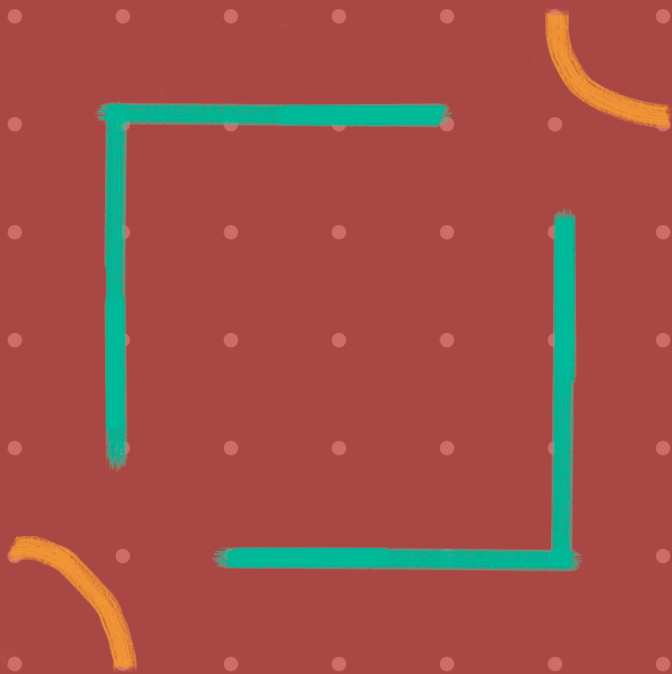

Reler o cânone

volume 2





**Reler o cânone
volume 2**

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

Gestão 2020-2021

Presidente

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Vice-Presidente

Andrei dos Santos Cunha — UFRGS

Primeira Secretária

Cinara Ferreira — UFRGS

Segundo Secretário

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

Primeiro Tesoureiro

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

Segunda Tesoureira

Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

Conselho Deliberativo

Membros efetivos

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Membros suplentes

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

**Reler o cânone
volume 2**

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2023 da organização:
Fernanda Boarin Boechat, Gerson Roberto Neumann e Marianna Ilgenfritz Daudt.
Copyright © 2023 dos capítulos:
suas autoras e autores.

Coordenação editorial

Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial

Betina Rodrigues da Cunha — UFU
João Cezar de Castro Rocha — UERJ
Maria Elizabeth Mello — UFF
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA
Rachel Esteves de Lima — UFBA
Regina Zilberman — UFRGS
Rogério da Silva Lima — UNB
Socorro Pacífico Barbosa — UFPB
Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM
Helano Jader Ribeiro — UFPB

Projeto gráfico & diagramação

Mário Vinícius

Capa

Mário Vinícius

Revisão

Fernanda Boarin Boechat
Gerson Roberto Neumann
Marianna Ilgenfritz Daudt

Como citar este livro (ABNT)

BOECHAT, Fernanda Boarin; NEUMANN, Gerson Roberto; DAUDT, Marianna Ilgenfritz (orgs.). *Reler o cânone: volume 2*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2023.

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204
CEP 90540-000
Porto Alegre, RS, Brasil
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223
www.bestiario.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

R382 Reler o cânone [recurso eletrônico] / organizado por Fernanda Boarin Boechat, Gerson Roberto Neumann e Marianna Ilgenfritz Daudt. - Porto Alegre : Bestiário, 2023. 460 p. ; PDF ; 2,9 MB. - (v.2)

ISBN: 978-65-85039-90-1

1. Literatura brasileira.

2. Ensaio. I. Boechat, Fernanda Boarin. II. Neumann, Gerson Roberto. III. Daudt, Marianna Ilgenfritz. IV. Título.

2023-1712

CDD: 869.94
CDU: 82-4(81)

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura : Ensaio 869.94
2. Literatura : Ensaio 82-4(81)



A presente publicação foi realizada com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os editores não se responsabilizam pelo conteúdo do livro ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

Sumário

- 7 **Reler o cânone**
Fernanda Boarin Boechat
Gerson Roberto Neumann
Marianna Ilgenfritz Daudt
- 9 **Helena e Capitu: entre olhares**
Juliana Gelmini
- 21 **Sobre a abundância de coisas, palavras e músicas**
Cassiano de Almeida Barros
- 37 **Impossibilidades e desencantos nas poéticas de Manuel Maria Barbosa du Bocage e Manuel Inácio da Silva Alvarenga**
Flávia Pais de Aguiar
- 52 **As primeiras notas sobre Machado de Assis nos jornais brasileiros**
Valdiney Valente Lobato de Castro
- 67 **A (des)construção do matrimônio em dois contos de Machado de Assis**
Marcos Antonio Rodrigues
Raquel Cristina Ribeiro Pedroso
- 82 **Duas visitas de Alcibíades e duas leituras possíveis: melancolia e impunidade**
Ana Claudia Jacinto de Mauro
- 96 **A gênese de *Memorial de Aires* por meio do epistolário e da crítica literária**
Fabiana da Costa F. Patueli Lima
- 111 **A escravidão no Brasil e sua lógica da cultura do favor nos personagens agregados machadianos e hatounianos**
Cláudia de Socorro Simas Ramos
- 122 **O feminino ingenioso na *Novena Parte de Lope de Vega***
Karenina do Nascimento Rodrigues
- 134 **Friedrich August Wolf e a fundação de uma disciplina moderna para o estudo da Antiguidade**
Rafael Guimarães Tavares da Silva
- 147 **A lógica da finitude em Antônio Vieira: a retórica dos "exercícios mortais" na domesticação do corpo negro**
Felipe Lima da Silva
- 163 **D. Benedita: Um retrato de inconstância, feminismo e moralismo**
Maria Luíza Brandão da Silva
Juliana Narciso
- 174 **Figurações do livro na prosa machadiana: reflexões sobre o ofício de tipógrafo e o diálogo com a tradição**
Antonia Claudia de A. Cordeiro
- 188 **A imagem do mar na vida e poética de Virginia Woolf**
Jessica Wilches Ziegler de Andrade
- 200 **Margaret Tyler e Emilia Lanier: autoras inglesas contemporâneas de Shakespeare em defesa das mulheres**
Aline Fernandes Thosi
- 217 **Modelos e imitação nas preceptivas musicais de Johann Mattheson**
Mônica Lucas
- 228 **Discutindo os arquétipos femininos: uma abordagem sobre a sátira licenciosa atribuída a Gregório de Matos**
Patrícia Bastos
- 240 **Romantismo e [anti]modernidade em Barbey d'Aurevilly**
Maria Clara F. Guimarães Menezes

- 252 **A construção da “Imageria” nos contos de Virginia Woolf**
Ana Carolina de Azevedo Guedes
- 264 **O “*modus digressivus*” em *Sobre a Infinitude do Amor* (1547) de Tullia d’Aragona**
Daniela dos Santos
- 279 **Entre leitores e navegadores: diálogos machadianos na cultura participativa de fãs**
Marina Leite Gonçalves
- 294 **Representações do Grão-Pará através da retórica vieirina no “Sermão do Espírito Santo” (1657)**
Cassia Sthephanie Cardoso da Silva
- 305 **O tempo em *Romeu e Julieta***
Luciana Paula Pereira da Conceição
- 318 **Entre Woolf e Butler: leitoras, leitores e releituras de *Antígona***
Gabriel Leibold
- 335 **Virginia Woolf e a sexualidade feminina não-normativa**
Maria Aparecida de Oliveira
Lucas Leite Borba
- 346 **Investigando o espólio inédito de Júlia Lopes de Almeida: um estudo crítico-genético da peça teatral *A Senhora Marquesa***
Viviane Arena Figueiredo
Leandro Trindade Pinto
- 360 **“*Isa let her sewing drop*”: a costura das descontinuidades em *Between the Acts***
Fábio Reis
- 371 **Técnica literária e método crítico: a terrível simetria de Northrop Frye?**
José Luiz Coelho Rangel Junior
- 384 **Exercícios retóricos na “História da Província de Santa Cruz” e “Tratado da terra do Brasil”, de Pero de Magalhães de Gandavo**
Manoela Freire Correia
Marcello Moreira
- 398 **Epitáfio e memória em *Melpómene*, de Francisco de Quevedo**
Luzia Silva Pinto
Marcello Moreira
- 409 **A ornamentação livre da música barroca Italiana e a virtude elocutiva do ornato**
Roger Lins de A. Gomes Ribeiro
- 423 **Entre Camilo Castelo Branco, Garrett e Eça de Queirós: Romantismo e Antirromantismo no romance português**
Amanda de Carvalho Ferreira
- 436 **A minha casa é onde estou**
Daniela Severo de Souza Scheifler
- 447 **“*Kew Gardens*”, “No pomar” e “O tempo passa”. Do jardim à ruína**
Luiz Henrique Ernesto Coelho
- 459 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**

Reler o cânone

Fernanda Boarin Boechat – UFPA
Gerson Roberto Neumann – UFRGS
Marianna Ilgenfritz Daudt – UFRGS

Organizar dois volumes cujo título é “Reler o cânone” é refletir sobre a noção de cânone literário – seja em vista do autor e sua obra, seja em vista da crítica canônica – em um sistema literário que, por sua vez, está atrelado à ideia de nacional. Aqui, portanto, não há como deixar de se deparar com as relações canônicas que permeiam e constroem sistemas literários nacionais mas que operam, antes, em uma lógica ocidental também canônica, mais especificamente a europeia.

A ideia de cânone, ademais, inclui também observar a abordagem teórica que orienta a crítica, o que complexifica tanto mais a tentativa de reler o cânone por meio de uma análise literária. O título que orienta a organização dos dois volumes toca, dessa forma, em todas as articulações de um grande sistema que pode ser chamado de canônico, a saber, que inclui o autor e sua obra, a crítica e a orientação teórica, e as diretrizes de um sistema que talvez deva ser tomado como (trans)nacional.

Os textos que o leitor tem em mãos vão transitar por todos esses conceitos, enfrentando as inflexibilidades de categorizações que o cânone implica e que limitam a circulação de autores e obras, reduzem a crítica e, por vezes, encarceram diálogos que a potência do texto literário poderia construir. Trata-se, assim, de um compêndio que pretende revitalizar vozes por meio de frestas escondidas nas homogeneizações construtoras de sistemas igualmente homogêneos e hierárquicos, não só no âmbito da literatura, mas que igualmente fomentam relações políticas, sociais, econômicas, entre outras, também hierárquicas.

Algumas perguntas precisam ser enfrentadas, como se ao reler o cânone se faz o movimento de construção de novo cânone, ou ainda sobre o que é possível ou preciso abandonar de uma formação canônica para se construir nova perspectiva e novo prestígio, ou ainda, uma ideia de trans(nacional) que dialogue, por exemplo, com a debatida ideia de *Weltliteratur* de Goethe e suas diversas compreensões ao longo do desenvolvimento da Teoria Literária e da crítica canonizada.

“Reler o cânone” é colocar muita coisa em jogo, também porque evidencia jogos de poder imbuídos sempre de suas intenções. É ainda abrir mão de convicções, ideias e ideais. Desiludir-se, por vezes, com uma paixão. É abrir-se para se perder numa floresta, única forma de se encontrar em novos caminhos. Apreciar interações inesperadas por meio da mudança de perspectiva.

As releituras do cânone que o leitor encontra nos dois volumes são capazes de apontar para novas perspectivas e caminhos, e retratam justamente intersecções que caracterizariam esse sistema conectado e em funcionamento. Como um arquipélago, não mais como um sistema rígido, revela-se nas presentes contribuições a polilógica do texto literário retratada em propostas que contemplam reacomodações de leituras de textos e autores já canonizados. Um olhar diverso para as periodizações históricas que agora incluem a autoria e representação de minorias, a fortuna crítica de espólios de autores invisibilizados, a dimensão transdisciplinar da literatura por meio de diálogos com diferentes campos do saber, novos espaços de produção e divulgação do fazer literário, a exemplo das plataformas digitais que permeiam nossa contemporaneidade.

Os volumes que apresentamos são também parte do que constrói a maior associação de Literatura Comparada no Brasil, a ABRALIC. Mais especificamente, trata-se de contribuições que foram apresentadas no ano de 2021 por ocasião do XVII Congresso Internacional da ABRALIC sediado na cidade de Porto Alegre e organizado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É também por isso que reconhecemos a representatividade dos textos que são apresentados nas coletâneas, frutos que se tornarão também sementes do diálogo no campo da pesquisa em Estudos Literários no Brasil e no mundo.

Juliana Gelmini (UERJ)¹

“Capitu é edição revista e ampliada das astúcias de Helena”, afirma Sidney Chalhoub, em seu livro *Machado de Assis, historiador* (2003, p. 85). Não por acaso ambas as mulheres machadianas ocupam o lugar de dependente na sociedade brasileira oitocentista, mais especificamente entre as décadas de 1850 a 1890, e buscam por estratégias de sobrevivência dentro da política de domínio do paternalismo. Segundo Chalhoub, compreende-se o conceito de paternalismo, tomando por base a teoria de Schwarz, como “uma política de domínio na qual a vontade senhorial é inviolável, e na qual os trabalhadores e os subordinados em geral só podem se posicionar como dependentes em relação a essa vontade soberana” (2003, p. 46-47). Contudo, para nós, com o crítico, “a vigência do enredo da dominação paternalista não significava que os subordinados estavam passivos, incapazes de perseguir objetivos próprios, impossibilitados de afirmar a diferença” (2003, p. 64).

No Brasil do século XIX, o desafio dessas mulheres machadianas

era afirmar a diferença no centro mesmo dos rituais da dominação senhorial. Tratava-se de uma arte arriscada, que ratificava a ideologia paternalista na aparência mesmo quando lhe roía os alicerces. Arte de sobrevivência em meio à tirania e à violência, exercida no centro do perigo, tal discurso político dos dominados envolvia a capacidade de atingir objetivos importantes utilizando de forma criativa – e reforçando, ao menos aparentemente, os rituais associados à própria subordinação. Tratava-se da produção de um outro texto, contratexto, que se revelava nas entrelinhas (mas não a qualquer observador), na piada talvez ingênua, no dito chistoso, na ambivalência das palavras, na ambiguidade da intenção. Essa era a arte do diálogo em Machado de Assis. (CHALHOUB, 2003, p. 64)

À vista disso, observamos em Helena e Capitu a capacidade de “penetrar na lógica senhorial, desvendá-la, e então interpretar

1. Juliana Gelmini é doutoranda em literatura brasileira (UERJ), atua como pesquisadora-bolsista da CAPES. É Mestre em Literatura Brasileira (UERJ), Especialista em Literatura para crianças e jovens (UFRJ) e Licenciada em Letras (UFRJ).

corretamente as motivações e atitudes de seus antagonistas de classe” (CHALHOUB, 2003, p. 88). Em outras palavras, ambas conhecem a arte do diálogo político possível aos dependentes – ou seja, dominavam a arte de perseguir objetivos próprios por dentro da ideologia senhorial (CHALHOUB, 2003, p. 90).

Chalhoub pontua que “a chave de *Helena*, o romance, é a ambivalência de Helena, a personagem: ela está no interior da ideologia senhorial porque possui gratidão e porque conhece e manipula bem os símbolos e valores que constituem e expressam tal ideologia” (2003, p. 46). E continua: “ela está fora das relações paternalistas devido ao fato de que consegue relativizá-las, e logo percebê-las claramente enquanto poder e, no limite, força ou imposição. A perspectiva crítica permite a Helena [...] a preservação de certa autonomia” (2003, p. 46). Assim também lemos a ambivalência de Capitu.

Nesse sentido, o primeiro aspecto a observar é a inteligência atribuída à personalidade dessas duas mulheres, em suas artimanhas de sobrevivência enquanto personagens-dependentes, agregadas. A começar pelos “cálculos” de Helena, como na cena do capítulo VI, em seu método próprio para conseguir passear a cavalo,

[...] Vieram chamar para o chá, D. Úrsula largou definitivamente o seu romance, e Helena guardou o *crochet* na cestinha de costura.

– Pensa que gastei toda a tarde em fazer *crochet*? – perguntou ela ao irmão, caminhando para a sala de jantar.

– Não?

– Não, senhor; fiz um furto.

– Um furto!

– Fui procurar um livro na sua estante.

– E que livro foi?

– Um romance.

– *Paulo e Virgínia*?

– *Manon Lescaut*?

– Oh! – exclamou Estácio – Esse livro...

– Esquisito, não é? Quando percebi que o era, fechei-o e lá pus outra vez.

– Não é livro para moças solteiras...

– Não creio mesmo que seja para moças casadas – replicou Helena rindo e sentando-se à mesa. – Em todo o caso, li apenas algumas páginas. Depois abri um livro de geometria... e confesso que tive um desejo...

– Imagino! – interrompeu D. Úrsula.

– O desejo de aprender a montar a cavalo – concluiu Helena.

Estácio olhou espantando para a irmã. Aquela mistura de geometria e equitação não lhe pareceu suficientemente clara e explicável. Helena soltou uma risadinha alegre de menina que aplaude a sua própria travessura,

– Eu lhe explico – disse ela; abri o livro, todo alastrado de riscos que não entendi. Ouvi porém um tropel de cavalos e cheguei à janela. Eram três cavaleiros, dous homens e uma senhora. Oh! Com que garbo montava a senhora! Imaginem uma moça de vinte e cinco anos, alta, esbelta, um busto de fada, apertado no corpinho de amazona, e a longa cauda do vestido caída a um lado. O cavalo era fogoso; mas a mão e o chicotinho da cavaleira quebravam-lhe os ímpetos. Tive pena, confesso, de não saber montar a cavalo...

– Quer aprender comigo?

– Titia consente?

D. Úrsula levantou os ombros com o ar mais indiferente que pôde achar no seu repertório. Helena não esperou mais.

– Escolha você o dia.

– Amanhã?

– Amanhã.

Estácio costumava dar um passeio a cavalo quase todas as manhãs. O do dia seguinte foi dispensado; começariam as lições de Helena.

(ASSIS, 2018, p. 83-85)

Em sua posição ambivalente, Helena compreende a lógica de organização do mundo a partir do ponto de vista de Estácio, representante da ideologia senhorial, e joga no território do diálogo para conseguir aquilo que almeja. Assim, a personagem não pede esse favor de forma aberta e direta a Estácio, mas trama uma história que o persuade a oferecer-lhe lições. Segundo Chalhoub, “o fundamental no contexto é que Helena sabe induzir em Estácio o comportamento que lhe interessa a ela; em outras palavras, a moçoila conhece perfeitamente as cadeias de causa e efeito que constituem a estrutura mental do mancebo” (2003, p. 25), como vemos no trecho seguinte:

Helena cumprimentou a tia com um gesto gracioso, deu de rédea ao animal e seguiu ao lado do irmão. Transposto o portão, seguiram os dous para o lado de cima, a passo lento. O sol estava encoberto e a manhã, fresca. Helena cavalgava perfeitamente; de quando em quando a égua, instigada por ela, adiantava-se alguns passos ao cavalo; [...]

– Não me dirá você – perguntou ele – por que motivo, sabendo montar, pedia-me ontem lições?

– *A razão é clara – disse ela –; foi uma simples travessura, um capricho... ou antes um cálculo.*

– *Um cálculo?*

– *Profundo, hediondo, diabólico – continuou a moça sorrindo. – Eu queria passear algumas vezes a cavalo; não era possível sair só, e nesse caso...*

– *Bastava pedir-me que a acompanhasse.*

– *Não bastava. Havia um meio de lhe dar mais gosto em sair comigo; era fingir que não sabia montar. A ideia momentânea de sua superioridade neste assunto era bastante para lhe inspirar uma dedicação decidida...*

Estácio sorriu do cálculo; logo depois ficou sério, e perguntou em tom seco:

– Já lhe negamos algum prazer que desejasse?

Helena estremeceu e ficou igualmente séria.

– Não! – murmurou –; minha dívida não tem limites.

(ASSIS, 2018, p. 88, *grifos nossos*)

Como intérprete do discurso da ideologia paternalista, Helena apresenta movimentos astutos e sinuosos, sendo capaz de “cálculos” para conseguir aquilo que almeja, como observamos no trecho acima, ao reiterar a posição de uma superioridade de Estácio, ato que, ao mesmo tempo, reafirma-a como sujeito inferior e dependente. Contudo, Helena coloca-se fora das relações paternalistas ao explicar seu próprio método ao rapaz e a facilidade com que o persuadiu a determinado comportamento (CHALHOURB, 2003, p. 26). Assim, a personagem feminina consegue deslocar-se, em algum nível, do lugar de subalterno, esperado para performance do feminino no contexto do século XIX.

A consciência crítica e política de Helena sobre o antagonismo dos territórios sociais também é evidenciada no sentimento de gratidão que expressa em “minha dívida não tem limites” (ASSIS, 2018, p.88),

o que nos dá a ver a assimetria das relações paternalistas. Schwarz diz que “a gratidão de Helena é sem limites e eterna. Um sentimento que contradiz a ideologia da reciprocidade, mas corresponde à enormidade das diferenças sociais que ela deveria anular: ‘A família do Conselheiro ia afiançar-lhe futuro, respeito, prestígio’” (2012, p. 126).

Além disso, Helena em suas “ideias atrevidas” para época, declara que deseja não se casar, como lemos no diálogo com padre Melchior:

- Por que se não casa também? – disse ele.
- Eu?
- Decerto. Pode ser que muito em breve, talvez...
- Talvez nunca.

Melchior franziu a testa; a fisionomia, de ordinário meiga, tornou-se severa, como a consciência dele.

(ASSIS, 2018, p. 166)

De forma semelhante à performance de Helena, espreitamos as “ideias atrevidas” de Capitu, como no capítulo XVIII “Um plano”. Apesar de longo, vale a pena ler o trecho na íntegra,

Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. Não sei se explico bem. Suponde uma concepção grande executada por meios pequenos. Assim, para não sair do desejo vago e hipotético de me mandar para a Europa, Capitu, se pudesse cumpri-lo, não me faria embarcar no pacote e fugir; estenderia uma fila de canoas daqui até lá, por onde eu, parecendo ir à fortaleza da Laje em ponte movediça, iria realmente até Bordéus, deixando minha mãe na praia, à espera. Tal era a feição particular do caráter da minha amiga; pelo que, não admira que, combatendo os meus projetos de resistência franca, fosse antes pelos meios brandos, pela ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna, e examinasse antes as pessoas com quem podíamos contar. Rejeitou tio Cosme, era um “boa-vida”, se não aprovava a minha ordenação, não era capaz de dar um passo para suspendê-la. Prima Justina era melhor que ele, e melhor que os dois seria padre Cabral, pela autoridade, mas o padre não havia de trabalhar contra a Igreja; só se eu lhe confessasse que não tinha vocação...

- Posso confessar?
- Pois, sim, mas seria aparecer francamente, e o melhor é outra coisa. José Dias...
- Que tem José Dias?
- Pode ser um bom empenho.
- Mas se foi ele mesmo que falou...
- Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra coisa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado. D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tendo de servir a vocês falará com muito mais calor que outra pessoa.
- Não acho, não, Capitu.
- Então vá para o seminário.
- Isso não.
- Mas que se perde em experimentar? Experimentemos; façam que lhe digo. D. Glória pode ser que mude de resolução; se não mudar, faz-se outra coisa, mete-se então o padre Cabral. Você não se lembra como é que foi ao teatro pela primeira vez há dois meses? D. Glória não queria, e bastava isso para que José Dias não teimasse; mas ele queria ir, e fez um discurso, lembra-se?
- Lembra-me; disse que o teatro era uma escola de costumes.
- Justo; tanto falou que sua mãe acabou consentindo e pagou a entrada aos dois... Ande, peça, mande. Olhe; diga que está pronto a ir estudar leis em S. Paulo.

Estremeci de prazer. S. Paulo era um frágil biombo, destinado a ser arredado um dia, em vez da grossa parede espiritual e eterna. Prometi falar a José Dias nos termos propostos. Capitu repetiu, acenando alguns, como principais; e inquiria-me depois sobre eles, a ver se entendera bem, se não trocara uns por outros. E insistia em que pedisse com boa cara, mas assim como quem pede um copo de água à pessoa que tem obrigação de o trazer. Conto estas minúcias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã e da tarde se fará o primeiro dia, como no Gênesis, onde se fizeram sucessivamente sete. (ASSIS, 2008, p. 53)

Capitu tem opinião formada e crítica, assim, consegue se emancipar ao dominar, com astúcia, o território do discurso, como vemos

ao jogar com a eloquência do agregado José Dias. Trata-se de um personagem que compensa a precariedade de sua situação com a necessidade de agradar e “emprestar lustre”, sendo assim um plano retórico possível para Capitu alcançar seus próprios desígnios, no caso, persuadir D. Glória a não cumprir a promessa de colocar Bentinho no seminário. Para nós, com Schwarz, “Capitu não é Capitu só porque pensa com a própria cabeça. Embora emancipada interiormente da sujeição paternalista, exteriormente ela tem de se haver com essa mesma sujeição, que forma o seu meio” (2006, p. 28). E mais adiante:

o encanto da personagem se deve à naturalidade com que se move no ambiente que superou, cujos meandros e mecanismos a menina conhece com discernimento de estadista. É como se a intimidade entre a inteligência e o contexto retrógrado comportasse um fim feliz, uma brecha risonha por onde se solucionassem a injustiça de classe e a paralisia tradicionalista, algo como a versão local da “carreira aberta ao talento”. (2006, p. 28)

Por outro lado, sabemos também que, ao longo da trama, “... o romance desautoriza a independência moral e intelectual de Capitu, sem a qual Bentinho não teria escapado à batina, troca de feição e confirma as insinuações do começo. A mulher com ideias próprias tinha que dar em adultério e no filho do outro” (SCHWARZ, 2006, p. 36). Trata-se de uma das leituras atribuídas à narrativa que adere ao discurso desconfiado do narrador sobre as figurações da performance do feminino de Capitu que, por ter ideias próprias e articular-se no território do discurso, desloca-se do lugar esperado da submissão patriarcal, sendo colocada no lugar de suspeita.

Mas sabemos que o retrato de dissimulação pode ser lido como uma das estratégias para enfrentar a posição subordinada à qual a mulher era submetida no século XIX. Esse deslocamento do lugar esperado para a performance do feminino figurado por Capitu e Helena pode ser visto nos retratos de ambas as personagens associadas ao lugar do masculino, como vemos na fala de Bentinho “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem (ASSIS, 2008, p. 79). E na fala de Estácio sobre Helena “você devia ter nascido homem e advogado” (ASSIS, 2018, p. 90).

O segundo aspecto a observar é a “inferioridade social” dessas duas mulheres de origem pobre, apesar do acesso à escolaridade. Em *Dom Casmurro*, Capitu é descrita como “menina que não tem vintém”, “filha de

vizinhos pobres, meio dependentes de dona Glória, enquanto Bentinho pertence a uma família de classe dominante, cujo chefe havia sido fazendeiro e deputado, e deixava bastante propriedade” (SCHWARZ, 2006, p. 15). Em *Helena*, “nada se sabia sobre a origem dessa menina, nada constava sobre a mãe, além do nome. Como fazer ascender assim uma ‘mulher de ordem inferior?’” (CHALHOUB, 2003, p. 21). No contexto da desigualdade social do Brasil Império, subordinadas à condição de dependentes, essas mulheres podiam ascender socialmente inseridas em famílias ricas, por exemplo: pela herança da família do Conselheiro, no caso de Helena; pelo casamento com a família de Bento, no caso de Capitu.

Como elucidam Marta de Senna e Marcelo Diego, no prefácio do livro *Helena*,

com Capitu Helena compartilha, além da dissimulação e do cálculo, comuns também a Guiomar, certa ambivalência de comportamento, certa indecifrábilidade, que nos deixa meio tontos, incapazes de apreendê-las por inteiro. É claro que há uma gradação nessa ambivalência, que iria, num crescendo, de Helena a Capitu, de Capitu a Flora (de *Esauí e Jacó*), definida recorrentemente no romance como “uma inexplicável”. Aliás, segundo leituras da crítica mais recente do último romance de Machado de Assis, no comportamento da própria Fidélia (Memorial de Aries, 1908) haveria também algo de fingimento, de “jogo escondido”, ainda que por razões inteiramente diversas, pois ela (como Flora) pertence à elite fluminense, distanciando-se, portanto, da *inferioridade social das protagonistas mencionadas acima* (Guiomar, Helena, Iaiá, Capitu). Estas, em algum momento, experimentam a dependência de pessoas mais abastadas (como é o caso de Guiomar e Helena) ou, quando menos, o pertencimento a uma classe social interior à dos homens a que ligam seus destinos (Iaiá e Capitu) (2018, p. 29, grifos nossos).

Contudo, a travessia dessas mulheres a uma família mais abastada não as desloca do lugar de dependente, relativizando uma suposta emancipação, como afirma o narrador de *Helena*, emulando a voz da protagonista: “[...] é a própria necessidade da minha posição. Você pode encará-la com olhos benignos; mas a verdade é que só as asas do favor me protegem [...]” (ASSIS, 2018, p. 124). Essa fragilidade da posição de Helena relaciona-se à sua postura de gratidão e de agrado aos familiares do Conselheiro, pois procura se fazer aceita em sua nova casa. Segundo Schwarz, “assistimos a uma espécie de luta, e não de transação, em que Helena deve agradar e dar provas

de mérito, até que os outros a reconheçam, e muita paciência, arte e resignação [...] conseguia polir os ásperos, atrair os indiferentes e domar os hostis” (2012, p. 124). E continua: “O acento está no ânimo forte de Helena, que lhe permite enfrentar a reserva geral, e em seguida ganhar os corações, sem abdicar de sua dignidade nem se queixar de injustiça” (2012, p. 124).

Com sua arte de destreza e resistência, de modos semelhantes a Helena, Capitu conquista “as boas graças da futura sogra, de quem aplaca os escrúpulos religiosos” (SCHWARZ, 2006, p. 15). Assim, na primeira parte do romance, segundo Schwarz, “Capitu dirige a campanha do casalzinho com esplêndida clareza mental, compreensão dos obstáculos, firmeza [...]. As manobras terminam bem, pelo triunfo do amor e pelo casamento, que se sobrepõem às posições de classes” (SCHWARZ, 2006, p. 15). Porém, a condição de subordinação de Capitu ainda permanece após o matrimônio, anunciada desde o capítulo “No céu” que narra o casamento, citados os seguintes versículos da epístola: “as mulheres sejam sujeitas a seus maridos [...]” (ASSIS, 2008, p. 229). Os versículos discursam ainda sobre uma analogia dos cuidados dos maridos com suas esposas comparadas a “vasos mais fracos” (ASSIS, 2008, p. 229).

Outro exemplo da permanência da condição de subordinação da mulher oitocentista após o casamento é a dependência financeira de Capitu ao cônjuge, apesar de sua capacidade de administração financeira, por exemplo, no capítulo “Dez libras esterlinas”,

– Mas que libras são essas? perguntei-lhe no fim.

Capitu fitou-me rindo, e replicou que a culpa de romper o segredo era minha. Ergue-se, foi ao quarto e voltou com dez libras esterlinas, na mão; *eram as sobras do dinheiro que eu lhe dava mensalmente para as despesas.*

–Tudo isso?

– Não é muito, dez libras só; é o que a avarenta de sua mulher pôde arranjar, em alguns meses, concluiu fazendo tinir o ouro na mão.

(ASSIS, 2018, p. 239, *grifos nossos*).

Há, portanto, a relativização da autonomia dessas mulheres socialmente inseridas em famílias abastadas, numa linha tênue entre resignação e liberdade. Debate também observado na possibilidade restrita de circulação das mulheres no espaço público, no final

do século XIX. Como vemos figurado no retrato de Helena alcunhada como “andorinha viajante”, uma vez que “sai à rua todos os dias. Na verdade é um passear! Mal amanhece, lá vai trepada no cavaliinho, com o pajem atrás...” (ASSIS, 2018, p. 174), semelhante a Capitu comparada a um “pássaro que saísse da gaiola” (ASSIS, 2008, p. 236), como lemos em “Capitu gostava de rir e divertir-se e, nos primeiros tempos, quando íamos a passeios ou espetáculos, era como um pássaro que saísse da gaiola” (ASSIS, 2008, p. 236).

Por fim, o terceiro aspecto a observar, de forma comparada, é o desfecho trágico dessas mulheres, sem alternativas em suas condições de subordinadas. Helena não se casa. Ela não é filha do rico conselheiro, mas do pobre Salvador, a quem, de certo modo, foi negado o exercício da paternidade. Segundo Andrea Werkema, em *As duas pontas da literatura: crítica e criação em Machado de Assis*, “ela prefere morrer a ser vista como aventureira. Mas aceitara até então viver sob a esfera do favor, e ser tomada pelo que não era. É um romance interessante, fundado no equívoco e na ocultação da verdade” (2019, p. 82). Nesse sentido, “o drama de Helena”, segundo Chalhoub, “é que ela sabia que sua posição não era legítima, que sua autonomia era, no limite, indefensável, pois seu direito não fora fruto de uma conquista ou de uma paternidade verdadeira, mas de uma mentira benévola e protetora do conselheiro” (2003, p. 40). Em outras palavras,

Helena reconhecia que, caso a verdade viesse à tona, ela estaria reduzida à condição de dependência mais abjeta, sem qualquer direito ao “sacrário da alma” e obrigada à submissão completa. Enfim, descoberta a trama do testamento, Helena se tornaria aquela dependente que povoava habitualmente o imaginário de Estácio: um nada, sem direito algum, cuja própria vida pareceria uma concessão da vontade senhorial. Helena tinha de morrer, pois tamanha dependência só podia existir mesmo numa instância imaginária, e o romance machadiano procurava o movimento histórico real. (CHALHOUB, 2003, p. 40, grifos nossos)

No que diz respeito ao diálogo com o referido “movimento histórico real”, sabemos que o romance *Helena* foi escrito em 1876, mas evocava o contexto histórico da década de 1850. Assim, considerando ambas as historicidades, o romance testemunha um intenso cenário político que culminou “na emergência da crise nas formas tradicionais de domínio” (CHALHOUB, 2003, p. 19), como a promulgação de leis que aboliram a escravidão, pelo menos nos papéis. Para nós,

com Chalhoub, “Helena se torna também uma revelação, às vezes sutil, outras vezes aberta e até informada pelo propósito de denúncia, dos antagonismos e da violência inerentes às relações sociais vigentes nesse período” (2003, p. 19). Diante desse contexto histórico, a morte de Helena ratifica, de algum modo, a ordem estabelecida, ou seja, “a hegemonia praticamente incontestada do paternalismo, da política de dominação assentada na imagem da inviolabilidade da vontade senhorial” (CHALHOUB, 2003, p. 73).

Já o romance *Dom Casmurro*, escrito no final da década de 1890, dialoga com o contexto histórico da transição do Brasil Império para a República, sendo o romance “uma alegoria da experiência da derrota de todo um projeto de dominação de classe” (CHALHOUB, 2003, p. 83). Segundo Chalhoub,

os riscos potenciais que correm os dependentes nesses diálogos políticos cotidianos é um dos temas a estruturar o romance. No momento em que os detentores das prerrogativas senhoriais começam a desconfiar da autenticidade dos movimentos dos subordinados – passando a atribuir-lhes capacidade de representação, de teatralização –, então, ficam prestes a adotar a visão de que esses são sempre e universalmente falsos, enganadores e mentirosos. [...] *O narrador, Dom Casmurro, escrevendo no final da década de 1890, está empenhado em encontrar justificativas para o seu empobrecimento e decadência social. Não as encontra em outro lugar senão no antagonismo impenitente, mas então insuspeitado, que seus subordinados lhe teriam feito ao longo da vida.* (2003, p. 83, grifos nossos)

À vista disso, Capitu, no desfecho trágico do romance, torna-se refém do ciúme de Bentinho que, como sabemos, negligencia o próprio filho e, por fim, exila Capitu com o Ezequiel na Europa. Dessa forma, Capitu silenciada, morre. “A gaiola da autoridade patriarcal voltava a se fechar”, como escreve Schwarz,

ao fazer um bom casamento, a mocinha escapa às condições modestas de sua família e fica – na bonita comparação machadiana – “como um pássaro que saísse da gaiola”. Contudo, a mesma compreensão clara das relações efetivas que havia permitido as manobras da menina agora faz que, diante dos ciúmes do marido, a mulher trate de prevenir o enfrentamento por todos os meios, renunciando à rua e à janela, terminando por viver autossequestrada, tudo naturalmente em vão. *A gaiola da autoridade patriarcal voltava a se*

fechar, sem apelação, conforme sugere a resignação lúcida e comovente em que termina Capitu. (SCHWARZ, 2006, p. 33, grifos nossos)

A partir dos pensares referidos, em diálogo com consciência da derrota do mundo idealizado pela classe senhorial, Bentinho se julga vitimado pelos dependentes, como Capitu. Numa aproximação entre Bento e Estácio, Chalhoub pontua que “é como se Estácio tivesse finalmente compreendido que havia ‘cousas externas’, algo para além do comprimento do próprio nariz, e, incapaz de lidar com semelhante evidência, passasse a denunciar a perda de si próprio, nostálgico do mundo que se fora” (2003, p. 84). E continua: “Os dependentes haviam causado a sua derrota; estivera inadvertidamente desarmado e indefeso diante deles. Sendo assim, resta a Dom Casmurro construir Bentinho como um Estácio levado ao paroxismo” (2003, p. 85). E é nesse sentido que se afirmaria: “para completar o quadro, Capitu é edição revista e ampliada das astúcias de Helena” (2003, p. 85). Mas ainda são mulheres silenciadas entre olhares.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Helena*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Marta de Senna, Marcelo Diogo. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Saraiva, 2006.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. “A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: *Duas meninas*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. “O paternalismo e a sua racionalização nos primeiros romances de Machado de Assis”. In: *Ao vencedor as batatas*. 6ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- WERKEMA, Andréa Sirihal. “O falso romantismo dos primeiros romances de Machado de Assis”. In: *As duas pontas da literatura: crítica e criação em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

Sobre a abundância de coisas, palavras e músicas

Cassiano de Almeida Barros (UDESC)¹

Introdução

Em 1606, o músico alemão Joachim Burmeister (1566-1629) publicou em Rostock sua *Poética Musical (Musica Poetica)* com o objetivo de sistematizar o processo criativo musical, constituir material didático para a escola latina onde atuava, difundir esse conhecimento e preservar as práticas musicais vigentes. Esse tratado é reconhecido, desde sua época, pela originalidade da sistematização que propõe e que iniciou uma tradição especificamente luterana de escrita, leitura e interpretação musical, baseada na estreita relação entre poesia e música.

Para a formulação dessa sistematização, Burmeister tomou como ponto de partida a ideia de que o espaço da elaboração musical seria aquele da *compositio* elocutiva das palavras e que essa mesma elaboração devia ser proporcional ao estilo das palavras, de maneira que a música resultante contribuísse para torná-las mais persuasivas. Assim, às palavras compostas em estilo simples, corresponderia uma elaboração musical igualmente simples, ao passo que às palavras em estilo elevado corresponderia uma música igualmente elevada. Nesses termos, podemos compreender que os diferentes estilos musicais se caracterizariam, em parte, por diferentes estilos poéticos e, em parte, pelas formas particulares de elaboração musical deles, codificadas retoricamente pela tratadística existente.

Em seu *Musica Poetica*, Burmeister categorizou uma série de artifícios e técnicas musicais baseando-se nas referências mais próximas e comuns de seu tempo, dentre as quais destaco o *De utraque verborum ac rerum copia* (1512) de Desidério Erasmo (1466-1536). Assim como Erasmo reformulou e atualizou em seu tratado os preceitos relativos

1. É titulado pela Unicamp como bacharel (2002), mestre (2006) e doutor (2012) em Música. Concentra seus estudos e pesquisas nas poéticas musicais antigas. Atualmente, com o apoio da Capes, desenvolve projeto de pós-doutorado na Udesc, onde também atua como professor colaborador. É autor do livro *Uma chave para a música do século XVIII*, publicado pela Editora Appris em 2019.

à abundância de pensamentos e palavras, Burmeister reformulou e atualizou, para o contexto luterano, os preceitos relativos à abundância de matérias e artifícios musicais. Neste texto, proponho analisar as relações entre o tratado de Burmeister e o de Erasmo, o caminho das ideias que os unem, suas aproximações e distanciamentos, e conhecer os fundamentos daquilo que se convencionou chamar desde o século XVII de retórica musical.

Sobre a música no contexto luterano

A compreensão do tratado de Burmeister a partir de uma perspectiva hermenêutica demanda a recuperação de seu contexto de produção, referências e horizonte de sentido. E a relação dele com o referido texto de Erasmo, em certa medida, resulta do processo de investigação desses elementos. De fato, essa relação já está indicada por Benito V. Rivera, na tradução que fez do texto de Burmeister, do latim para o inglês, e publicada em 1993. Mas, destaque, essa relação é pouco explorada e desenvolvida por Rivera e é nessa lacuna que ora detenho minha atenção, como forma de contribuir para os estudos sobre Burmeister, suas ideias e sobre o repertório musical a que ele se refere.

O *Musica Poetica* é um texto de natureza escolar, concebido para a formação musical inicial em composição de estudantes da Escola Latina [*Lateinschule*] da cidade de Rostock. Considero importante destacar, dessa proposta de ensinar os princípios da criação musical, os valores e princípios que lhe subjazem, em particular, o valor da música e de sua poética no contexto das Escolas Latinas luteranas.

Em seu manifesto dirigido “Aos Conselhos de todas as cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs”, publicado em 1524, Lutero propôs que as escolas oferecessem aos jovens e crianças atividades prazerosas, que os cativassem e lhes proporcionasse prazer. Dentre essas atividades, destaca o cantar e estudar música (LUTERO, 1995, p. 319). Certamente, o prazer a que ele se referia deveria ser edificante, formador e edificador do espírito. E a música não é destacada como uma espécie, dentre tantas outras, de atividades lúdicas, mas sim como aquela de maior valor, porque trazia consigo as palavras de origem divina, se oriundas das Sagradas Escrituras, ou inspiradas nelas, e que determinavam o sentido e a finalidade da expressão artístico-musical.

A consideração de Lutero pela música, especificamente aquela de natureza vocal e religiosa, e o lugar que ocupou no âmbito social e religioso da Reforma, resultam, em parte, da associação dessa música com a Palavra e o valor dessa última como único meio de acesso, promoção e exercício da fé cristã, sintetizado no epíteto latino *sola Scriptura* (cf. BARROS, 2020, p. 7). De outra parte, essa consideração se fundamenta na reconhecida capacidade da música de penetrar a alma humana e afetá-la fortemente, ou seja, de promover a persuasão (BARROS, 2020, p. 20-21).

Se, como nos lembra Hansen, “a tese luterana da *sola scriptura* foi materialmente condicionada pela imprensa” (HANSEN, 2019, p. 57) e reforçou o valor da palavra como símbolo gráfico, acessível por meio da leitura e estudo solitários, o valor da palavra como símbolo sonoro, acessível por meio de preleções, pregações, cultos, celebrações e outras atividades sociais coletivas, não foi negligenciado. Pelo contrário, foi deliberadamente enaltecido e empregado em favor da causa religiosa, especialmente quando associado à música.

Nesses termos, diz Lutero que os profetas e patriarcas “produziram muitos hinos e salmos nos quais a palavra e a música se unem para mover as almas dos ouvintes” (LUTERO, 1979, p. 323) e que o exemplo deles deveria ser seguido pelos fiéis de sua igreja. Além disso, destacou que

o dom da linguagem combinado com o dom da música foi dado apenas ao homem para que ele soubesse que ele poderia louvar a Deus com palavras e música, isto é, proclamar a Palavra de Deus por meio da música e ministrar doces melodias com palavras. (LUTERO, 1979, p. 324)

Por essas razões, a música ocupou lugar de destaque no ofício e nas escolas luteranas, como forma simbólica de representação dos discursos e narrativas religiosas e como instrumento de formação e persuasão a serviço da conversão, do catecismo e do bem comum.

Lutero incentivou a produção e a prática musical em sua igreja, assim como a circulação dessa produção e os meios para sua compreensão, seja através de publicações, seja através de atividades escolares e religiosas. Nos currículos das Escolas Latinas, encontramos diretrizes claras, ainda que sucintas, para o ensino da música, como aquelas presentes na Ordenança que Johannes Bugenhagen (1485-1558) formulou para o principado de Braunschweig, e naquela

que Phillip Melanchton (1497-1560) formulou para o principado da Saxônia, ambos em 1528. Aí, aparecem indicações de que as atividades musicais fossem diárias, em grupos mistos formados por crianças e jovens, dirigidas à prática do canto polifônico, simples e figurado, de repertório em latim e alemão (VORMBAUM, 1860, p. 6, 8, 16).

Ainda que essas referências não fossem rigorosamente e uniformemente seguidas em todas as escolas, como assevera Schünemann (*apud* BUTT, 1994, p. 2), essa inserção da prática musical no currículo escolar fomentou sistematizações do conhecimento musical e a produção de muito material didático para ensiná-lo, e é no conjunto dessa produção que encontramos o *Musica Poetica* de Burmeister.

O aparecimento dos tratados sobre poética no conjunto da formação em prática musical ocorre ainda no século XVI, com textos de Johannes Galliculus (ca. 1490- ca. 1550), Heinrich Faber (ca. 1500-1552), Andrianus Petit Coclico (1499-ca. 1562), e Gallus Dressler (1533-ca. 1580), dentre outros. Esses tratados delimitam âmbitos específicos para a teoria, a prática, e a poética musical, como podemos constatar na definição de Dressler:

[A poética musical] é a arte de compor um poema musical. Distingue-se das partes restantes da música. A *theorica* examina atentamente, a *practica* canta. Esta [a poética] verdadeiramente compõe novas harmonias, e resta a obra completa mesmo depois de morto seu autor. A poética musical é dupla, evidentemente o contraponto improvisado e a composição. O contraponto improvisado (como o mesmo nome indica) é a pronúncia improvisada por diferentes vozes, extemporânea e instigada sobre o canto de alguém. Esta é a mais usual junto aos estrangeiros do que conosco, e que depende mais dos usos/costumes do que das regras [originadas a partir da composição] e que carece de menos vícios [deixada aqui para se tratar da composição], pois não se registra por escrito e não é comum transmiti-la aos estudantes². (DRESSLER, *apud* FORGÁCS, 2007, p. 70-73, tradução nossa)

2. Tradução nossa. No original: “[*Quid est musica poëtica?*] *Est ars fingendi musicum carmen Differt a reliquis Musicae partibus. Theorica considerat, practica canit. Haec vero novas harmonias componit, et opus absolutum vel auctore mortuo post se relinquit. Poetica musica duplex est, videlicet sortisatio et compositio. Sortisatio (ut ipsa appellatio indicat) est subita et impulsiva supra cantum alicuius per diversas voces extemporalis pronuntiatio. Haec apud exteros [magis] usitatior est quam apud nos, et cum ex usu magis quam praeceptis pendeat [et oriatur ex compositione] minimeque vitiis caret [omissa hac ad compositionem accedamus] nam scripto comprehendere et studiosis tradere non est usitatum.*”

Nesta definição, Dressler especifica a poética musical pelo ato produtivo sistemático – uma vez que se trata de uma arte –, e pela qualidade do produto, pois se trata de um poema musical formado de harmonias, completo e acabado, que se registra por escrito, é orientado por preceitos e, no contexto das escolas luteranas, é também ensinado.

Cerca de 40 anos depois de Dressler, Burmeister atualiza esta definição, de acordo com seus propósitos, nos seguintes termos:

A poética musical, que Euclides chama de melopoeia, que seria o tratamento harmônico de um assunto, com a finalidade de adornar os argumentos de acordo com o que se trata, é aquela parte da música que ensina a compor o poema musical, unindo sons melódicos em harmonia, ornamentados com diversos afetos de períodos, a fim de mover as almas e os corações humanos³. (BURMEISTER, 1993, p. 16-17)

Nesta definição, a poética musical é concebida como um tratamento harmônico, ou, a partir das convenções de Burmeister, como uma elaboração polifônica formada a partir da combinação de diferentes vozes. Essa elaboração depende do conhecimento das regras de sintaxe musical, que orientam as combinações de sons e a formação e caracterização de distintas linhas melódicas, conjugando sons melódicos em harmonias [*coniungendo sonos melodiarum in harmoniam*]. Além disso, essa elaboração harmônica cumpre a função de adornar a poesia a que ela é associada e, nessa condição de ornamento, seu uso é regulado pelo princípio do decoro, ou seja, pela proporção entre a dignidade da ideia, sua representação verbal e seu ornamento musical, relacionadas com as condições de recepção da obra. A causa final dessa ornamentação musical é o movimento da alma e do coração, mais especificamente, a persuasão para as causas pretendidas, neste caso, de natureza religiosa.

A ideia da música como ornamento da palavra não é uma invenção de Burmeister, mas sim uma constante nesses tratados, senão de forma explícita, pelo menos de forma implícita. De fato, encontramos já nos prefácios de Lutero para os hinários protestantes a ideia

3. Original: “*Musica Poetica, quam Euclides melopoeia nominat, definitque esse usum harmonicae tractationi subsectorum, ad decorum propositi argumenti, est illa musicae pars, quae carmen musicum docet conscribere, coniungendo sonos melodiarum in harmoniam, variis periodorum affectionibus exornatam, ad animos hominum cordaque in varios motus flectenda.*”

de que as formulações polifônicas, mesmo aquelas elaboradas em contraponto simples, isto é, à proporção de nota contra nota, seriam já consideradas ornamentações de uma forma mais simples de canto, a monodia (LUTERO, 2016a, p. 481; 2016b, p. 482). Da mesma forma, poderíamos considerar essa mesma monodia como uma espécie de primeira ornamentação musical, que substituiria a melodia resultante da pronúncia do texto por uma outra para tornar esse texto mais persuasivo. Assim, tomando a melodia da pronúncia como modelo, o compositor poderia produzir novas melodias e, dessas, poderia conjugar novas harmonias, de acordo com as ideias presentes nos textos, amplificando proporcionalmente a dimensão sonora deles conforme as aparências de verdade consideradas válidas.

Em seu *Compedium Musices Descriptum*, publicado em Nuremberg em 1552, Adrianus Coclico descreve um elevado gênero de músicos como aquele que sabe ornamentar:

Existem músicos excelentes, e que reinam entre todos os demais, que não se limitam às atividades do ensino, mas que reúnem ótima e douta teoria com a prática, e que conhecem todas as virtudes do canto e todos os sons da composição, e sabem verdadeiramente ornamentar canções, e nelas representar todos os afetos, e que são considerados os melhores músicos e são reconhecidos como elegantíssimos e que recebem a admiração de todos, e cujas canções são as únicas dignas de admiração⁴. (COCLICO, 1552, p. 15-16)

Nesta passagem, Coclico sintetiza o ideal humanista de músico na figura daquele que domina a teoria, a prática e a poética, que domina as técnicas de ornamentar os textos que são vertidos em música, ou seja, as canções, e que dominam os códigos sociais de representação, associados à noção cortesã de elegância. Disso resultaria a admiração desses músicos e de suas obras.

Nesse contexto, Burmeister se destaca pela forma com que desenvolve essas ideias e as apresenta. Em seu segundo tratado, intitulado

4. Tradução nossa. No original: “*Sunt Musici praestantissimi, et ceterorum quasi reges, qui non in arte docenda haerent, sed theoriam optime et docte cum practica coniungunt, qui cantuum virtutes, et omnes compositionum nervos intelligunt, et vere sciunt cantilenas ornare, in ipsis omnes omnium affectus exprimere, et quod in Musico summum est, et elegantissimum vidente, et in omnium admiratione sunt, quorum cantilena, vel solae sunt admiratione dignae.*”

Musica autoschediastike [Compilação improvisada sobre música], publicado em Rostock em 1601, Burmeister constata uma aparente falta de vocabulário musical para tratar das questões de natureza elocutiva que ele desenvolve em seu texto (BURMEISTER, 1993, p. 236-239). De fato, não encontramos terminologia específica dedicada a essas mesmas questões em publicações anteriores às dele, particularmente no campo da música.

Diante dessa aparente “pobreza de linguagem”, ele propõe então uma terminologia, transpondo vocabulário do campo da retórica para o da música, ressignificando os termos selecionados conforme as estruturas e procedimentos musicais que eles passam a designar. Este processo, nos lembra Bourdieu, ocorre entre os diversos campos que coexistem num determinado contexto histórico e resulta no compartilhamento de conceitos e modos de pensamento comuns, derivados de propriedades gerais características do próprio contexto que os interliga. As relações de permuta linguística entre esses campos devem ser pensadas “como outros tantos mercados que se especificam segundo a estrutura das relações entre os capitais linguísticos ou culturais dos interlocutores ou dos seus grupos” (BOURDIEU, 1989, p. 68-69). Assim, reconhecemos que a própria construção desses objetos de conhecimento exige e fundamenta a transferência conceitual e terminológica entre campos, conforme as homologias estruturais estabelecidas, eliminando de sua compreensão a ideia descontextualizada da metáfora meramente explicativa.

Nesses termos, ao dar nome a coisas antes inominadas, Burmeister amplia as possibilidades de percepção e racionalização delas, constituindo um modo “luterano” de perceber e pensar a música que se alinha à tendência também luterana de ampliação e qualificação do acesso à educação como forma de se promover o exercício da fé e a boa manutenção do Estado.

Os artifícios elocutivos da música que foram sistematizados por Burmeister em seus tratados de poética foram designados como figuras musicais. No capítulo XII de seu *Musica Poetica*, Burmeister as define como ornamentos melódicos e harmônicos que se efetuam pelo distanciamento da “razão composicional simples” para “vestir” as ideias de maneira virtuosa (BURMEISTER, 1993, p. 154-157). Essa noção de figura musical, Burmeister a constrói a partir de referências próprias de seu tempo, dentre as quais destaco o professor do Ginásio de Lüneburg, Lucas Lossius (1508-1582), com quem Burmeister teve

contato durante sua formação e cujas obras certamente ele conheceu, como a *Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melanthonis et Praeceptionum Erasmi Roterodami* [Questões dialéticas e retóricas de Felipe Melancton e os Preceitos de Erasmo de Roterdã] publicada pela primeira vez em Nuremberg, em 1545, e adotada naquela escola como material didático. Nessa obra, Lossius define as figuras retóricas “à maneira de Quintiliano”, como “alguma forma inovadora de se dizer com arte”⁵ (LOSSIUS, 1569, p. 221). E dela, trazemos as referências de Quintiliano e Erasmo para ampliar a compreensão das proposições de Burmeister.

Em sua obra intitulada *De utraque verborum ac rerum copia* [Sobre a abundância de palavras e de coisas], publicada pela primeira vez em 1512, Erasmo explica a elocução verbal fazendo uso de uma analogia equivalente àquela proposta por Burmeister:

O que o vestido é para o nosso corpo, a elocução é para as frases. De fato, da mesma forma que se arruma ou estraga a beleza e a elegância do corpo com o porte e o vestido, assim também o faz a frase com as palavras. De maneira que se equivocam muito aqueles que pensam que não importam as palavras com as quais se expressam as ideias, acreditando que estas serão entendidas de qualquer maneira. E não é diferente a norma para mudar o vestido da norma para variar o discurso. A primeira providência é que o vestido não esteja sujo e nem pouco adaptado ao corpo ou que seja mal confeccionado. Com efeito, seria indigno que um corpo belo por si mesmo se tornasse desagradável pela sujeira do vestido que porta. É ridículo também que um homem se mostre publicamente vestido de mulher; também que se use o vestido do avesso. Se alguém pretende escrever com abundância sem antes se munir de conhecimentos abundantes da língua latina, este, na minha opinião, atuará não menos ridiculamente do que o pobre que, não tendo nem ao menos um vestido que possa vestir decentemente, troque de roupa e se vista ora com um pano, ora com outro, e se exhiba pelo fórum ostentando sua pobreza ao invés de suas riquezas⁶. (ERASMO DE ROTTERDAM, 2011, p. 12)

5. Original: “*Quid est figura? Est, quem ad modum Quintilianus definit, arte aliqua novata dicendi forma.*”
6. No original: “*Lo que es el vestido para nuestro cuerpo, eso mismo es la elocución para las frases. En efecto, de la misma forma que la belleza y elegancia del cuerpo se arregla o estropea con el porte y el vestido, así la frase lo hace con las palabras. De manera que se equivocan mucho quienes piensan que no importan las palabras con las que se expresan las ideas, con tal de que éstas se entiendan de la manera que*

Essa explicação de Erasmo, em certa medida, complementa aquela de Burmeister, uma vez que esclarece, por meio da analogia, as referências que fundamentam a atividade elocutiva. Destaco aqui a relação das noções de elocução e de abundância [*copia*] e a relação da abundância com o conhecimento da linguagem. Erasmo parte do princípio de que subjaz a todo discurso a ideia daquilo que se pretende comunicar e que essa ideia se dará a conhecer de forma mais ou menos eficiente de acordo com as palavras que o orador escolher para representá-la. Nesse sentido, as palavras “vestem” as ideias e as comunicam. Mas essa comunicação se dá sempre numa situação concreta de interlocução, com objetivos específicos e delimitados. E nesse contexto particular, diz Erasmo, nem todas as palavras produzirão o mesmo efeito. Por isso, o conhecimento da linguagem e suas formas válidas de uso são fundamentais, pois, sem eles, incorre-se no vício da “ostentação da pobreza”.

Quintiliano, em sua *Institutio Oratoria* [Instituição Oratória] referida por Lossius e também conhecida de Burmeister, faz uso da mesma metáfora para advertir seus leitores sobre a importância da escolha das palavras para enunciar uma ideia:

Também a maneira de se vestir, usual e do bom gosto, confere respeitabilidade aos homens, conforme atesta um verso grego; ao contrário, roupagem efeminada e suntuosa não embeleza o corpo, mas revela fragilidade da mente. De modo semelhante, a elocução diáfana e variada de alguns torna efeminados os próprios assuntos, que são revestidos com aquela roupagem de palavras. Portanto, desejo atenção com as palavras e preocupação com os assuntos tratados nas causas. (QUINTILIANO, 2016, p. 201)

sea. Y no es diferente la norma para cambiar el vestido que la norma para variar el discurso. La primera providencia es que el vestido no esté sucio ni esté poco adaptado al cuerpo o esté mal confeccionado. Sería en efecto indigno que un cuerpo bello por sí mismo fuera desagradable por la suciedad del vestido. Es ridículo también que un varón se pasee públicamente vestido de mujer; y también que lleve el vestido puesto al revés. Si alguien pretende escribir con copia sin antes pertrecharse de conocimientos abundantes de la lengua latina, ése, en mi opinión, actuará no menos ridículamente que el pobre que, no teniendo ni un solo vestido que pueda ponerse decentemente, se cambia de ropa, se viste ahora de un paño, luego de otro, y se pasea por el foro haciendo ostentación de su pobreza, y no de riquezas.”

Em relação à elocução musical, isso não seria diferente, uma vez que essa operaria como uma camada de ornamentação sobreposta àquela já produzida pelas palavras, ou seja, o corpo das ideias receberia uma veste verbal e, sobre esta, o compositor depositaria uma veste musical, que reforçaria ou modificaria as qualidades sonoras da primeira veste para tornar a ideia mais atraente, interessante e persuasiva.

Para este trabalho, o conhecimento das técnicas musicais e dos códigos e costumes de uso da linguagem musical é também fundamental, porque era esse conhecimento o que garantia a construção de verossímeis válidos de acordo com as demandas de cada caso. Nesses termos, um discurso religioso de louvor à Virgem certamente deveria receber música distinta daquela dedicada a um discurso cortesão de galanteio amoroso, por exemplo, seja pela qualidade da matéria de que tratam, seja pela circunstância e condições de tratamento e pronúncia de cada discurso. Essa medida de proporção entre a veste musical e aquela verbal era definida pelo princípio do decoro que, segundo Burmeister, impunha ao compositor a exigência de interpretar os textos, e produzir a partir deles a construção musical mais ornada e agradável que representasse seu sentido⁷ (BURMEISTER, 1601, p. Dd1).

A partir dessa perspectiva, podemos também compreender a analogia que relacionava o músico ao poeta e compreender ainda o que significaria, para o músico, a atividade da composição [*compositio*], concebida retoricamente como o método de alterar as palavras para se produzir uma expressão nobre, agradável, diversificada e que parecesse “fluir espontaneamente” (cf. QUINTILIANO, 2016, p. 615), e concebida musicalmente como o método de conjugar melodias em harmonias para produzir uma expressão ornada e eficiente (BURMEISTER, 1993, p. 16-17).

Sobre a abundância

Em seu *Musica Poetica*, Burmeister descreve modos convencionais de variar a elaboração musical, tanto de forma apenas melódica ou harmônica quanto de forma melódica e harmônica, e compila ocorrências dessas variações a partir da leitura de obras do repertório

7. No original: “*Poeticum decorum est contextus, qui harmoniae ultra suavisonantem & harmonicam syntaxin ornatum ex textus explicandi exigentia harmoniae addens.*”

corrente para ilustrar seus usos. Ao todo, nos apresenta vinte e seis possibilidades de variação e esclarece que existem muitas outras, que podem ser conhecidas pelo exame atento da literatura musical existente (BURMEISTER, 1993, p. 156-159). Essas figuras, tal como ele as designa, outorgam variedade e elegância à música e poderiam ser aprendidas por meio da imitação. Burmeister indica aos seus leitores que conheçam essas ocorrências, investiguem a relação entre a música e a poesia, e considerem aplicar os mesmos ornamentos na produção de novas músicas para poesias congêneres (BURMEISTER, 1993, p. 158-159).

Esses preceitos definem as possibilidades de abundância da produção musical, como propõe Erasmo em seu tratado *Sobre a abundância de palavras e de coisas*. Neste texto, assim como em tantos outros do mesmo tipo que encontramos publicados no século XVI, Erasmo ensina aos seus leitores como fazer um uso considerado abundante e elegante do latim, atualizando o referencial de elegância para além dos limites referidos na produção de Cícero. Nesse sentido, expõe os recursos que servem para se produzir essa abundância, com sucintas definições e uma grande quantidade de exemplos. Erasmo distingue dois tipos de abundância, aquela relacionada com as palavras e aquela relacionada com as coisas, ou ainda, para retomar a metáfora anteriormente utilizada, aquela relacionada com as vestes e aquela relacionada com os corpos. O primeiro tipo produz variedade e, o segundo tipo, ampliação, pois a abundância de coisas ou ideias enriquece e aumenta os enunciados.

De forma análoga, poderíamos agrupar as figuras de Burmeister em duas grandes categorias, aquela que substitui a forma mais simples de expressão por outra produzindo variedade e aquela que substitui a forma mais simples de expressão amplificando o discurso. Na primeira categoria, poderíamos situar figuras de licença (*hyperbole, hypobole, symblema, pathopoeia, syncope, pleonasmos, parrhesia, congeries, fauxbourdon*), figuras de alteração ou variação (*noëma, aposiopesis, parembole*) e figuras de representação (*hypotyposis*). Na segunda categoria, poderíamos situar as figuras de repetição (*mimesis, anadiplosis, clímax, fuga realis, fuga imaginaria, anaphora, metalepsis, hypallage, apocope, analepsis, auxesis, anaploke, palillogia*).

A primeira categoria comporta artifícios que operam como desvios das regras morfológicas e sintáticas mais elementares, viabilizando a introdução de dissonâncias, uma conjugação variada de harmonias

e uma relação variada entre elas. Podem ser chamadas de licenças porque operam no campo das regras que definem a correção do uso da linguagem, transgredindo-as ou reafirmando-as. Nessa categoria podemos considerar também aquelas figuras que produzem alteração da relação entre os elementos presentes no período de um discurso, tal como no caso da *parembole*, ou a alteração na forma de representação das ideias, tal como no caso da *noëma* e da *aposiopesis*, que efetuam a mudança no fluxo do discurso ou a suspensão desse, por vezes rompendo com a expectativa do ouvinte. E finalmente podemos considerar também a figura que, dentre todas, talvez seja a mais estimada pelo efeito que seu uso produz no ouvinte. Burmeister define a *hypotyposis* como a representação sonora do sentido do texto, de tal maneira que pareça que a ideia representada seja trazida à vida e colocada diante dos olhos da audiência (BURMEISTER, 1993, p. 174-175).

A segunda categoria comporta os diversos artifícios que se caracterizam pela repetição literal ou variada de melodias numa mesma voz e em vozes diferentes, ou pela repetição literal ou variada de harmonias entre grupos de vozes e, por essa razão, são utilizadas para a amplificação do discurso musical, considerando que essas repetições tornam os períodos mais extensos. Além disso, essas repetições reforçam as ideias do discurso, produzindo, como efeito, a ênfase e o destaque.

Certamente, a linguagem musical não se relaciona com as ideias que ela representa da mesma forma que a linguagem verbal. De fato, as relações de sentido entre música e ideia são construídas de forma objetiva apenas por intermédio da linguagem verbal e, por essa razão, essa noção de abundância de coisas e palavras, quando transposta para a música, restringe-se à matéria que a música opera, neste caso, o som. Por isso, Burmeister acertadamente categoriza as figuras por aquilo que elas modificam, a saber, a melodia, ou a harmonia ou ambas simultaneamente. Mas isso não impede que reconheçamos nessas figuras a abundância que elas produzem ao substituírem uma forma mais simples de expressão por outra forma, não necessariamente mais complexa, mas obrigatoriamente mais eficiente.

As possibilidades de figuração musical são bastante variadas, conforme podemos verificar nos exemplos fornecidos por Burmeister e no repertório referenciado por ele, e representam especificamente o conjunto das aparências de verdade consideradas válidas pelas

instituições sociais a que ele servia. Além disso, essas aparências podiam ser não apenas verossímeis, mas também elegantes, na medida em que orientavam a adaptação das produções musicais aos diferentes espaços e círculos sociais da vida cortesã, ajustando-as proporcionalmente à dignidade da matéria tratada, dos interlocutores e das circunstâncias de pronúncia. Assim, podemos retomar de Coclico a ideia de que os músicos “elegantíssimos” seriam dignos de admiração e que suas obras seriam dignas de imitação, ideia que é contrfeita por Burmeister numa extensa lista de compositores, reconhecidos como autoridades em estilos específicos pelo sucesso recorrente no cumprimento de determinadas causas e cujas obras poderiam ser emuladas (BURMEISTER, 1993, p. 208-211). Se, no *Compedium Musicae Descriptum*, Coclico contrasta passagens simples e “elegantes” de pronúncia da linguagem musical, como forma de colocar diante dos olhos de seus leitores as possibilidades atuais de uso dessa linguagem (COCLICO, 1552, p. 61-64), Burmeister dá um passo adiante, atualiza as referências, sistematiza suas formas de elaboração em diferentes categorias, dá nome a cada uma delas e aponta suas ocorrências concretas no repertório. Seja como for, ambos, assim como outros tantos ocupados com os estudos poético-musicais, parecem seguir os passos de Erasmo e a tendência de sua época, dedicando suas produções ao estudo das formas de abundância na produção musical.

Benito V. Rivera (1936-2020), musicólogo que traduziu o *Musica Poetica* para a língua inglesa, aponta aproximações e distanciamentos entre os campos da retórica e o da música com o objetivo de explicar a maneira com que Burmeister constituiu suas descrições das figuras (RIVERA, *in*: BURMEISTER, 1993). A partir de suas considerações, é possível constatar que não há um processo sistemático de apropriação terminológica e nem um compromisso expresso pelo músico alemão de preservar as definições e artifícios do campo de partida para o campo de chegada, ou seja, do campo da retórica para o campo da música. No campo da música, os termos retóricos adquirem definição própria, que designam artifícios sonoros específicos reconhecidos como recorrentes no repertório vigente e, por isso, dignos de atenção e sistematização. Nessa perspectiva, as aproximações entre definições de diferentes campos, assim como os distanciamentos, não desqualificam os artifícios em si, seja como técnica ou como efeito, pela maneira com que podem ser produzidos ou percebidos, mas revelam apenas a condição histórica do caminho

das ideias que lhes deram origem. Tampouco desqualificam a própria sistematização em si. Nesse processo, a natureza retórica desses artifícios é preservada, uma vez que o processo criativo permanece condicionado pelo processo de recepção das obras produzidas, em atendimento às demandas das instituições a que a música servia. Nesse contexto, a codificação de retóricas musicais não se constitui como um fenômeno extraordinário, mas sim como uma consequência possível e até certo ponto esperada, tendo em vista os códigos, estruturas, referências e práticas sociais vigentes, das quais a prática musical cobra seus sentidos

Pelas referências musicais que adota, podemos compreender que Burmeister se limita ao repertório vocal conhecido hoje pelo epíteto da *prima pratica*, ou seja, o repertório vocal centro-europeu circunscrito entre a segunda metade do século XVI e o início do século XVII. Nesse sentido, podemos compreender o alcance da proposta de Burmeister de forma restrita, dedicada ao atendimento específico de demandas de formação profissional de compositores e de formação geral de ouvintes oriundas de instituições luteranas religiosas e políticas de seu tempo e lugar. Tendo em vista o reconhecimento dessa obra e sua publicação, podemos compreender que ela atendia plenamente aos seus objetivos e que os demais repertórios e usos da música eventualmente não contemplados estariam fora do escopo de regulação dessas instituições e do campo de atuação de Burmeister. Por outro lado, podemos compreender a não consideração desses demais repertórios e usos como uma iniciativa deliberada de apagamento ou silenciamento deles em relação à ideia geral de tradição que essas mesmas instituições representavam.

A proposta de Burmeister não foi formulada com a pretensão de ser uma síntese unitária e unívoca de um sistema retórico-musical coerente e coeso, mas sim de ser um instrumento de formação musical de compositores e de ouvintes baseado nos usos e práticas vigentes, em diálogo com as referências correntes e, nesse sentido, configurou-se como uma espécie de marco regulatório da produção musical local, que buscava responder às questões emergentes de seu próprio tempo e contexto. Nesse sentido, deve ser considerada como uma poética musical dentre tantas outras de natureza retórica que foram elaboradas ao longo dos séculos XVII e XVIII no universo luterano, representativas de modos particulares de produzir, perceber e compreender a música vigente em cada tempo e lugar. As

divergências entre elas ilustram a riqueza de referências – musicais, retóricas, poéticas e culturais – a partir das quais cada autor se posicionava para definir as possibilidades de produção e leitura musical válidas no lugar onde atuava.

Referências

- BARROS, Cassiano de Almeida. Fundamentos teológico-políticos da *Musica Poetica* alemã. *Revista Vórtex*, [S.l.], v. 8, n. 2, set. 2020. ISSN 2317-9937. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3816>>. Acesso em: 04 Nov. 2021.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BURMEISTER, Joachim. *Musica autoschediastike*. Rostock: Christophorus Reusnerus, 1601. Disponível em <<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000144E300000000>>. Acesso em 09 Mai 2021.
- BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. New Haven & London. Yale University Press, 1993.
- BUTT, John. *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- ERASMO DE ROTERDAM, Desiderio. *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso [De copia verborum ac rerum]*. Madrid: Cátedra, 2011.
- FORGÁCS, Robert. *Gallus Dressler's Praecepta musicae poëticae*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2007.
- HANSEN, João Adolfo. *Agudezas Seiscentistas e outros Ensaios*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- LOSSIUS, Lucas. *Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melanthonis et Praeceptionum Erasmi Roterodami*. Lipsiae: Rhamba, 1569. Disponível em: <<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10192012>>. Acesso em: 10 Set 2021.
- LUTERO, Martinho. Preface to Georg Rhau's Symphoniae Iucundae. In: LEHMANN, Helmut. *Luther's Works – volume 53 – Liturgy and Hymns*. Philadelphia: Fortress Press, 1979.
- LUTERO, Martinho. Aos Conselhos de Todas as Cidades da Alemanha para que criem emantenhão escolas cristãs. In: LUTERO, Martinho. *Obras selecionadas – volume 5*. São Leopoldo: Editora Sino-dal, 1995. pp. 302-325.
- LUTERO, Martinho. Prefácio ao Hinário Wittenberguense de 1524.

- In: LUTERO, Martinho. *Obras Seleccionadas* – volume 7 – vida em comunidade. São Leopoldo/RS: Editora Sinodal, 2016a. pp. 480-481.
- LUTERO, Martinho. Prefácio ao Hinário de Babst de 1545. In: LUTERO, Martinho. *Obras Seleccionadas* – volume 7 – vida em comunidade. São Leopoldo/RS: Editora Sinodal, 2016b. pp. 481-482.
- QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição Oratória* – tomo III. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2016.
- VORMBAUM, Reinhold (Org.). *Die evangelischen Schulordnungen des sechszehnten Jahrhunderts*. Gütersloh: C. Bertelsmann, 1860.

Impossibilidades e desencantos nas poéticas de Manuel Maria Barbosa du Bocage e Manuel Inácio da Silva Alvarenga

Flávia Pais de Aguiar (UFF)¹

O estudo canônico sobre a poesia do Setecentos, especialmente aquela produzida no Brasil Colônia, abre caminhos para outras reformulações, que são essenciais e complementares para uma melhor compreensão acerca da produção de poetas dissonantes de seu tempo, considerados, por vezes, inexpressivos, rebeldes, ou, ainda, pré-românticos² – adjetivo curioso, tendo em vista que os coloca em um não-lugar: não são árcades, mas também não são românticos, são um *quase*. É nessa impossibilidade de atender aos padrões estéticos literários do Arcadismo ou do Romantismo que estão obras poéticas merecedoras de especial atenção, como a de Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814) e a de Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805), tendo em vista que suas produções escapam, em determinados momentos, da *Aura Mediocritas*, e revelam pontos interessantes acerca desse não-lugar e de tantas outras impossibilidades.

Silva Alvarenga e Bocage viveram um período marcado por intensas revoluções do pensamento, do conhecimento científico, dos sistemas político-econômicos, das artes; mas não somente. A Europa iluminista e laica do Setecentos protagonizava grandes transformações também a nível comportamental, que visavam o progresso e que conduziriam os princípios morais e sociais, nos séculos posteriores, de uma parte expressiva do mundo ocidental. Nas palavras de Hanna Arendt,

A ideia de que existe algo assim como progresso da humanidade como um todo era desconhecida até o século dezessete. No século dezoito tornou-se uma opinião bastante comum entre os *hommens*

1. Doutoranda em Literatura Comparada pelo PPG Estudos de Literatura (UFF). Bolsista CNPq sob orientação da Prof. Dra. Ida Maria Alves.
2. Cito aqui o adjetivo atribuído por Antonio Candido por meio da colocação sobre Silva Alvarenga: “[o poeta] firmou em nossa poesia a tradição da estrofe isorrítmica, sequiosa de música, prenunciando um aspecto importante da poesia romântica.” (2007, p. 148), e sobre Bocage, por Massaud Moisés: “Agitado por forças opostas, o poeta coloca-se na fronteira entre o Arcadismo moribundo e o Romantismo ascendente.” (2000, p. 243).

de lettres, e tornou-se um dogma quase universalmente aceito no século dezanove. [...] Para o século dezoito a palavra (progresso) implicava numa “educação da humanidade” (*Erziehung des Menschenschlechts* de Lessing) cujo fim coincidira com a maioria do homem. (ARENDE, 1973, p. 111)

É evidente que quando se diz Europa fala-se especialmente em França, Inglaterra e Alemanha, forças motrizes dessa cena revolucionária da História do Ocidente. Portugal, nesse contexto, encaixava-se como importador de algumas ideias que foram selecionadas e adaptadas para pensar o progresso dentro de um complexo cenário político “monárquico-católico”. A restauração de toda a base do ensino empreendida por Marquês de Pombal, por exemplo, ancorava-se na valorização dos estudos das Ciências e das Artes Liberais em detrimento da pedagogia escolástica-jesuíta, mas filtrava o ensino filosófico que pudesse animar revoluções contra a organização política estabelecida.

Isto posto, faz-se interessante verificar como a construção poética desses autores é atravessada por componentes sociais de um período marcado por intensas turbulências, quando assuntos de domínio público se enlaçam aos de domínio privado e refletem na instância da arte, não através de temáticas explícitas, mas por meio de uma composição que parece ser inevitável ao fazer poético daquela circunstância. Nas palavras de Silviano Santiago, é possível observar como “a estruturação do texto pode e chega a evidenciar a organização social, ao descobrir que a sucessão dos acontecimentos fictícios obedece a um princípio de composição que aclara o processo de desenvolvimento propriamente histórico da sociedade.” (SANTIAGO, 2002, p. 251).

O Século das Luzes, mesmo com toda sua aura racional e a promessa de progresso humano, não alijou os poetas em debate da obscuridade; antes, iluminou-lhes a consciência de suas limitações e impossibilidades, lançando-os ao abismo da desilusão. Bocage, por exemplo, “encontrava-se particularmente vigiado, sobretudo depois da sua detenção em agosto de 1797, quer pela censura, quer pela polícia política” (PIRES, 2018, p. 10), quer pelos próprios códigos de conduta social que assistiam ao bem da classe burguesa. Frente a isso, é possível perceber nas obras dos poetas apresentados a recorrência de um tom melancólico, que conduz o leitor mais atento a observar como as escolhas lexicais jogam luz às vivências limitadas pela repressão social, individual e artística. Tal censura ratifica o que o poeta

português identificou como “opressão, [uma] violência que em todos os sentidos se parta” (BOCAGE, 2018, tomo I, p. 310).

Identificada a melancolia latente, é possível notar uma escolha de composição lexical pertencente ao campo semântico da censura, do autoritarismo e do cerceamento, independentemente do tema ou da categoria do poema – sonetos, sátiras, odes, idílios, entre outros –, sendo, assim, possível encontrar a recorrência de palavras como: lei (sempre acompanhada dos adjetivos férrea/dura/pesada) silêncio; algozes; violência/violento; oprimir/opressão; despota/despótico/despotismo; reprimir/reprimido; entre tantas outras expressões observadas, conforme é possível verificar nesses versos do idílio “Flérída”, publicado em 1794:

Tratai de louco um amor casto,
 Que eu nos grilhões que arrasto,
 Tão limpos como o sol, darei mil beijos.
 [...]
 Não é delírio, que meus ais intentem
 Achar piedade em coisas que não sentem,
 Quando são tão tiranos
 Os corações humanos
 Que folgam c’os martírios que padeço?
 (BOCAGE, 2018, Tomo I, pp. 617-622)³

Os versos citados acima tematizam um amor não vivenciado devido à impossibilidade por não ser correspondido; canta o pastor Elmano para a sua “Amiga solidão, tristeza amiga” (BOCAGE, 2018, Tomo I, v. 2) o desdém que a amada pastora Flérída tem por si e por todo amor que dispensa. Desiludido pela desventura, o pastor desenha um corpo poético cheio de imagens de aprisionamento, com “despenhada corrente” (BOCAGE, 2018, Tomo I, v.18) que modera a velocidade da paixão; a presença recorrente da imagem do passarinho em aproximação à figura do amente remete, ainda, a um desejo de liberdade (voar) em contraste com os grilhões que o impedem de alçar voo: “Passarinhos amantes,/ Já cantei como vós, mas já não canto” (BOCAGE, 2018, Tomo I, vv. 30-31). Na súplica por misericórdia e compreensão de seu amor, aparece a intercessão às “Nepeias mimosas”, figuras que têm “preso Amor nas tranças de ouro” e estão

3. Grifos meus.

associadas à amada pastora, para que adocem “o cativo ao Moço louro!”. (BOCAGE, 2018, Tomo I, vv. 44-47).

A tirania dos corações humanos parece ter afetado não apenas o pastor desiludido, mas também o poeta, que teria vivido tanto uma paixão inadmissível por sua cunhada, quanto à incompreensão de sua existência expansiva, de natureza irreverente, experienciando, dessa maneira, variadas formas de impossibilidades:

a experiência do cárcere acompanhou-o ao longo da vida. Com efeito, na investigação que fizemos, deparamos não com uma detenção, tradicionalmente assinalada pelos biógrafos, mas com quatro. A privação de liberdade marcou-o indelevelmente, como se infere da leitura de uma parte importante da sua poesia. Deve-se dizer ainda que a repressão lhe ensinou a melhor metodologia para evitar. Com efeito, para fugir às malhas da Censura, os prefácios que redigiu são sempre crípticos, exigem um leitor atento, que saiba ler nas entrelinhas. (PIRES, 2019, online)

E é essa leitura nas entrelinhas, como já posto anteriormente, que vigora em uma análise que se propõe a perceber o discurso da violência presente em poéticas que parecem ingênuas, refugiadas na aparente tranquilidade da *Aura Mediocritas*.

“Violência que em todos os sentidos se reparte”

A circulação das ideias que vinham do exterior sofreu limitações por conta da censura e de um processo de filtragem, que implicou a incorporação apenas de conhecimentos necessários para a modernização de Portugal sem que comprometesse os pilares da sociedade absolutista e religiosa. Sabe-se que estruturas monárquicas europeias deram indícios de ruína ao longo do século XVIII mediante a difusão dos ideais iluministas. Frente a isso, a dinâmica política ficou conhecida no contexto português não como Iluminismo, mas como Ilustração Portuguesa, ou, ainda, Ilustração Católica (SILVA, 2003). Indubitavelmente, a esfera pública e, conseqüentemente, a privada seriam impactadas pelas demandas da nobreza, da burguesia e do clero, mais propriamente dito, pelos critérios econômicos e morais que os atendessem, e a censura serviria de instrumento e aporte para tais interesses, uma vez que ela “não só preservava a infalibilidade do Regime

como mantinha intocáveis os interesses particulares com maior influência na economia do país.” (PIRES, 1977, p. 216)

Considerando a área educacional dentro desse contexto, acreditava-se que a ideia de reformular o ensino estava atrelada, entre tantas demandas, à da formação de homens aptos a servirem à pátria. Nesse caso, o campo dos estudos precisava obter bases eficazes para emergir do plano acadêmico e avançar para o social. No foco de toda reestruturação político-educacional estava a superação do atraso cultural do Reino de Portugal como principal via de inversão da decadência econômica a qual a nação se via absorvida. A crise monetária seria, assim, superada com a entrada de novos pensamentos pautados, sobretudo, no cientificismo; as posições ilustradas, antijesuíticas, bem como as novidades artísticas eram, portanto, bem-vindas.

Marques de Pombal, homem viajado e conhecedor das tendências revolucionárias, identificou a secularização como âncora da modernidade que auxiliaria o Estado em sua reestruturação e avançou em seus projetos conhecidos como reformas pombalinas, durante as décadas 50 e 60 do Setecentos. Contudo,

[a]s reformas promovidas, de forma descontínua, pelos ministros do rei eram vistas por uns como um “despotismo esclarecido» e por outros como um simples «despotismo ministerial”. Da herança pombalina ficaram também, embora com reformulações, a censura apertada e uma nova noção de polícia que marcariam o período subsequente. (FARIA; MONTEIRO; PEDREIRA, 2013, p. 40)

Alguns ilustrados e intelectuais contemporâneos das reformas pombalinas assumiam os discursos progressistas e avaliavam o despotismo esclarecido como possível alternativa de ordem e progresso, como foi o caso de Silva Alvarenga, poeta que dedicou parte de sua produção poética à fé no processo civilizatório; o poema “Às Artes”, recitado na Sociedade Literária do Rio de Janeiro em ocasião do aniversário de D. Maria I, em 1788, ilustra com esmero seu ideal político e o engajamento com a cientificidade e a liberdade de pensamento: Já fugiram os dias horrorosos / De escuros nevoeiros, dias tristes, / Em que as Artes gereram desprezadas / Da nobre Lísia no fecundo seio. / Hoje cheias de glória ressuscitam / Até nestes confins do Novo Mundo / Graças a mão Augusta que as anima. (ALVARENGA, 2005, p. 117, vv. 1-7)

Os dias escuros e tristes seriam findados com a presença luminosa de todas as Artes, portadoras da razão e do esclarecimento, que

teriam espaço numa configuração de Novo Mundo arquitetada pelas mãos da “Rainha Augusta”, cuja imagem “De gratidão, de amor e de ternura” (ALVARENGA, 2005, p. 122, vv. 147-148) não ficou alheia às suntuosas imagens poéticas atribuídas às Artes. Neste poema, Silva Alvarenga trabalhou com a metáfora de um grandioso desfile das várias ciências, ou das “Artes”, como ainda eram chamadas em seu tempo, que reúne os saberes em sua diversidade; a atração oferece a presença das Artes Científicas, como a Matemática e a Física Experimental, e das Artes Humanas e Biológicas, como a História Natural, a Medicina, entre outras, e a “mais formosa” das Artes, “Ilustre Matrona” que encerra o desfile, a Poesia que, além da utilidade e deleite que oferta, “[...] celebra os Heróis e eterniza / No Templo da memória o Nome e a Fama / dos Íncritos Monarcas.” (ALVARENGA, 2005, p. 121, vv. 119 – 122). Elogiar a Rainha seria, dentro de uma lógica da poesia didática, favorecer a Pátria, uma vez que o jogo poético propõe o “elogio da verdade”, isto é, a crítica dos vícios e a exaltação das virtudes por meio do encômio, a fim de extrair essas mesmas virtudes do governante.

Contudo, mesmo com as honrarias que lhe dedicavam em poemas, a figura da Monarca, análoga às demais, inclinava-se à tirania. Após o recital de “Às Artes”, os franciscanos opositores das aulas régias ministradas pelo poeta e do modelo de ensino público, que havia vigorado também na América Portuguesa, difamaram Silva Alvarenga, fazendo chegar ao conhecimento da Coroa um sentimento de revolução insuflado durante das atividades na Sociedade Literária e nas aulas, o que era um problema aos olhos da Coroa Portuguesa, considerando os rumores que chegavam da França de revoluções ameaçadoras para o Império de lá. Acusado, então, de promover ideias francesas e de conspirar contra a Coroa Portuguesa e a religião católica, Silva Alvarenga e demais membros da Sociedade foram conduzidos à prisão, em 1794.

Apesar da ausência de provas quanto às acusações, alguns fatores agravaram as acusações, tais como o fato de a Sociedade Literária ter um regimento interno, assinado por Silva Alvarenga, cujo estatuto instruía a confidência quanto aos assuntos debatidos em cada reunião, bem como a vasta biblioteca que pertencia ao poeta e professor, onde foram encontradas inúmeras produções de ilustrados franceses, inclusive títulos essenciais de Voltaire. Nessa ocasião, o controle da circulação dos livros passava pela Inquisição e pela Real

Mesa Censória, e de modo evidente, os livros de Silva Alvarenga foram censurados, afinal, “[...] os censores debruçavam-se, antes do mais, sobre certas áreas consideradas de periculosidade. A literatura seria uma delas, senão a primeira, pelo menos a mais tradicionalmente mais castigada.” (PIRES, 1977, p. 229). A oxigenação e circulação do pensamento esclarecido foi e é, até os tempos atuais, a maior ameaça para um regime político autoritário; o uso da força coercitiva, legado do próprio ministro que outrora Silva Alvarenga apoiara, seria, então, justificado pela manutenção da disciplina e da ordem social, mesmo em caso de inocência do acusado.

É nesse contexto de cárcere que escreve, em 1799, *Glaura, poemas eróticos de um americano*, cujos rondós que compuseram a obra apresentam um tom antagônico ao que se via com frequência nos poemas anteriormente produzidos. Agora, o discurso entusiasta e a fé progresso dão lugar à melancolia e ao sentimento de desesperança, como verifica-se nos versos de “O Cajueiro”:

*Cajueiro desgraçado,
A que fado te entregaste,
Pois brotaste em terra dura
Sem cultura e sem senhor!
[...]
Para frutos não concorre
Este vale ingrato e seco;
Um se enruga murcho e peço,
Outro morre ainda em flor.
[...]
Vês nos outros rama bela,
Que a Pomona por tributos
Oferece doces frutos
De amarela e rubra cor?

Ser copado, ser florente
Vem da terra preciosa;
Vem da mão industriosa
Do prudente Agricultor.*

(ALVARENGA, 2005, p. 133, vv. 1-24)

O refrão que inaugura a poesia anuncia a ausência de graça de um sujeito poético que lamenta o destino de ter nascido em “terra dura”; nesse cenário, o pastor compara-se ao Cajueiro, que por mais que seja uma árvore de capacidade frutífera e de “rama bela”, morre,

seca, enruga, sem o investimento e os cuidados necessários vindos “da mão industriosa do prudente Agricultor”. “A cultura”, vinda de um “senhor”, seria, assim, fundamental para o pastor frutificar seus atributos. Contudo, percebe seu destino desprovido de sorte por ter nascido em terra sem cultura e sem incentivo, e, tal qual o Cajueiro, vê-se infrutífero, frustrado e conformado: “Mas se estéril te arruínas, / Por destino te conservas, / E pendente sobre as ervas / Mudo ensina ao Pastor / Que a fortuna é quem exalta, / Quem humilha o nobre engenho: / Que não vale humano empenho, / Se lhe falta o seu favor.” (ALVARENGA, 2005, pp. 133-135, vv. 41- 48)

É interessante perceber a confluência entre a voz do pastor conformado por seu destino desafortunado e a escolha feita pelo poeta da composição do poema, que no momento da produção via-se impossibilitado de exercer até mesmo sua liberdade pessoal. Se durante toda sua trajetória intelectual empenhou-se em cantar a difusão das Luzes, agora canta o ressentimento por ver que a sua condição de americano o impede de “frutificar”. Sua filiação, por nascimento, estava submetida ao ambiente contrário à própria concepção de civilização, uma vez que fora esquecido pelas “mãos industriosas” da Coroa Portuguesa. O progresso, assim, não chegava à terra americana, considerada como bruta, bárbara. A frustração viria daí, de um sentimento de impotência por ter nascido em solo desamparado, mesmo tendo obtido toda sua formação cultural e intelectual em solo europeu.

Se “O Cajueiro” parece ser um poema autobiográfico por tematizar o infortúnio de ter nascido americano, a melancolia em contraste com o discurso animado da crença na civilização também aparece em rondós que tematizam o amor, como em “O amante infeliz”: Ao Amor cruel e esquivo / Entreguei minha esperança, / Que me pinta na lembrança / Mais ativo o fero mal. / Não verás em peito amante / Coração de mais ternura; / Nem que guarde fé mais pura, / Mais constante e mais leal. (ALVARENGA, 2005, p. 154, vv. 5-12). A “fé pura” não parece ser uma alternativa para o pastor Alcindo, que canta para Glaura, pastora que não lhe corresponde devoção, assim como já não parece mais ser para o poeta. O substantivo “fé” acompanhado de seu qualificador “pura” teria, outrora, aura diferente da que sobressalta neste poema, dadas as acepções positivas de ambas as palavras; mas, mesmo optando por um léxico mais brando e sem perder a ternura identificada por Candido, (2007, p. 146), Silva Alvarenga utiliza adjetivos

que remetem à violência – cruel/fero – e advérbios de negação – não/nem – como indicadores da flagrante descrença.

Em *Glaura* percebem-se particulares exemplos dos efeitos melancólicos provenientes da impossibilidade de concretizar um ideal progressista, seja ele amoroso, quando cantado pelo pastor não correspondido, seja ele advindo da impossibilidade de efetivar o progresso da civilização, vivido particularmente pelo poeta que também era professor, e teve parte de sua vida dedicada ao ensino, à preparação de gerações posteriores. No rondó “A Noite”, a escolha lexical testifica esses atravessamentos, visto que a seleção de palavras concorre para a inviabilidade, por via da escassez/ausência/saudade: animais associados à “escuridade” para a construção do cenário poético soturno – mocho/vampir = coruja/morcego – e substantivos como “silêncio” e “correntes”, em estrofe que denuncia a ausência da amada Glaura, ressaltam a melancolia, que já não precisa, aqui, ser subentendida: Melancólico agoureiro / Solta a voz Mocho faminto / E o *Vampir* de sangue tinto / Que é ligeiro em se esconder. / Voa a densa escuridade, / O silêncio, horror e espanto: / E as correntes do meu pranto, / A saudade faz verter. (ALVARENGA, 2005, p. 187, vv. 17-24). No entanto, ainda é notória uma percepção desabonada da escuridão, antagonica à “luz”.

Nos versos de “A Lira Desgraçada”, que tematizam ainda o amor irrealizado, encontram-se escolhas lexicais que aproxima o lamento melancólico à tirania dos corações humanos: “Feras, troncos e rochedos / Já moveste de ternura; / Só de Glaura sempre dura / Não abrandas o rigor! / *Adeus, Lira desgraçada / Consagrada ao triste amor!*” (ALVARENGA, 2005, p. 262, vv. 5-10). Esses versos são os que mais vão ao encontro do sentimento de “rigor” e dureza que Bocage carregava consigo. Mas, diferente de Silva Alvarenga, o poeta português apostou menos fé na ideia de civilização; afinal, “[a] Bocage nunca comoveu o feitiço do Império; nunca foi assim mobilizado para as reencarnações contemporâneas da causa, a começar pela lusofonia.” (TAMEN, 2020, p. 144). O princípio de composição na poética de Bocage é, portanto, distinto ao de Silva Alvarenga. Mais irreverente, a escolha lexical não demonstra compromisso com a polidez ou a afinação ao discurso racional de sua época; pelo contrário, na “Alma” é onde busca a “Razão”, como é possível observar no soneto abaixo:

Do cárcere materno em hora escura,
 Em momento infeliz, triste, agoirado,
 Me desaferrolhou terrível Fado,
 Meus dias cometendo à Desventura.

Perigosas sementes de ternura
 Havia o deus feroz em mim lançado,
 Que mil azedos frutos têm brotado,
 Regadas pelos prantos de amargura.

Escravo da déspota beleza,
 Remir-me de ímpia lei, que me domina,
 Tento, e desmaio ao começar a empresa.

Oh, poder da paixão que me alucina!
 Oh! cego Amor! Oh frágil Natureza!
 N'alma busco a Razão, e encontro Alcina.

(BOCAGE, 2018, Tomo I, p. 129)⁴

O sujeito lírico aqui, menos melancólico que passional, anuncia uma “Razão” encontrada na alma, cerne das paixões tão vilipendiadas, sobretudo, pelos arautos da moralidade setecentista. Seu nascimento é, para si, um “momento infeliz, triste, agoirado” porque, na configuração de um mundo que o impossibilita de viver o amor, nascer é estar em uma prisão eterna. Viver, portanto, significa perder a liberdade, dado o “terrível Fado” do desamor. Nota-se, juntamente à “Desventura” de seu nascimento, que o sentimento de aprisionamento se dá também a partir da construção imagética do “cárcere” em que se encontra esse pastor “escravo” da “déspota” Alcina, cuja beleza é associada à “ímpia lei”. O campo semântico próprio do autoritarismo, também perceptível pela escolha do verbo “desaferrolhou”, é utilizado, assim, para a construção um poema de amor, que, à primeira vista, em nada se associa à crítica ao despotismo político, contudo pode concorrer à [...] realidade, [...] esta realidade política tão evidente que ninguém quer vê-la pelo que ela é, mas que “os sentidos” do poeta acolhem tão fortemente.

Bocage, embora apartado do poder político, balançava as estruturas de uma sociedade disposta a manter o equilíbrio e a ordem sociais; entusiasta do Iluminismo e nascido em família burguesa de origem

4. Grifos meus.

francesa, por parte materna, o poeta evidenciou em sua obra leituras de filósofos como Voltaire, a quem traduziu, adotando a ideia do livre pensamento. Acusado, em 1797, de propagar as ideias que insuflariam uma rebelião, o poeta foi conduzido à prisão no Limoeiro e exilado por representantes do governo. Sob essa circunstância, Bocage apelou clemência para o Santo Ofício, alegando que a transgressão existente nos seus poemas era de caráter religioso e não se prendia com a política. Entretanto, o tom jocoso de seus versos, especialmente os satíricos, ia de encontro com interesses clericais, e não apenas com os da Monarquia: “Se pois guardar devemos castidade, / Para que nos deu Deus porras leiteiras / Senão para foder com liberdade? / Fodam-se, pois, casadas e solteiras, / E seja isto já; que é curta a idade, / E as horas do prazer voam ligeiras!”⁵

Nesse contexto, interessava ao Tribunal do Santo Ofício acolher o seu pedido de soltura para, então, conduzi-lo a um processo de reeducação em um ambiente sacro, o Mosteiro de São Bento. Uma vez que agredia largamente aos princípios moralizantes, a profanação colocada com o uso das antíteses “castidade” x “foder” não se encerraria na voz do sujeito poético, tão pouco passaria despercebida como fingimento da *persona* literária; nem neste poema, e nem em tantas outras poesias satíricas que foram amplamente censuradas pelos inquisidores. No cerne do acolhimento de Bocage pela Igreja estaria a censura dessa mesma “liberdade” concedida por “Deus”.

Ao debater sobre o contexto salazarista, José Cardoso Pires articula um entendimento sobre o aparelho repressivo que vigora, também, para esta análise:

Aparelho característico dos estados de sítio, tribunal de emergência com toda a latitude e toda a imprecisão dos diplomas transitórios, a Censura considera a periculosidade do delito em função da temperatura política e emocional do momento e não da matéria em si mesma. Cada afirmação envolve-se num contexto de sedição, cada “abuso de expressão” é deslocado do foro comum para os capítulos da ideologia subversiva. (PIRES, 1977, p. 205)

A reeducação de Bocage implicou, dentre outros fatores, a polidez racional exigida por códigos de conduta social, no entanto, a ajuda

5. *Soneto do Prazer Ephemero*, disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/bocage.htm>>. Acesso em: 30 jul. 2021.

dos monges também não obteve o sucesso esperado; parecia característica inata ao poeta a incompatibilidade com o controle de seus excessos; tanto que, após a tentativa mal sucedida com os religiosos, a intendência-geral da polícia decidiria por sua transferência para o Hospício das Necessidades. É curioso perceber que, não obstante estes fatos, a voz poética nos sonetos líricos canta o excesso em sentidos diversos e a inutilidade do socorro da Razão, colocando-a em oposição, inúmeras vezes, com o sentimento: “Razão, de que me serve o teu socorro? / Manda-me não amar, eu ardo, eu amo; / Dizes-me que sossegue, eu peno, eu morro” (BOCAGE, 1980, p. 26, vv. 15-17)”.

O questionamento da Razão, enquanto característica expressiva nos poemas bocageanos, aparece de forma paradoxal na voz de sujeito lírico, uma vez que o poeta teria sido, conforme citado anteriormente, um entusiasta do Iluminismo e do livre pensamento, tendo afinidades, sobretudo, com Voltaire, poeta e filósofo a quem dedicou inúmeras traduções; mas é excepcional observar o quão paradoxal também é o Século XVIII e suas ebulições, em especial no contexto português. Convém lembrar, em linhas gerais, que Immanuel Kant aponta para uma Razão humana universal transformadora, que é legitimada quando o homem passa a pensar por si mesmo.

As Luzes da Razão representariam, nesse contexto, a passagem do homem para a sua maioridade, que seria a capacidade de se servir do entendimento sem a orientação de outrem. Servir-se da própria Razão é ser autônomo e, portanto, livre. Frente a isso, identifica-se o movimento de um sujeito poético bocageno que desestabiliza esse pilar filosófico ao conduzir um pensamento de que a Razão, contradizendo-se por ser representante da liberdade, obriga e importuna os mortais à trilharem o caminho da polidez e da ausência das paixões: “Importuna Razão, não me persigas; / Cesse a ríspida voz que em vão murmura, / Se a lei do Amor, se a força da Ternura / Nem domas, nem contrastas ,[...] / Se acusas os Mortais, e os obrigas, / Se, conhecendo o mal, não dás a cura, / Deixa-me apreciar minha loucura” (BOCAGE, 2018, Tomo I, p. 88). Mais uma vez, a escolha de adjetivos como “ríspida” e de verbos como “persigas” e “obrigas” compõe o quadro de uma imagem do cerceamento, de impossibilidade. No soneto a seguir, estes imbricamentos ficam ainda mais claros, desvelando um princípio de composição que continuamente questiona a Razão, ou seja, a autonomia, a liberdade, e denuncia, de maneira não direta, mas a partir da construção lexical, a apertada repressão,

instrumento de poder característico da sociedade a qual o poeta esteve inserido:

Neste horrível sepulcro da existência
O triste coração de dor se parte,
A mesquinha Razão se vê sem arte,
Com que dome a frenética Impaciência;

Aqui pela opressão, pela violência,
Que em todos os sentidos se reparte,
Transitório poder quer imitar-te
Eterna, vingadora Omnipotência;

Aqui onde o que o peito abrange e sente
Na mais ampla expressão acha estreiteza
Negra ideia do abismo assombra a mente.

Difere acaso da infernal tristeza
Não ver terra, nem céu, nem mar, nem gente,
Ser vivo, e não gozar da Natureza?

(BOCAGE, 2018, p. 310)⁶

A Razão, outrora “Importuna” e agora “Mesquinha”, vê-se domada pela “frenética Impaciência”, e a melancolia faz-se claramente expressa no uso de expressões como “triste coração”, “dor” e “infernal tristeza”. O cenário sombrio apontado pelos advérbios locativos “Neste” e “Aqui” é a própria vida, comparada a uma sepultura “horrível”, onde há “opressão” e “violência que em todos os sentidos se reparte”. Mais uma vez, percebe-se a escolha da elegia como recurso de composição utilizado por essa voz poética que compartilha seu sentimento de “estreiteza” diante da vida, que é uma morte, ao mesmo tempo, dada a sua limitação “na mais ampla expressão”; vide, ainda, os versos em que insinua morte em vida: “Difere acaso da infernal tristeza/[...]/Ser vivo, e não gozar da Natureza?” As impossibilidades, por fim, são demarcadas também pelo uso repetitivo dos advérbios de negação-restrição não/nem, como se lhe tivessem sido negadas todas as formas de expressão e expansão subjetiva.

É prudente destacar que as análises propostas não tiveram a intenção de atribuir juízo valorativo no que concerne à avaliação sobre

6. Grifos meus.

qual dois estaria correto quanto à sua atuação política, de se associar ou não ao Império, de corresponder ou não às exigências burguesas ou clericais, mas sim de verificar como a produção poética de ambos foi atravessada pelo ideal de civilização; esse movimento, que partiu da análise do campo lexical e recorreu a elementos historiográficos, pretendeu atestar a aura melancólica pressentida nos versos durante o ato de leitura. Verificou-se que Bocage identificou prontamente na sua trajetória intelectual o que Silva Alvarenga viria a perceber somente depois: a ideia de civilização não é salvadora; apenas atende ao ideal político e econômico de uma determinada parcela dominante da sociedade.

Por fim, embora o estudo não tenha se ocupado do viés puramente retórico para análise dos textos, é sabido que ambos os poetas eram exímios conhecedores das normas de composição que ancoravam-se na Poesia Clássica; há, de maneira muito recorrente, elementos estéticos pertinentes ao Neoclassicismo que não podem ser desconsiderados em uma análise mais demorada da produção dos dois. Bocage, exímio metrificador, e Silva Alvarenga, professor disciplinado aliado à arte poética horaciana, oferecem amplas possibilidades de investigação para suas obras, tão complexas e paradoxais quanto o tempo histórico em que estão inseridas.

Referências

- ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *Obras poéticas: poemas líricos, Glaura, O desertor*. Introdução: Fernando Morato. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARENDRT, Hannah. Da violência. In: *Crises da República*. Perspectiva, São Paulo, 1973.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *1765 – 1805: Literatura Comentada*. Seleção de textos, notas, estudo biográfico e crítico e exercícios por Maria Lajolo; estudo histórico por Ricardo Maranhão. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Obras completas de Bocage: sonetos, sátiras, odes, epístolas, idílios, apólogos, cantatas e elegias*. Tomo I. Organização, fixação de texto e notas: Daniel Pires. Setúbal: Imprensa Nacional, 2018.

- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Obras completas de Bocage: sonetos, sátiras, odes, epístolas, idílios, apólogos, cantatas e elegias*. Tomo II. Organização, fixação de texto e notas: Daniel Pires. Setúbal: Imprensa Nacional, 2018.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – momentos decisivos: 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- FARIA, Miguel Figueira de; MONTEIRO, Nuno Gonçalo; PEDREIRA, Jorge M. *História Contemporânea de Portugal*. Organização e direção: Jorge M. Pedreira; Nuno Gonçalo Monteiro. Madri: Prisa Edições, 2013.
- FEIJÓ, Elias J. Torres. Já Camões não sou! A impossibilidade de centralidade para Bocage no campo literário no século XIX. In: *Leituras de Bocage*. Vários autores. Porto: Ed. Faculdade de Letras Porto, Serviço de Publicações, 2006.
- PIRES, Daniel. A poesia clandestina de Bocage. In.: BOCAGE, Manuel Maria Barbosa do. *Obras completas de Bocage: sonetos, sátiras, odes, epístolas, idílios, apólogos, cantatas e elegias*. Tomo I. Organização, fixação de texto e notas: Daniel Pires. Setúbal: Imprensa Nacional, 2018.
- PIRES, Daniel. Entrevista – «Bocage constitui um facho da liberdade, que permanece aceso». *Revista Imprensa Nacional (Prelo)*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2019. Disponível em: <http://prelo.incm.pt/2019/12/daniel-pires-em-entrevista-bocage.html>. Acesso em 15 jun. 2020.
- PIRES, José Cardoso. Técnica do Golpe de Censura. In: *E agora, José?* Lisboa: Moraes Edições, 1977.
- SANTIAGO, Silviano. Nas malhas da letra: ensaios. Rio de Janeiro: ROCCO, 2002.
- SILVA, Ana Rosa Clocllet da. A formação do homem público no Portugal setecentista: 1750-1777. *Revista Intellectus*, ano 02, vol. 11, p. 1-31, 2003.
- TAMEN, Miguel. Bocage. In.: *O Cânone*. Editores: Antônio M. Feijó; João R. Figueiredo; Miguel Tamen. Autores: AA.VV. Lisboa: Edições Tinta-Da-China, 2020.

As primeiras notas sobre Machado de Assis nos jornais brasileiros

Valdiney Valente Lobato de Castro (UNIFAP)¹

As primeiras notas sobre o autor: entre tímidas reproduções e pequenas notas

As primeiras publicações de Machado de Assis nos jornais cariocas vão aos poucos tornando-o conhecido dos leitores. Por mais que ainda distante da produção de romances, gênero mais discutido de sua pena, seus textos em poesia, crítica, teatro e conto iam se proliferando pelas páginas das gazetas e alcançando os leitores da movimentada cidade da Corte.

No final da década de 1850 e início de 1860, mais de cem jornais percorriam as ruas da cidade que vivia em uma constante efervescência, fruto das chegadas diárias dos navios repletos de imigrantes, produtos estrangeiros e de informações sobre diversas partes do mundo. Segundo Alencastro (1997), nos anos 1870, metade da população da cidade do Rio de Janeiro era composta de imigrantes que cruzavam o Atlântico vindos em busca de melhores condições de trabalho. Essa chegada e saída intensa dos navios² promove um frenético intercâmbio cultural.

Não são apenas as informações acerca dos hábitos europeus que chegam às cidades brasileiras. São os próprios europeus. Com esse intenso contato, a realidade estrangeira, que antes poderia parecer algo distante dos brasileiros, avizinha-se. Os hábitos, as línguas, as roupas, tudo do mundo europeu contagia a sociedade carioca. Traduções de romances franceses e ingleses já percorriam os livros e a

1. Graduado em Letras (UFPA), Mestre em Estudos Literários (UFPA), Doutor em Letras (UFPA), Pós-doutorado em Letras (UERJ), cursa estágio de pós-doutoramento (UNIFAP).
2. Eric Hobsbawm (2008, p. 31) afirma que apenas em 1882 quase dois bilhões de pessoas viajavam por ano pelas ferrovias e mais de 22 mil navios cruzavam os oceanos, ou seja, o mundo “estava se tornando demograficamente maior e geograficamente menor e mais global – um planeta ligado cada vez mais estreitamente pelos laços dos deslocamentos de bens e pessoas, de capital e comunicações, de produtos materiais e ideias.

coluna “Folhetim” dos impressos e, muito rapidamente, jornais escritos em outras línguas passam a engrossar a quantidade de periódicos circulando pela cidade.

Há periódicos de todo tipo: destinados às mulheres; às atividades específicas como engenharia, agricultura, medicina e farmácia; aos interesses militares; às ocupações econômicas, políticas e administrativas, isto é, os jornais interessam a todos e, dado ao caráter portátil, atinge grande parte da população. Se alguém quisesse ser conhecido à época, bastava ter seu nome presente nas páginas avulsas. E foi exatamente o que pulverizou o nome de Machado de Assis entre os leitores cariocas. Como desde a década de 1850 os textos de Machado já circulavam nos impressos, seu nome passa a ser significativo para atrair os leitores.

A *Marmota*, de Paula Brito, em 21 de fevereiro de 1860, na primeira página, divulgava, logo abaixo das informações sobre os dados da publicação: “Temos o prazer de anunciar aos nossos leitores que o Sr. – Machado de Assis – faz hoje parte da colaboração da *Marmota*” (*A Marmota*, 21 fev. 1860, p. 1). Também *A Mocidade*³, logo abaixo da manchete, continha uma epígrafe de Machado d’Assis: “A mocidade é a esperança da pátria”. Essa frase foi provavelmente adaptada da crônica⁴ publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, em 24 de dezembro de 1861, assinada por M. A. pela morte de Paula Brito, em que o autor escreveu: “Amava a mocidade, porque sabia que ela é a esperança da pátria, e, porque a amava, estendia-lhe quanto podia a sua proteção” (*Diário do Rio de Janeiro*, 24 dez. 1861, p.1). Ainda sem completar 21 anos, no anúncio d’*A Marmota*⁵, já é possível ver o nome do “Sr. Machado de Assis” como referência.

Esse respeitoso tratamento ao jovem escritor é reproduzido na folha catarinense *O Argos* de 20 de setembro de 1859. A notícia, assinada

3. Há apenas três números do jornal disponíveis na Hemeroteca Digital (15 de janeiro de 1862, o primeiro número do periódico, 31 de janeiro de 1862 e 15 de fevereiro de 1862). *A Mocidade* intitulava-se como um periódico literário quinzenal, composto por jovens colaboradores, como se afirmava em várias seções.
4. Essa e outras crônicas foram recolhidas por Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Callipo em 2013 na coletânea: *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*, contendo, além dos textos, notas explicativas.
5. Machado já colaborava há bastante tempo na folha de Paula Brito. Seu primeiro texto publicado nesse jornal provavelmente foi o poema “Ela”, em 1855, seguido de mais de 50 textos entre poesias, contos e crônicas.

por Insulano, começa com um comentário acerca da primeira sessão do Club Catarinense em que dois discursos foram proferidos. Após a análise dessas exposições, o texto passa a tratar da literatura brasileira e cita alguns grandes vultos do passado e do presente e, entre esses, cita as “poesias do Sr. Machado de Assis”, com uma nota de rodapé, informando que um livro de poesias do escritor sairia à luz.⁶

Nessas primeiras décadas em que Machado publicou seus textos, poucos deles alcançaram os jornais das outras províncias, mas aos poucos o nome do autor já ia se espalhando pelos diferentes espaços do país, graças às constantes movimentações dos navios que facilitavam a penetração dos impressos. O jornal *O Despertador*, de Santa Catarina, em 19 de setembro de 1865, divulga a venda de *Crisálidas* por 2\$000 réis em uma lista de obras vendidas na casa Faria & Filho, na Rua do Príncipe. Não é um valor tão baixo se comparado com *As Asas de um Anjo* e *O Demônio Familiar*, peças de Alencar, vendidas no mesmo anúncio por 2\$000 e 1\$500, respectivamente. O autor cearense, à época, era conhecido dos leitores com o *best-seller* *O Guarani*, entre outros romances, enquanto o pequeno livro de poesias, *Crisálidas*, representava a estreia de Machado no gênero.

Quando a peça *Os Deuses de Casaca*⁷ foi publicada em 1866, o *Diário de Pernambuco*, em 5 de fevereiro do mesmo ano, lançou uma pequena nota, reproduzida também dois dias depois pelo *Jornal do Recife*:

6. Como o primeiro livro de poesias de Machado, *Crisálidas*, só saiu em 1864, é possível que a notícia se refira ao *Livro dos Vinte Anos*, que foi divulgado em 1858 e em 1860 anunciado à venda, mas não chegou a ser publicado, conforme informa Wilton Marques (Passos, 2014).
7. Escrita, provavelmente, em 1864 para ser encenada em casa dos irmãos Manoel e Joaquim de Melo, a comédia *Os Deuses de Casaca* não foi representada na ocasião e talvez tenha sofrido alguns ajustes para estrear em 28 de dezembro de 1865, no terceiro sarau da Arcádia Fluminense, realizado nos salões do Clube Fluminense. Quando publicada em livro, em janeiro de 1866, pela Tipografia do Imperial Instituto Artístico, os jornais cariocas não foram tão favoráveis ao texto. O *Diário do Rio de Janeiro*, em nota publicada em 19 de janeiro de 1866, assinada por Flaminius, lembra que a representação da peça foi “um desastre público” e afirma que “escrita em versos alexandrinos e apesar de haver alguns bastante fracos, o que se não pode desculpar em um poeta que trabalha como o autor dos Versos a Corina, com consciência e meditação, são bons e metrificados com cuidado. Não há entrecho na peça, não há enredos entre os personagens, talvez também porque não há damas”. Essa nota foi recolhida por Ubiratan Machado em *Machado de Assis: Roteiro da Consagração* (2003).

É uma chistosa sátira em verso alexandrino. Forçados os deuses do paganismo a fazerem os homens por não poderem mais sustentar sua divindade, assina-lhes o poeta neste mundo os papéis que reputa mais consentâneos ao caráter que lhes atribui a fábula. Assim Marte, largando o broquel e a lança, vem entre os humanos entregar-se a guerra do papel e faz-se jornalista, e seu amigo Vulcano, desesperado de achar consumo para os seus raios, torna-se fabricante de penas de aço. Apolo quer continuar a dar as leis do belo e do gosto e arvora-se em critério. Proteu e Mercúrio tornam-se políticos. Cupido é sempre o amor transformado em elegante, e Júpiter, que somente renuncia a divindade quando se vê só e abandonado de todos, escolhe uma profissão elevada e nobre e vai ser banqueiro. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 5 fev. 1866, p. 1)

Nada mais neutro. Apesar de as críticas saídas nos jornais cariocas não tecerem comentários apenas elogiosos, as duas folhas pernambucanas mantêm-se imparciais nessa publicação.

Ainda na década de 1860, há muitos anúncios de representações teatrais que levam o nome de Machado. O *Jornal do Recife*, em 7 de novembro de 1865, informa que a peça “Hebréia” será encenada no Teatro Santa Isabel e há uma nota esclarecendo que a poesia lida no 5º ato é de autoria de Machado de Assis. Essa mesma peça foi divulgada, em 7 de outubro de 1877, na folha mineira *O Farol*, também com a leitura da poesia machadiana. *O Mercantil*, de Santa Catarina, divulga, em meia página no dia 1º de dezembro de 1867, um espetáculo em homenagem ao aniversário do rei D. Pedro II e, como parte da programação, será cantado o hino nacional com a letra do autor carioca. Essa mesma folha, no ano seguinte, em 30 de abril, noticia que no Teatro Desterrense será dramatizado o texto *Suplício de uma mulher*, escrita por Gerardim e Dumas Filho, com tradução de Machado.

Essas inserções do nome do jovem escritor carioca no universo das representações, bem como as suas produções nesse gênero, elevam o autor a uma posição de referência, ainda muito novo, no cenário teatral. Em 11 de junho de 1867, o *Publicador Maranhense* divulga um texto anônimo questionando as dramatizações realizadas no Teatro São Luiz, que priorizavam autores franceses e, por isso, é questionado acerca dos grandes compositores brasileiros de peças teatrais como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis.

Em 11 de maio de 1869, Machado assinou contrato com Baptiste-Louis Garnier para a publicação de *Falenas*, sua segunda reunião de poesias, e *Contos Fluminenses*, sua primeira antologia de contos. A

Reforma (RJ), em 29 de janeiro de 1870, já dá notícias sobre *Falenas* e a coletânea de narrativas⁸ só começa a ser noticiada a partir de 11 de fevereiro do mesmo ano. O livro de poesias é divulgado pelo *Jornal do Recife*, em 8 de março de 1870, com uma notícia elogiosa recortada do *Jornal do Comércio* (RJ): “viva imaginação, mimo e graça, beleza de ideias, brandura de verso, variedade de forma e assunto, tudo se pode encontrar nessa coleção bafejada pelas musas”. Também o *Jornal da Fortaleza* (CE), em 18 de março de 1870, reproduz essa mesma notícia.

A antologia de contos foi citada no *Jornal do Recife*, em 25 de fevereiro de 1870, reproduzindo uma notícia extraída do *Jornal do Comércio* (RJ), com o elogio: “é uma coleção de sete contos escritos em estilo fácil e elegante e narrados com arte, de modo que, embora não haja muita verdade, no fundo só pela forma oferecem agradável leitura”. O *Diário de Pernambuco*, em 4 de março de 1870, extraiu uma nota do *Diário do Rio de Janeiro* que primeiro enaltece o estilo do autor como correto e simples, com facilidade nos diálogos e uniformidade nos tipos e, em seguida, ao tratar do volume, acrescenta “obra sem pretensão, um livro gracioso e elegante, o romancista revelou grande aptidão e pouco vulgar espírito analítico”.

Nos periódicos cariocas, *Contos Fluminenses* teve grande recepção: muitos jornais noticiaram a publicação e elogiaram o estilo do autor e as narrativas presentes. No entanto, em vários textos noticiosos saídos na Corte, percebe-se, do mesmo modo que a reprodução do *Diário de Pernambuco*, que a obra foi considerada “sem pretensão”, como um descanso da pena do escritor, ou seja, os jornais noticiavam a obra, mas não chegou a empolgar a crítica. Desse modo, conforme diz Ubiratan Machado (2003, p. 215), o livro não foi recebido com entusiasmo.

Além dessa recepção, é preciso assinalar a percepção do espírito analítico de Machado, também destacado no comentário reproduzido na folha pernambucana, que já antecipa muito do que se falará do estilo do autor nos anos posteriores sobre a composição da análise psicológica dos personagens. Grande parte das notícias saídas nas províncias são transcritas dos jornais cariocas. O *Diário de Pernambuco*, por exemplo, em 4 de março de 1870, reproduz uma nota

8. Reuni a recepção carioca no “calor da hora” das antologias de contos de Machado de Assis em minha tese de doutoramento (2018). Nesse estudo, são coligidas 74 notas sobre as sete coletâneas recolhidas pelo autor.

saída no *Diário do Rio de Janeiro*, no dia 17 do mês anterior, comentando alguns dos contos.

As duas obras de 1870 foram vendidas no Rio de Janeiro por 3\$000 réis cada. O *Jornal do Comércio* (RJ), em vários números, divulgou a venda. Com o título da obra e o nome do autor em letras grandes e negritadas, elencavam-se as poesias ou os contos que compunham as obras. *Falenas* era apresentada como “um elegante volume de 216 páginas muito bem impresso e encadernado em Paris”; e *Contos Fluminenses*, “grosso volume nitidamente impresso e encadernado em Paris”. Vários jornais de outras províncias também anunciaram a venda. O *Jornal do Pará*, por exemplo, em 20 de fevereiro de 1870, informa a comercialização de diversas obras, entre as quais estavam esses dois livros de Machado pelo mesmo valor em que eram vendidos na Livraria Garnier, sendo negociados na Livraria Maria José da Silva, na calçada do Colégio. O curto tempo entre a saída da edição no Rio e a venda em Belém e a preservação do mesmo preço podem indicar que a livraria paraense já era correspondente do Garnier, recebendo os livros publicados pelo editor francês para serem negociados.

O segundo livro de contos de Machado, *Histórias da Meia Noite*, publicado no final de 1873, não teve a mesma atenção dos jornais cariocas que o anterior. No entanto, os jornais das províncias noticiaram bastante a estreia. O *Mineiro*, em 21 de dezembro de 1873, informa que recebeu o livro encaminhado pelo “mais importante livreiro do Rio de Janeiro”, Garnier. Seis dias depois, *A Província* (PE) recomenda a obra pelo nome do autor, “literato de mimo e vigor”. *A Regeneração* (SC), em 15 de janeiro de 1874, divulga a obra elogiando o editor e a “fecunda pena” do autor. O *Correio Oficial de Goiás*, em 24 de janeiro de 1874, também agradece ao editor pelo obséquio e, também, o *Jornal do Recife*, em 27 de fevereiro de 1874, noticia a venda, custando 2\$000 réis cada exemplar, mesmo valor anunciado nas páginas do carioca *Jornal do Comércio*.

Não há, nessas notícias, um comentário detalhado ou mesmo uma indicação de leitura que estimulasse os leitores do jornal a adquirir a obra. Apesar disso, é preciso destacar o quanto rapidamente o volume de contos alcança diferentes partes do país, o que revela a rede de correspondentes de Garnier em diversas províncias, como é demonstrado pelos elogios ao editor francês nas notícias. Em muitos desses agradecimentos e recomendações, percebe-se, também, que o livro de contos é elogiado pelo nome de Machado de Assis, que já

era conhecido pelos editores dos jornais e, por isso, eles enaltecem a pena do autor. Há de se considerar, ainda, que essas notícias saem nos anos de 1873 e 1874, quando Machado já estava há quase dez anos trabalhando como principal colaborador de Garnier no luxuoso *Jornal das Famílias*, que circulava por todo o país.

Além desses dois livros de contos, na década de 1870, Machado inicia sua publicação no gênero romanesco. *Ressurreição*, saído em abril de 1872, despertou a crítica carioca que, apesar de elogios ao estilo do autor, reagiu, acusando a narrativa de falta de originalidade, de ausência dos arroubos dos sentimentos e de carência de moralidade.⁹ O caráter moral, nesses anos, era um elemento fundamental na apreciação de um texto literário¹⁰. No *Jornal do Recife*, em 16 de maio de 1872, logo no outro mês após a sua publicação, o romance aparece em uma lista comercializado por 3\$000 réis¹¹.

Outra obra que foi comentada nas folhas brasileiras foi *Helena*, de 1876, terceiro romance do autor. Nas folhas cariocas, a história da desgraçada personagem rendeu muitos aplausos: os jornais *A Reforma* e *a Imprensa Industrial* entronizaram a narrativa à categoria de modelo de romance nacional, graças à popularidade da história que foi publicada primeiramente em folhetim n' *O Globo*, entre 6 de agosto e 11 de setembro de 1876, encantando os leitores cariocas. Machado enviou o livro a Salvador de Mendonça em 13 de novembro do mesmo ano e alerta: “Dizem aqui que dos meus livros é o menos mau” (ASSIS, 2009, p. 124).

No Rio de Janeiro, o livro saiu em outubro de 1876 e, rapidamente, em 17 de outubro *O Despertador*, em Santa Catarina, noticia o recebimento da obra enviada pelo “ilustre senhor Garnier”. No outro

9. Hélio de Seixas Guimarães (2004) recolhe e analisa as críticas saídas nos jornais cariocas sobre os romances machadianos à época em que foram primeiramente publicados.
10. Sobre a presença da moralidade nos romances do século XIX, sugiro a leitura da dissertação “O romance como guia de conduta: A Moreninha e Os Dois Amores”, de Valéria Augusti (UNICAMP, 1998).
11. Quando *Ressurreição* saiu, em 1872, Machado de Assis já possuía prestígio como ficcionista, dramaturgo, jornalista e crítico. Publicara as peças *Desencantos* (1861), *O Protocolo* e *O Caminho da Porta* (1863); os poemas de *Crisálidas* (1864); a peça *Os Deuses de Casaca* (1866); os *Contos Fluminenses* (1870); as poesias de *Falenas* (1870); tinha sido redator do *Diário do Rio de Janeiro*, de 1860 a 1867, e era o principal colaborador do *Jornal das Famílias*, desde 1864.

dia, no *Jornal do Recife*, o livro já está sendo vendido a 2\$000 réis. Em 14 de março de 1877, quase seis meses depois, o romance aparece em uma lista de livros novos, negociado no *Diário de Belém* por 3\$000 réis, um aumento significativo em comparação com o valor presente na folha pernambucana, provavelmente em virtude do sucesso da trama amorosa entre Helena e Estácio.

O Espírito Santense, em 2 de novembro de 1876, divulga a obra com uma interessante nota:

Helena, romance pelo estilista e crítico brasileiro Machado de Assis. O apreço que damos a tão ilustrado compatriota, quase que nos tornam suspeitos ao encarecer o merecimento desse novo trabalho do delicado romancista, cujas mais notáveis qualidades como estilista e imaginoso acham-se compendiadas neste romance mais do que em todos os outros seus trabalhos anteriores. Falam, porém, por nós, nesta ocasião, o êxito brilhante que alcançou a publicação da Helena e o aqodamento com que o público acolheu o livro. (O ESPÍRITO SANTENSE, 2 nov. 1876, p.2)

A exaltação ao autor e ao livro pode ser justificada: o primeiro por ser já ilustre nas letras brasileiras e o segundo por ter alcançado “êxito brilhante” quando foi publicado. Provavelmente por essa excelente recepção¹², o romance foi reproduzido em outras províncias, como foi apresentado no capítulo anterior.

O último romance de Machado de Assis publicado na década de 1870, *Iaiá Garcia*, saiu primeiramente no jornal *O Cruzeiro*, de 1º de janeiro a 2 de março de 1878, e publicado em livro no final de abril. Poucos jornais cariocas noticiaram o lançamento do volume. No jornal cearense *Constituição*, em 23 de abril de 1878, foi divulgada a seguinte nota datada de 1º de abril, provavelmente extraída de uma gazeta carioca, e assinada por Tito:

Iaiá Garcia é o nome de outro romance devido ao talento esmerado de Machado de Assis, assaz conhecido já por tantas publicações.

12. A título de curiosidade, a fortuna crítica, a partir do século XX, relegou *Helena* a segundo plano acusando o romance de excessivamente folhetinesco e romanesco, enquanto que, no século XIX, a popularidade da personagem, conforme atesta Gilberto Freyre (1964, p. 208), inspirou diversas mães a batizarem suas filhas com o nome da desafortunada protagonista.

Sempre cuidadoso discípulo de Feuillet! O estilo da nova produção requinta-se no luxo e número da prosa.

Apesar de tudo, ou por que falta a nossa vida fluminense os elementos que encontra aquele autor em Paris, ou por que ressinta-se a imaginação de Machado de Assis de tibiaza o caso é que Iaiá Garcia peca enormemente por frieza.

Entretanto o livro honra a biblioteca brasileira: e oxalá que a assiduidade de seu autor ao prelo fosse mais imitada por tantos talentos brilhantes que por aí andam inutilizados. (CONSTITUIÇÃO, 23 abr. 1878, p. 2)

Desde a publicação de *Ressurreição*¹³, os críticos perceberam a relação dos romances de Machado com as produções de Octave Feuillet. Além disso, no comentário, embora haja reconhecimento do estilo do escritor carioca, há a crítica à frieza do romance. Esse comentário é bastante coerente com a análise de Lúcia Miguel Pereira (1949). Em seu texto, a pesquisadora comenta os quatro primeiros romances e, ao chegar no de 1878, afirma que nele “começa a aparecer o verdadeiro Machado de Assis [...]. As situações são naturais e naturalmente descritas sem aqueles arroubos e exageros dos primeiros livros”. É provável que seja dessa demasia de sentimentalismo que o colaborador da folha cearense sintia falta. No entanto, na notícia essa frieza é considerada um pecado enquanto a estudiosa analisa esse aspecto como uma virtude.

Além dos romances, na década de 1870, mais especificamente em dezembro de 1875, saiu pelas prensas de Garnier o terceiro livro de poesias do autor, *Americanas*. O jornal carioca *A Reforma*, no dia 21 do mesmo mês, publica uma crítica em que comenta os poemas “Niani”, “Potira” e “A Visão de Jaciúca”. Logo no dia 12 janeiro de 1876, o *Jornal do Recife* informa ter recebido a obra e, na pequena nota, agradece o obséquio do editor por ter enviado o livro e elogia o talento do autor. Garnier e Machado de Assis parecem ser os responsáveis pela grande repercussão da obra: o editor tinha correspondentes em várias

13. Quando *Ressurreição* saiu, Luís Guimarães Júnior, amigo de Machado, publicou no *Diário do Rio de Janeiro*, em 13 de maio de 1872, um texto em que compara o romance com o estilo de composição do escritor francês. Acrescento a comparação tecida entre Helena e o estilo do dramaturgo francês feita na dissertação de mestrado de Ederson Murback Escobar intitulada “Um jogo de dúvidas: Helena, de Machado de Assis e *Le Roman d’un jeune homme pauvre*, de Octave Feuillet” (UNESP: Assis, 2015).

províncias e a obra, com temática indianista, agradou aos críticos da época. A crítica saída n’*A Reforma* foi reproduzida n’*O Mercantil* (RJ) em 26 de janeiro de 1876 e, nesse mesmo ano, em vários jornais das outras províncias: em 8 de janeiro n’*O Espírito Santense* e no *Dezenove de Dezembro* (PR); em 26 de janeiro no alagoano *Jornal do Pilar*; em 27 de janeiro no também alagoano *Jornal do Penedo*; em 28 de janeiro n’*O Liberal do Pará* e em 19 de outubro no paraense *A Regeneração*.

O nome de Machado, além desses comentários sobre suas obras, circula entre os jornais de várias províncias por meio de anúncios de sua colaboração nas folhas cariocas. O *Jornal das Famílias* veiculou o nome do autor por grande parte do país. Também a colaboração do escritor das *Crisálidas* em outros jornais do Rio de Janeiro foi difundida nas folhas de diversas regiões brasileiras, como a notícia saída em 5 de agosto de 1879 no *Publicador Maranhense*, que divulgou a publicação do estudo machadiano “Antonio José e Molière” lançado na *Revista Brasileira*.

Nessas notícias reproduzidas dos jornais cariocas, há evidências do autor, já no decênio de 1870, sendo, aos poucos, conhecido em folhas estrangeiras. O *Jornal do Recife*, em 17 de agosto de 1875, divulga o recebimento do número 58 d’*O Novo Mundo*¹⁴ e, no sumário, consta o retrato de Machado de Assis. O *Diário de Belém*, em 1º de dezembro de 1871, noticia o lançamento da *Ilustração Anglo-Brasileira*¹⁵ e, entre os ilustres colaboradores, está o nome de Machado de Assis. O *Liberal do Pará*, em 21 de junho de 1872, publica uma nota saída em Lisboa sobre o jornal português *As Farpas*, que havia dedicado o mês de fevereiro aos brasileiros e Machado de Assis é citado entre os literatos notáveis. Nesse mesmo jornal, em 30 de agosto de 1877, transcreve-se uma informação extraída do *Jornal do Comércio de Lisboa* sobre o lançamento do *Parnaso Português Moderno*, de Teófilo Braga, e, na segunda parte do livro, destinada aos líricos brasileiros, consta o

14. *O Novo Mundo* foi publicado em Nova Iorque no período de 1870 a 1879 para ser distribuído no Brasil. O jornal, produzido em língua portuguesa, foi fundado por José Carlos Rodrigues e, ricamente ilustrado, tinha periodicidade mensal. As folhas brasileiras de diversas províncias divulgaram o recebimento do jornal.
15. A *Ilustração Anglo-Brasileira* foi um jornal semanal que era produzido em Londres, escrito em português e inglês destinado à “literatura amena e recreativa abrangendo as ciências e as artes”. O primeiro número foi distribuído em 4 de novembro de 1870 e contava com 16 páginas.

nome de Machado. Ainda no *Diário do Maranhão*, em 13 de fevereiro de 1874, apresenta-se um comentário extraído do *Diário do Porto* sobre os conhecimentos dos portugueses sobre os escritores brasileiros e suas obras, quando se apresenta as *Falenas* ao lado do famoso *O Guarani*, de José de Alencar.

É preciso ressaltar que essa penetração do nome do autor em jornais de outros países não garante que ele já fosse prestigiado fora do Brasil, mas que, gradativamente, Machado passava a constar entre os grandes autores brasileiros. Se nos impressos de outras nações, Machado começava a granjear seu espaço, nas folhas nacionais sua produção já lhe assegurava o papel de referência literária do país. Em 8 de outubro de 1871, *O Americano*, de Pernambuco, divulga o lançamento da *Leitura Popular* e Machado de Assis consta entre a “plêiade mais esclarecida e mais admirada de operários contemporâneos do edifício da literatura pátria”. A folha paraense, *A Regeneração*, em 14 de março de 1875, anuncia, com uma notícia extraída d’*O Globo* (RJ), que subirá à cena no Teatro Ginásio uma nova produção dramática do escritor José Tito Nabuco e lamenta, do mesmo modo que a nota saída em 1867 no *Publicador Maranhense*, a ausência de peças de Alencar, Macedo e Machado. A folha cearense *Constituição*, em 13 de janeiro de 1875, reproduz uma notícia transcrita do *Liberal de Alagoas* sobre o lançamento, no Ceará, do livro *O Ninho do Beija-Flor*, de Tristão de Alencar Araripe Júnior. O comentário é emblemático para caracterizar a consagração que Machado já dispunha:

Muitos tentamens se tem feito entre nós n’esse gênero aliás, bem difícil, que empreendeu o autor, mas quantos não ficaram aí condenados a completo olvido?

Em vez de leitores – as traças.

Poucos bem poucos, tem tido a ventura de popularizar o seu nome pela vulgarização de suas produções literárias.

José de Alencar, Macedo, Machado de Assis, Bernardo Guimarães, Silvio Dinarte – pseudônimo de um elegante escritor – quem são os outros que têm escapado à voragem do esquecimento? (CONSTITUIÇÃO, 13 jan. 1875, p.2)

De igual modo, *O Mineiro*, em 26 de abril de 1874, apresenta um pensamento de Alencar e, logo abaixo, o de Machado: “O amor contrariado, quando não leva a um desdém sublime da parte do coração,

leva à tragédia ou à asneira”¹⁶. Ter, nessas notícias, o nome de Machado entre vultos como Alencar e Macedo, já consagrados à época, é perceber, por meio desses anúncios, como o nome do escritor vai sendo sedimentado por todo o país.

Para Gilberto Freyre, a análise dos reclames é essencial para se entender a sociedade oitocentista, pois “os anúncios constituem a melhor matéria ainda virgem para o estudo e interpretação de certos aspectos do nosso século XIX” (FREYRE, 1963, p.3). De fato, desde as primeiras notícias sobre o escritor Machado de Assis até as saídas na década de 1870 são ainda tímidas, quase sempre reproduzindo as lançadas nos jornais da Corte, mas demonstram os interesses dos editores pelas obras do autor, as quais estavam em plena ascensão.

Ao contrário da impressão de distanciamento e desinformação que o longínquo século XIX pode construir, o mundo oitocentista é muito mais complexo. As relações estabelecidas, desde o Brasil Imperial entre as províncias, são tecidas por meio de cartas e jornais que percorriam toda a nação brasileira graças, principalmente, ao intenso movimento dos navios a vapor que, em um enérgico frenesi, deslocavam-se. Comumente, nas últimas páginas dos jornais, juntamente com os anúncios de venda de produtos, amontoavam-se avisos de entradas e saídas de pacotes para diferentes partes do país e, desse modo, navios brasileiros e estrangeiros percorriam a faixa litorânea e levavam informações do norte ao sul da nação. É assim que jornais do Rio de Janeiro circulavam de Manaus a Porto Alegre. Desde as cidades mais desenvolvidas, como Belém e Recife, até as mais provincianas acompanhavam os maiores acontecimentos nacionais e internacionais por meio dos impressos. Gazetas paraenses eram lidas no Rio, por Machado, e citadas em jornais pernambucanos, por exemplo.

Esse fluxo contínuo favorecia com que brotassem, nos mais relevantes jornais das cidades, colunas destinadas a apresentar as notícias mais importantes colhidas nas gazetas trazidas pelos navios. Desse modo, a importância dos impressos precisa ser compreendida em uma esfera muito mais ampla: ao promover a homogeneização das notícias em um país grande e diversificado como o Brasil, as

16. Apesar de não constar a informação no jornal mineiro, a frase foi extraída do conto “O País das Quimeras”, publicado n’*O Futuro*, em 1º de novembro de 1862, e reescrito como “Uma Excursão Milagrosa” para sair no *Jornal das Famílias* em abril e maio de 1866.

folhas públicas garantem com que os textos literários se proliferem amplamente e ajudem a erigir autores a uma consagração nacional, solidificando o universo da literatura.

Diante disso, não há como desprezar o poder dos impressos para a (re)construção de nosso passado literário e, conseqüentemente, para a configuração de nosso cânone. E muito mais. A visita aos jornais oitocentistas precisa ser analisado para além da esfera puramente literária, ela ajuda a desenhar um perfil social, econômico, político e cultural da segunda metade do século XIX e, por isso, é extremamente eficaz para a compreensão do desenvolvimento do país, como fonte primária que registra diariamente não apenas os principais acontecimentos da nação, mas também como a sociedade da época reagia a essas notícias.

Esse poder dos jornais é basilar para que se possa perceber o quanto é necessário que se ampliem as pesquisas sobre o trânsito dos impressos entre os Estados brasileiros no século XIX. Há vários estudos sobre a circulação da literatura entre a Europa e o Brasil, mas poucos que se dediquem a analisar a teia de circulação que havia entre as cidades brasileiras, principalmente as distantes do eixo Rio-São Paulo. A análise meticulosa dessas folhas públicas não ajuda só a compreender a capacidade de penetração da literatura e o processo de consolidação do cânone, mas também favorece a percepção de como essas províncias vão pouco a pouco se desenvolvendo e se apropriando dos textos literários na mesma medida em que divulgam, em suas páginas, textos literários próprios de cada região. O movimento dos jornais promoveu, em pleno século XIX, a consolidação de um autor carioca erigido como a principal figura pública literária do país, considerado como o mestre das belas letras e que, por meio século, dedicou-se com afinco às páginas avulsas, veículo responsável pela democratização da leitura e principal meio de comunicação do mundo oitocentista.

Referências

- A MARMOTA, Rio de Janeiro (RJ): 1859-1864.
- A MOCIDADE, Maranhão (MA): 1875-1876.
- A PROVÍNCIA, Recife (PE): 1872-1919.
- A REFORMA, Rio de Janeiro (RJ):1869-1879.

- A REGENERAÇÃO, Belém (PA): 1873-1876.
- A REGENERAÇÃO, Desterro (SC): 1868-1901.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida Privada e Ordem Privada no Império. In: *História da Vida Privada no Brasil*. Vários Autores. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ASSIS, Machado. *Correspondência de Machado de Assis*. Tomo II – 1870-1889. Org. Sergio Paulo Rouanet, Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2009.
- AUGUSTI, Valéria. *O romance como guia de conduta: A Moreninha e Os Dois Amores*. (Dissertação de Mestrado). Campinas: UNICAMP, 1998.
- AZEVEDO, Silvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro. *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- CASTRO, Valdiney Valente Lobato de. *Entre críticas e aplausos: os caminhos da consagração do conto machadiano* (Tese de Doutorado). Belém: UFPA, 2018.
- CONSTITUIÇÃO, Ceará (CE): 1863-1889.
- CORREIO OFICIAL DE GOIÁS, Goiás (GO): 1837-1921.
- DEZENOVE DE DEZEMBRO, Curitiba (PR): 1854-1890.
- DIÁRIO DE BELÉM, Belém (PA): 1868-1889.
- DIÁRIO DE PERNAMBUCO, Recife (PE): 1875-1879.
- DIÁRIO DO MARANHÃO, Maranhão (MA): 1855-1911.
- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro (RJ): 1821-1878.
- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro (RJ): 1821-1878.
- ESCOBAR, Ederson Murback. *Um jogo de dívidas: Helena, de Machado de Assis e Le Roman d'un jeune homme pauvre, de Octave Feuillet* (Dissertação de Mestrado) Assis: UNESP, 2015.
- FREYRE, Gilberto. *Vida Social no Brasil nos meados do século XIX*. São Paulo: Global, 1964.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os Leitores de Machado de Assis: o Romance Machadiano e o Público da Literatura no Século 19*. São Paulo: Nankin Editorial Edusp, 2004.
- HOBBSAWN, Eric. *A Era dos Impérios (1875-1914)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- IMPRESA INDUSTRIAL, Rio de Janeiro (RJ): 1876-1877.
- JORNAL DA FORTALEZA, Fortaleza (CE): 1870.
- JORNAL DO COMERCIO, Rio de Janeiro (RJ): 1824-2016.
- JORNAL DO PARÁ, Belém (PA): 1867-1878.

- JORNAL DO PENEDO, Penedo (AL): 1875-1890.
- JORNAL DO PILAR, Pilar (AL): 1874-1879.
- JORNAL DO RECIFE, Recife (PE): 1858-1938.
- MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: Roteiro de Consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- O AMERICANO, Recife (PE): 1870-1871.
- O ARGOS, Desterro (SC): 1857-1861.
- O DESPERTADOR, Desterro (SC): 1863-1883.
- O DESPERTADOR, Desterro (SC): 1863-1883.
- O ESPÍRITO SANTENSE, Vitória (ES): 1870 -1889.
- O FAROL, Juiz de Fora (MG): 1876-1933.
- O LIBERAL DO PARÁ, Belém (PA): 1869-1889.
- O MERCANTIL, Desterro (SC): 1869.
- O MINEIRO, Ouro Preto (MG): 1881-1892.
- PASSOS, José Luis. *Machado de Assis: Romance entre Pessoas*. São Paulo: Edusp, 2014.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis (Estudo crítico e biográfico)*. 4 ed. São Paulo: José Olímpio, 1949.
- PUBLICADOR MARANHENSE, São Luís (MA): 1842-1885.

A (des)construção do matrimônio em dois contos de Machado de Assis

Marcos Antonio Rodrigues (UNESP)¹
Raquel Cristina Ribeiro Pedroso (UNESP)²

Introdução

A presença da escrita de Machado de Assis (1839-1908) no cenário da literatura brasileira do século XIX aos dias atuais suscita diferentes diálogos, interpretações e direções de leitura que muito contribuem para que a riqueza encontrada na obra machadiana seja percebida em suas múltiplas perspectivas. Partindo da ideia de que a escrita literária poderia abranger aspectos do mundo empírico, em um certo experimentalismo de percepção do que aconteceria nos entornos sociais, sabe-se que seria possível vincular a observação de determinados costumes a certas peculiaridades de personagens. Desse modo, pensar essa caracterização composta a partir da observação de cenas do cotidiano poderia envolver o leitor com a verossimilhança de narrativas, que ao serem lidas em publicações seriadas ou folhetinescas, trariam a ideia da vida sendo veiculada em fatias de jornais (MEYER, 1996).

Machado esteve presente em periódicos desde 1855 com o poema “Ela”, após tornar-se colaborador da *Marmota fluminense*, jornal de Paula Brito (1809-1861), seguindo por vários jornais cariocas ao longo da segunda metade do século XIX e dos acontecimentos sociopolíticos representados em crônicas e personagens folhetinescos. É possível encontrar em seus escritos uma ideia de projeto literário sendo levado à pena, já que um conceito de contribuição com a civilidade se faz localizado a cada nova pesquisa em sua vasta produção. Encontra-se problemáticas de tendências diversas de sua época e uma superação dos ideais românticos, fato ocorrido pela continuidade

1. Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Professor na Educação Básica na Rede Estadual Paulista e na FATEC-Faculdade de Tecnologia de Ourinhos.
2. Graduada em Letras (UFAM), Mestre e Doutora em Literatura e Vida Social (UNESP, FCL-Assis).

de produção das letras locais que, com olhos em seus predecessores, encaminhou-se para a modernidade possível ao seu tempo e espaço. Frente a isso, embora partes de sua produção das décadas de 1860 e 1870 remetam às temáticas e aos elementos formais do ideal romântico brasileiro, nota-se que há certa desconstrução de tais conceitos no que tange ao estilo e tratamento literário, os quais, segundo Antonio Candido (1993), agregam à obra machadiana o gosto plasmador e renovador da literatura brasileira de fins do século XIX.

Desde os primeiros contos publicados nos jornais do Rio de Janeiro observa-se a institucionalização do casamento como mantenedor do aprendizado das aparências e dos bons costumes, e é exatamente nesse ambiente de certezas sociais quase inquestionáveis que os narradores de Machado inserem a ínfima possibilidade da desconfiança de que as coisas podem não ser como parecem diante da imagem de famílias bem constituídas. Ao abordar os meandros das relações contratadas pelo casamento segundo o viés da (des)construção, Machado de Assis introduz na leitura de jornais, sobretudo feminina, o questionamento do casamento idealizado pela sociedade como fonte de felicidade e manutenção da ordem.

Nesse sentido, será evidenciado em um cotejo dos contos “Casa-da e Viúva” (1864) e “Confissões de uma Viúva Moça” (1865), publicados no *Jornal das famílias* (1863-1878) a presença de tais paradigmas e a abordagem escolhida pelos narradores para evidenciar o lado de dentro das relações matrimoniais. As vozes narrativas são de uma moral que, ao mesmo tempo em que adverte, denuncia a (des)estruturação do ambiente familiar, com a presença da suspeita em torno do arquétipo do par romântico – sob investidas irônicas da perfeição da vida doméstica – em meio à exposição da hipocrisia decorrente da união conveniente e da manutenção das aparências.

Nota-se que a diferença de estilo narrativo na escrita dos primeiros anos da literatura machadiana e a dos romances e contos publicados após a década de 1880 é evidente; entretanto, entende-se que é possível direcionar o olhar para a obra do escritor como um conjunto que se complementa. Seja nos primeiros contos, seja com o narrador de *Dom Casmurro* (1900), a obra de Machado de Assis indica caminhos nos quais o leitor pode ser orientado diante das possibilidades de leitura, e a partir deles perceber denúncias de mazelas formadas nos ambientes públicos e privados. É certo que a fase inicial de sua obra está mais aproximada das temáticas do Romantismo

do que do humor ácido e ironia envolvente das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880); contudo, já nos contos “Casada e viúva” e “Confissões de uma viúva moça” encontra-se um tom de desarranjo do ideal romântico, em uma apropriação da tendência com a finalidade de desconstruí-la criticamente.

Portanto, estando no eixo principal dessa leitura o acompanhamento da (des)estrutura das famílias que protagonizam as tramas, a descrição do modo pelo qual os narradores apresentam o enredo se faz relevante. Ademais, ao ironizar as relações estabelecidas pelo matrimônio, o autor propôs um caminho reverso ao indicativo do *Journal das famílias*, editado por B. L. Garnier – de cunho moral e recreativo –, cuja primazia residia na ordem e integridade doméstica e no bom-tom social. Assim, será evidenciada a pena macia, mas envolta em ironia sutil, conduzida por Machado, que soube agradar ao público leitor/ouvinte dos jornais, os editores do periódico e sua própria conduta como problematizador de questões sociais e humanas de seu tempo.

“Casada e viúva”, conto publicado em novembro de 1864 no *Journal das famílias*, pode ser lido sob a égide da manutenção do conservadorismo de aparências. O narrador em terceira pessoa apresenta ao leitor a história do casamento de José Meneses e Eulália Martins: um matrimônio tão bem-sucedido que faltariam palavras para descrever a suprema realização e a felicidade vivida pelo jovem casal. A voz narrativa descreve os recém-casados como um exemplo ideal de contentamento e de amor mútuo, sendo este a chave para a concretização de tal sublime realização, já que seria “impossível amar-se mais do que se amavam aqueles dois” (ASSIS, 1985, p. 722). E, para completar o estado de extrema realização, o casal retira-se da cidade para uma chácara na Tijuca: um ambiente mais ameno que, certamente, traria maior satisfação para o início da vida em família. Segundo o narrador:

nenhuma nuvem sombreava o céu azul da existência do casal Meneses. Minto; de vez em quando, uma vez por semana apenas, e isto só depois de cinco meses de casados, Eulália derramava algumas lágrimas de impaciência por se demorar mais do que costumava o amante José de Meneses. Mas não passava isso de uma chuva de primavera, que, mal assomava o sol à porta, cessava para deixar aparecer as flores do sorriso e a verdura do amor. A explicação do marido já vinha sobrepor-se; mas ele não deixava de dá-la apesar

dos protestos de Eulália; era sempre excesso de trabalho que pedia a presença dele na cidade até uma parte da noite. (ASSIS, 1985, p. 722).

A partir das primeiras apresentações do enredo nota-se tons da estética romântica utilizados na composição dos personagens e do relacionamento conjugal; esses traços permitem conceber a idealização da vida amorosa, do sentimentalismo exacerbado e da elevação da personagem feminina como manifestações de um ideal. A voz narrativa afirma que ela era, em alma e corpo, a união do que havia de mais puro ao mais belo: “tanto era um milagre de beleza carnal, como era um prodígio de doçura, de elevação e de sinceridade de sentimentos. E, sejamos francos, tanta coisa junta não se encontra a cada passo” (ASSIS, 1985, p. 722). Desse modo, a caracterização da perfeição atribuída à personagem – com belos traços físicos e um caráter elevado, além de todo o entorno propenso para o desfrute do amor –, atuaria como índices do quão instigada ao romantismo encontrava-se a narrativa.

Com o nascimento da filha, “um mimo de graça angélica”, e a chegada dos amigos Cristiana e Nogueira para uma temporada junto ao novo casal, tudo ia bem: afinal, tratava-se de pessoas benquistas e que não eram vistas há tempos. Passados sete dias e a intimidade entre os amigos apurada, o leitor entra em contato com uma imagem inesperada do desvelo da verdadeira aparência de Meneses. De marido exemplar, leal e apaixonado, o homem adentra ao processo de desmascaramento pela suspeita da proximidade com Cristiana. Ele relembra-a do relacionamento que tiveram no passado e traduz em ameaças o desejo de tê-la novamente. Assim, sob a advertência de um escândalo iminente pela exposição de cartas trocadas durante o namoro da juventude, Cristiana e Meneses passam a conviver com os riscos dos afetos externados para além dos limites do matrimônio.

O tom intempestivo com que Meneses deseja impor sua vontade à Cristiana deixa transparecer a formação de um cálculo, e o caráter do homem encaminha-se para a obscuridade, já que, segundo o narrador: tais “palavras foram ditas em um tom sentimental e como que estudado para a ocasião” (ASSIS, 1985, p. 722). Não somente quanto ao amor por Cristiana, mas quanto ao próprio casamento com Eulália, Meneses apresenta pulsões humanas em dubiedades, cabendo ao leitor a percepção dos direcionamentos tomados pelo homem. Adiante, o processo de desvelamento do caráter do protagonista continua.

O leitor depara-se com o casal de amigos já instalados na corte fluminense, seguido de uma visita de Eulália à casa de Cristiana para contar-lhe sobre a descoberta de duas traições do marido. No entanto, a ida à casa da amiga trouxe-lhe a última etapa do desmascaramento do marido, porquanto, ouvindo a conversa dos antigos namorados, percebeu estar envolvida em uma trama em que a aparência de um matrimônio bem-sucedido era o índice de maior valor.

Eulália, decidida a separar-se do marido e ir viver com a amiga, recebe conselhos de Cristiana “para que não tornasse pública a história de suas desgraças domésticas” (ASSIS, 1985, p. 731), já que havia a filha do casal que cumpria educar e proteger. “Esses conselhos desviaram o espírito de Eulália dos seus primeiros projetos e fizeram-na resignada ao suplício” (ASSIS, 1985, p. 731). O narrador apresenta o título do conto como sugestão da situação de Eulália após a aceitação da vida com o marido e suas aventuras. Naturalmente, continuar casada com Meneses, e, ao mesmo tempo, viúva daquele que fora o alvo de suas paixões no início do casamento, traça um desfecho para a narrativa de que a esposa traída também seria agente de cooperação na (des)estrutura da instituição regida pelo contrato do matrimônio. Desse modo, o não-rompimento com o marido adúltero e com a aparência de família bem-constituída mantinha seu lugar na sociedade, logo, o aprendizado das aparências tornou-se um caminho a ser trilhado para a manutenção de si.

Observa-se que após a retirada das máscaras sociais usadas pelos personagens diante do leitor, os traços remetidos ao ideal romântico foram deixados de lado:

[...] nunca mais voltou ao casal Meneses a alegria franca e a plena satisfação dos primeiros dias. Os afagos de Meneses encontravam sua mulher fria e indiferente, e se alguma cousa mudava era o desprezo íntimo e crescente que Eulália votava a seu marido. (ASSIS, 1985, p 732).

A aparente civilidade na relação matrimonial de Meneses e Eulália fora mantida ao longo dos anos, apesar de todo o ressentimento em vigor no íntimo da esposa. A voz narrativa destaca que o fato de haver conhecido as verdadeiras pulsões do marido condicionou-a a uma vida de amarguras e infelicidade da alma: tornou-se “a pobre mãe, viúva da pior viuvez desta vida, que é aquela que anula o casamento conservando o cônjuge, só vivia para sua filha” (ASSIS, 1985, p. 732).

O conto encaminha-se para o final e para a proposição de uma moral que se faz pela ironia, sobretudo, quando o narrador afirma reconhecer vulgaridades em tudo o que acabara de narrar, acrescentando que estava apenas esboçando quadros e caracteres à medida em que lhe ocorriam. Assim, depreende-se que, ao passo em que Machado adentrava ao convívio das leitoras com seus contos e romances aos pedaços, azia-o pela composição de narradores e personagens com caracteres de pessoas reais, suscetíveis a acontecimentos semelhantes aos relatados nos escritos (PASSOS, 2007); essa medida proposta pelo estilo humorístico e refinado do autor conduziu a literatura brasileira à modernidade.

A desconstrução do ideal romântico considerada pelo processo de modernização das letras nacionais pode ser percebida no modo pelo qual o matrimônio é apresentado: já não mais como o fim no qual a felicidade estaria garantida, mas como um local de mascaramento de pulsões e seus destinos. Nos estudos de Jaison Luís Crestani (2009, p. 141) sobre as publicações de Machado de Assis nos *Jornal das famílias*, está posto que: “a celebração do casamento, que comumente encerra as narrativas românticas, será transferida, em certas ocasiões, para o início das narrativas machadianas e, a partir daí, são desconstruídos as mistificações e os excessos de idealismo da estética romântica”. Segundo o crítico, assim como em “Casada e viúva” em que o casamento marca o início da narrativa, contrariando os finais mais açucarados reconhecidamente românticos, outras narrativas posteriores de Machado também conduzem o leitor à abordagem do casamento como um meio de estabelecer-se socialmente e resguardar os interesses pessoais e materiais da vida adulta. Se no romantismo o matrimônio indica o fim da narrativa – com a ideia de concretização da eterna felicidade dos enamorados –, na escrita machadiana tal ideal é desconstruído no desenlace das relações pelo adultério.

Nota-se que a temática do adultério chega ao leitor como um mote para o questionamento de valores sociais e morais da época, já que no conto a família estaria muito distante de ser a instituição casta e imaculada como se queria apresentar. Não obstante, ao passo em que o cinismo, a dissimulação e as aventuras adúlteras de Meneses provocam a desestruturação do seio familiar, elevam-no ao posto de anti-herói romanesco, logo, consagra-o como protagonista da modernidade machadiana. Trata-se de um personagem com pulsões em

desalinho com a norma social, capaz de demonstrar como a realidade dos dias era, de fato, vivenciada.

Na trama, temendo um escândalo, Eulália decide por continuar junto ao marido e manter a aparência de um casamento feliz diante dos olhos da sociedade. Esse fato instiga o leitor a perceber que possivelmente outros casais viviam o contrato do matrimônio com vistas ao prestígio social – em meio aos disfarces de crises da intimidade –, resguardando o olhar do público para o privado das relações. E, em se tratando da idealização romanesca percebida na descrição de Eulália pelo próprio Meneses no início do conto, outra desconstrução do matrimônio é apresentada pela contraposição entre as qualidades morais elevadas da mulher e a falta de virtude e escrúpulos do homem, após a denúncia de seu caráter. Embora o jornal utilizado por Machado de Assis para publicar “Casada e viúva” seja um periódico declaradamente voltado para a conservação da moral familiar, do casamento como sinal de felicidade e da segurança, sobretudo da mulher; já se percebe um teor de escrita de denúncia e fomento da consciência de que as coisas podem se apresentar de formas variadas.

O *Jornal das famílias*, de perfil voltado para tendências morais e conservadoras presentes na corte imperial, vinculava suas publicações aos espaços de moda, literatura e utilidades domésticas, dado que, segundo Crestani (2009), contribuía para ocupar o tempo e aliviar o tédio (e as “névoas da melancolia”) das leitoras. Para a editoração do jornal, importava fazer

uma publicação preocupada com a instrução moral, destinada a atender às expectativas de um público majoritariamente feminino, oferecendo-lhe – entre ensinamentos religiosos, receitas culinárias, figurinos de moda, moldes, bordados, desenhos e assuntos de utilidade e recreio – uma literatura amena, essencialmente romântica, determinada a instruir e a emocionar as leitoras. (CRESTANI, 2009, p. 66)

O periódico de Baptiste Louis Garnier contou com a assiduidade das publicações de Machado de Assis durante os dezesseis anos com sede no Rio de Janeiro. De 1863 a 1878, o jornal dedicado em especial o público feminino, inicialmente, não tinha a literatura como foco. Em nota publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, de 1865, o próprio Machado recomenda a apreciação do *Jornal das famílias* aos leitores fluminenses por tratar-se de “um verdadeiro jornal para senhoras, pela

escolha do gênero de escritos originais que publica e pelas novidades de modas, música, desenhos, bordados e esses mil nadas tão necessários ao reino do bom-tom” (*Apud*, MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, p. 322). Com o correr dos anos o periódico passou a ser impresso em Paris, dado que favoreceu o público com o barateamento das edições, bem como com a qualidade das ilustrações, mas teve o caráter informativo comprometido, visto que as notícias e as tendências de moda passaram a chegar da Europa com um considerável atraso³.

Desde a apresentação da capa e suas notas, percebe-se o teor discursivo-romântico-idealista do jornal pelo tom lisonjeiro e moralizante com que se propunha a contribuir para a manutenção da integridade e da honra doméstica. Machado contornou os condicionamentos do periódico e reaproveitou os temas e motivos da estética romântica, de modo a desconstruir os excessos e virar ao avesso a moral disseminada pelo jornal. Assim, o autor teve êxito na condução de suas narrativas com uma aparente coerência com o propósito do periódico, porém expondo sutilmente a hipocrisia da moralidade de seu tempo. Além de agradar as leitoras, soube adequar a técnica de narrativas publicadas em série ao espaço físico do suporte de publicação, trazendo o público para o próximo capítulo.

No ano seguinte à publicação de “Casada e viúva”, os leitores de Machado tiveram contato com “Confissões de uma viúva moça”, veiculado no *Jornal das famílias* entre abril e junho de 1865 com o pseudônimo “J” e, posteriormente, integrado à coletânea *Contos fluminenses*, de 1870. O conto é dividido em sete capítulos um tanto alongados, condizentes com a estrutura da narrativa em série e com a expectativa que o autor precisava suscitar no público para a continuação das peripécias no próximo número do jornal. O enredo narra a história de Eugênia e suas experiências vividas em um tempo de aproximadamente dois anos, com uma voz narrativa em primeira pessoa que deseja confessar à prima Carlota o drama decorrente da recente viuvez e sua retirada da Corte. Entretanto, nota-se que ao passo em que a protagonista se propõe a relatar os fatos por meio de cartas, o tom confessional de sua escrita não se aproximará da estrutura do gênero correspondência, mas da composição de um texto literário, de modo que um movimento de curiosidade e desconfiança quanto a veracidade de tais confissões é instalado na narrativa.

3. Sobre a rede de publicação do *Jornal das famílias*, ver: PINHEIRO (2007).

A protagonista, desejando falar à prima, mas temendo o julgamento de suas ações, afirma: “quero fazê-lo por cartas e não por boca. Talvez corasse de ti. Deste modo o coração abre-se melhor e a vergonha não vem tolher a palavra nos lábios. Repara que eu não falo em lágrimas, o que é um sintoma de que a paz voltou ao meu espírito” (ASSIS, 1985, p. 99). Com efeito, à medida em que as missivas chegam à destinatária, o leitor vai tomando conhecimento dos relatos da voz narrativa e tecendo o próprio juízo de valor, já que o envio das cartas transformou elementos privados da vida de Eugênia em especulação pública.

Adiante, a lembrança da personagem conduz a narrativa ao dia em que a mulher e o marido fizeram um passeio ao Teatro lírico, e no qual ela se percebeu insistentemente observada por um desconhecido. Tempos depois, Eugênia recebe uma carta com declarações afetivas do mesmo homem encontrado no teatro, o que a deixa atormetada pela curiosidade quanto ao remetente e a provável suspeita do marido. Contudo, segundo a personagem, seu primeiro impulso diante da carta foi desfazer-se de prováveis desarranjos futuros que a colocassem em situação desfavorável socialmente:

tinha o papel diante de mim e aquelas letras misteriosas pareciam-me outros tantos olhos de uma serpente infernal. Com um movimento nervoso e involuntário amarrotei a carta nas mãos.

Se Eva tivesse feito outro tanto à cabeça da serpente que a tentava não houvera pecado. Eu não podia estar certa do mesmo resultado, porque esta que me aparecia ali e cuja cabeça eu esmagava, podia, não a hidra de Lerna, brotar muitas outras cabeças. (ASSIS, 1985, p. 103)

Entretanto, admitindo que a curiosidade fora o principal meio de suas inquietações, e comparando sua história ao episódio no qual Eva, quando tentada pela serpente comera o fruto proibido, Eugênia percebeu que estava diante de um mistério tão tentador quanto ao que passara a mulher do relato bíblico. Assim, viu-se envolta na iniquidade instaurada pelo impulso da imaginação fantasiosa: “não era o coração que se empenhava, era a imaginação. A imaginação pedia-me; a luta do dever e da imaginação é cruel e perigosa para os espíritos fracos. Eu era fraca. O mistério fascinava a minha fantasia” (ASSIS, 1985, p. 104). Em se tratando dessa caracterização da protagonista é possível observar que Machado não leva adiante as peculiaridades do sujeito romântico, mas apropria-se de traços de caracteres para,

então, desconstruí-los criticamente: ressalta-se que desde o episódio da primeira carta, a vida de Eugênia passou a girar em torno do conflito que se instaura em suas próprias pulsões.

A voz narrativa ocupa-se em revelar a identidade do homem misterioso integrando-o ao ambiente doméstico da personagem. Trata-se de Emílio, amigo e convidado do marido de Eugênia para uma reunião em sua casa. A surpresa pela apresentação ao remetente da carta fora encoberta pela máscara do disfarce; e as emoções, ao menos temporariamente, dominadas pelas rédeas do aceitável ao matrimônio. Adiante, Emílio confessa seu amor a Eugênia e esta, por sua vez, retribui-lhe com a afabilidade da aceitação do amor proibido. A amizade entre o casal e Emílio se intensifica e as visitas tornam-se constantes. E, embora a suspeita do marido fosse um risco iminente, os amantes continuam a comunicar-se por cartas, nas quais o envolvimento emocional é intensificado. Assim, Eugênia se percebe rendida aos encantos de Emílio, pois

até então eu não tinha visto o amor senão nos livros. Aquele homem parecia-me realizar o amor que eu sonhara e vira descrito. A ideia de que o coração de Emílio sangrava naquele momento, despertou em mim um sentimento vivo de piedade. A piedade foi um primeiro passo. (ASSIS, 1985, p. 110)

Machado elabora uma voz narrativa na qual o tom de confissão caminha ao lado das explicações para as atitudes dos personagens que, comumente, aparentam deixar-se levar por fatos externos à própria tomada de decisão. Por conseguinte, no conto mencionado, Eugênia, sonhando com as histórias românticas dos livros, passou a associar o universo ficcional aos fatos de sua realidade. Nesse ínterim, Emílio propõe uma fuga para a realização do amor pelo abandono do matrimônio, mas Eugênia hesita em perder as benesses que a união pelo casamento lhe garantia. Com o passar dos dias, o marido adoece e vem a óbito, deixando a esposa livre para viver a paixão nutrida por Emílio, que permanecerá ao seu lado durante os preparativos fúnebres. Eugênia conclui que estando livre do casamento poderá, por fim, unir-se ao seu grande e verdadeiro amor; entretanto, Emílio, tornando as visitas à viúva cada vez mais escassas, acaba partindo em uma viagem de negócios com promessas de retorno próximo. Passados quatro dias, ela recebe uma carta de despedida do amado

com a confissão de suas mentiras e a revelação de sua aversão à ideia de ser um homem casado.

A protagonista não esconde o choque de perceber que fora iludida por um sedutor vulgar, talvez o mais hábil dentre os demais, e chega à resolução de que ter enganado seu fiel marido fora um dos grandes erros de seus dias. Ela confessa sua história à prima Carlota assegurando estar recomposta do acontecido, ao que relata: “o amor ofendido e o remorso de haver de algum modo traído a confiança de meu esposo fizeram-me doer muito. Mas eu creio que caro paguei o meu crime e acho-me reabilitada perante a minha consciência” (ASSIS, 1985, p. 116). Em suas palavras, a superação fora fruto do arrependimento e da dor instalada em sua consciência, visto que a vergonha diante de ações dissonantes quanto ao que era esperado de sua posição na sociedade reservou-lhe um alto preço a ser pago.

“Confissões de uma viúva moça” retrata o declínio do matrimônio como instituição social, por meio da dialética “tensão-desenlace” – de um enredo que propõe alternâncias entre pontos de suspenses que logo são amenizados pela aparente resolução dos conflitos. Embora não tenha ocorrido a consumação carnal, ressalta-se que a proposição “confissões-declínio” é notória, pois ao passo em que a viúva narra suas artimanhas de engano do cônjuge, o casamento encaminha-se para a ruína. As palavras, os olhares e os desejos recolhidos chegam ao papel como marcos da traição àquele que confiou seu matrimônio ao amigo Emílio. Eugênia, porém, ressalta que seu casamento já estava nos trilhos do fracasso, pois fora resultado de um cálculo e de uma conveniência:

[...] se meu marido tivesse em mim uma mulher, e se eu tivesse nele um marido, minha salvação era certa. Mas não era assim. Entramos no nosso lar nupcial como dos viajantes estranhos em uma hospedaria, e aos quais a calamidade do tempo e a hora avançada da noite obrigam a aceitar pousada sob o teto do mesmo aposento. (ASSIS, 1985, p. 106).

Comumente a condição de entrada ao matrimônio distanciava-se da vontade dos envolvidos, não raro a procura pelo bom-casamento não tinha como índice o envolvimento amoroso entre futuro casal. Desse modo, nota-se a voz narrativa encaminhando o leitor à ideia de que o golpe sofrido pela esposa ao apaixonar-se pelo amigo do marido não a tornaria tão culpada, já que seu próprio matrimônio não

lhe era um lugar de afetos. O respeito e consideração ao marido deram lugar à leitura de histórias românticas capaz de enlaçar sua realidade ao que lia, e que, segundo Crestani (2009, p. 84), aproximasse dos descaminhos da leitura que a escrita de Machado desaprova. As consequências do posicionamento inadequado de Eugênia diante das leituras repercutiram não somente em sua experiência afetiva, sobretudo quando engana-se com o amor por Emílio, mas em discussões a respeito do próprio ato de ler.

Com efeito, a prática da leitura, o consumo de livros ou escritas em série tornou-se uma temática cara à ficção de Machado de Assis: uma espécie de busca por conscientização de uma leitura mais atenta às divergências entre o que era objeto de histórias romanescas e a realidade empírica. É sabido que o autor se utilizou de pseudônimos na publicação de alguns contos do *Jornal das famílias*, oferecendo ao leitor um caráter múltiplo sobre a autoria. De sorte que a assinatura “J” ao final de cada capítulo de “Confissões de uma viúva moça” oferece ao público o jogo de verossimilhança necessário à percepção do modo pelo qual os episódios seriam construídos e o efeito moralizante inserido na leitura. Em relação aos liames psicológicos e sociológicos presentes no conto, observa-se a fusão de sensações inconstantes do estado emocional da protagonista em contraponto ao casamento por conveniência; dado que possibilita a exploração de uma chave de leitura que se atêm tanto ao plano moral como à percepção das práticas didáticas de Machado quanto ao consumo literário. O autor, notadamente, indica o distanciamento crítico do texto e desaprova a ideia de tomar a ficção como realidade.

De fato, Machado concebeu uma escrita de tom moralizante em seus contos das décadas de 1860-70, sobretudo direcionada às mulheres, com questões sobre a sensatez como atributo daquela que precisaria manter o casamento à revelia de sua vontade, já que a lealdade ao matrimônio lhe garantia segurança financeira e um lugar na sociedade. No entanto, a moral machadiana caminha ao lado da crítica de costumes, logo, ao passo em que Machado apresenta o caminho para o matrimônio duradouro problematiza os valores humanos mantidos por seus pares, com questões sobre o mascaramento da realidade vivida no seio familiar em nome da manutenção das aparências.

O idealismo romântico atribuído ao matrimônio é levado ao esfacelamento, pois Eugênia, que tem na união com marido a desilusão de suas paixões, rende-se ao adultério como fuga para uma possível

felicidade. O retrato do casamento falido, da insatisfação da mulher pelo desacordo entre essência e aparência conduz o conto a um retrato das estruturas do matrimônio como um lugar de bases instáveis. Em vista disso, o texto machadiano pode ser percebido como uma viela em que são expostas as complexas relações convencionais – o adultério, o cálculo e o cinismo dissimulado: aspectos presentes tanto na vida em sociedade do fim de século como na composição literária de toda a obra. Em suma, trata-se da exposição de decadentes relações humanas – em especial as matrimoniais, amparadas pela traição, insatisfação e jogos de interesses –, vinculadas ao inconveniente desacordo entre a realidade dos fatos e o que era exposto ante ao meio social.

Vê-se em “Confissões de uma viúva moça”, portanto, um desfile de relações convencionais que se sobressaem ao ambiente doméstico, como o arranjo do matrimônio pelos pais de Eugênia e o adultério como fuga emocional e tentativa de vínculo amoroso. Os valores românticos selados no leito matrimonial deixam de representar a realização das pulsões, encaminhando-se para a demonstração de como o casamento enquanto instituição social estaria em vias de desconstrução.

Demais considerações

A leitura dos contos “Casada e viúva” e “Confissões de uma viúva moça” permite depreender que se trata de contos aparentemente simplórios, elaborados para o *Jornal das famílias*, em uma fase de narrativas imersas no idealismo romântico de autores predecessores, porém, com um viés crítico-moral mais atilado quanto à percepção do entorno social. Embora recorresse às temáticas românticas, a escrita de Machado já iniciara uma descrição de caracteres humanos a partir de um olhar para os movimentos compostos pelo jogo de manipulação e manutenção da aparência diante do outro. Quando recorre ao romantismo o faz para ultrapassar a visão idealista do matrimônio em crítica de ironia sutil, que uma leitura desatenta poderia concluir ser apenas mais algumas histórias para o deleite das moças. Em ambos os contos, o narrador procura expor a (des)construção do matrimônio como índice do mascaramento das próprias pulsões dos casados, evidenciando que, ao contrário do ideal romântico, o casamento não seria um lugar de perfeita plenitude para a alma humana.

Os referidos contos indicam distintos meios pelos quais o adultério torna-se um caminho do meio frente ao matrimônio, e ressaltam, sobretudo, a condição da mulher em um meio social de questionamento de regras, em que o efeito de realidade faz do narrador machadiano um modelo de representação do que era requerido frente ao olhar da sociedade. Encontra-se em debate o contexto feminino da mulher destinada ao casamento e ao cuidado dos filhos como finalidade de vida. Não obstante, o casamento era apresentado em situação de crise, ou seja, uma problemática estava sendo instaurada, porém mantendo a ideia de que as regras de preservação das aparências precisariam continuar observadas. Da mulher esperava-se que o casamento fosse mantido em meio aos custos de uma felicidade aparente.

Em ambos os contos a voz narrativa manifesta amadurecimento com relação à narrativa brasileira até então delineada, apresentando a condição feminina em decadência, a qual em meio ao paternalismo e conservadorismo das relações é alimentada pelo desprazer de estar inserida na instituição matrimonial. O impasse entre essência e aparência promoveria o refinamento da imagem mais aceitável socialmente, logo, atuaria como lugar de crítica de Machado a respeito dos efeitos do falso moralismo no seio das relações familiares, fundamentadas em níveis de interesses. Em vista disso, ao passo em que ocorria o estreitamento da convivência entre os cônjuges, as mistificações do ideal romântico se dissolviam dando lugar ao desvelamento das pulsões. Ademais, é notório que Machado esteve ao lado da contingência de histórias romanescas, todavia distante da intenção de acentuá-las, conduziu sua escrita à problematização do casamento como o grande ideal de realização de todos os indivíduos: o caminho inequívoco da felicidade e do sentido da vida.

Nos contos citados, o preço a ser pago pela manutenção do acordo matrimonial era elevado e tornava o cotidiano da mulher um tanto pesaroso, já que, em sua maioria, a realidade que norteava o âmbito familiar distanciava-se da plenitude romanesca. O convívio baseado no interesse contribuía para que o adultério estivesse presente no interior do matrimônio. E a escrita machadiana soube retratar, com estilo próprio, o questionamento das relações idealizadas, já que a postura de ironizar de forma ardilosa o casamento das próprias leitoras do *Jornal das famílias* o faz compor um painel das relações humanas firmadas mediante o interesse pessoal e material, distante do ideal

de amor e sentimentos sinceros. E, assim, na diluição dos conceitos românticos da constituição matrimonial, percebe-se que a base social das relações se encaminha em direção ao desvelamento de valores morais familiares em um periódico destinado às próprias famílias brasileiras do oitocentos.

Referências

- ASSIS, M. de. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- CRESTANI, J. L. *Machado de Assis no Jornal das Famílias*. São Paulo: Nankin, EDUSP, 2009.
- MAGALHÃES JR., R. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981. 4 v.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PASSOS, J. L. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Edusp/Nankim, 2007.
- PINHEIROS, A. S. *Para além da amenidade: o Jornal das famílias (1863-1878) e sua rede de produção*. 2007. 258 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

Duas visitas de Alcibíades e duas leituras possíveis: melancolia e impunidade

Ana Claudia Jacinto de Mauro (UPM)¹

Publicação e recepção nos séculos XIX e XXI

Machado de Assis é um dos escritores brasileiros do século XIX mais reconhecidos e celebrados até os dias atuais. Não apenas a recepção de seus contos por parte do público é positiva, mas também sua produção literária, reconhecida por oferecer diversas camadas de leituras possíveis e interpretações, é objeto de estudo da crítica acadêmica mesmo atualmente, no século XXI. Grande parte dos estudos existentes trata da sua produção em prosa, principalmente seus romances *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cujos narradores são ainda hoje discutidos por suas ações e maneiras de contar a história a partir da própria perspectiva.

O objetivo deste artigo é contribuir para a fortuna crítica de Machado de Assis com uma análise do conto “Uma visita de Alcibíades”, que integra a coletânea *Papéis avulsos* (1882), apresentando duas possibilidades de interpretação dessa narrativa: a derrota do homem pela melancolia (na esfera do pessoal) e uma denúncia à corrupção e impunidade (dimensão política).

O conto analisado, antes de integrar a coletânea, já havia sido publicado duas vezes antes em jornais, no *Jornal das Famílias*, em 1876, e no *Gazeta de Notícias*, em 1882 (mesmo ano da publicação da coletânea). Esses veículos de comunicação tinham públicos diferentes na época em que circulavam. O *Jornal das Famílias* era um periódico mensal voltado principalmente para as mulheres do século XIX. Além de textos literários, ele veiculava conteúdo voltado para as jovens solteiras, como instruções para a confecção de roupas femininas, propagandas com a moda europeia da época, entre outros temas interessantes às mulheres da época (ZANCO, 2018). O *Gazeta de Notícias*, em contrapartida, era voltado para os homens, apresentando

1. Mestre em Letras pela UPM, instituição na qual atualmente cursa o doutorado em Letras.

anúncios mais apelativos a esse público, como leilões de terras, liquidações de roupas masculinas e anúncios de fumo.

Na coletânea *Papéis avulsos*, encontramos notas do autor em praticamente todos os contos, as quais, por vezes, indicam que Machado de Assis acompanhava a recepção de suas obras e, possivelmente, elaborava seus textos pensando nos diferentes públicos. No conto “Uma visita de Alcibíades”, encontramos a seguinte nota: “Nota F: Este escripto teve um primeiro texto, que reformei totalmente mais tarde, não aproveitando mais do que a ideia. O primeiro foi dado com um pseudonymo e passou despercebido” (ASSIS, 1882, p. 300)². O primeiro texto ao qual Machado se refere é a versão publicada no *Jornal das Famílias*, em 1876 (ou seja, seis anos antes da coletânea). Da versão original para a que foi publicada no *Gazeta de Notícias* e nos *Papéis avulsos* existem mudanças enormes, não apenas referentes ao tamanho do texto, mas também à estrutura narrativa (a primeira versão apresenta um relato durante uma festa de Natal e a segunda, um fato contado por meio de uma carta). Conforme Machado escreve na nota, há poucas semelhanças entre os dois textos, “não mais do que a ideia”, com significativas diferenças entre as versões.

Como mencionamos, a coletânea *Papéis avulsos* foi publicada em 1882, um ano após a estreia de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ambas as obras não tiveram boa recepção por parte da crítica do século XIX, e o estilo de escrita de Machado de Assis foi considerado muito distante das obras anteriormente escritas e aclamadas pelo público, como *Iaiá Garcia* (1878). *Papéis avulsos* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* eram vistas como pessimistas, melancólicas, irônicas – esta última foi duramente recebida por críticos da época, como Urbano Duarte (1881, p. 2):

Em summa, a nossa impressão final é a seguinte: – A obra do Sr. Machado de Assis [*Memórias Póstumas de Brás Cubas*] é deficiente, sinão falsa, no fundo, porque não enfrenta com o verdadeiro problema que se propoz a resolver e só philosophou sobre caracteres de uma vulgaridade perfeita; é deficiente na fôrma, porque não ha nitidez, não haa desenho, mas bosquejos, não haa colorido, mas pinceladas ao acaso. Apellamos para juizo mais competente.

2. Sempre que possível, preservamos a grafia original da época e incluímos nas referências as edições originais dos jornais, disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira, da Biblioteca Nacional.

Em *Papéis avulsos*, os críticos perceberam que a mudança na escrita do autor não era exclusiva à *Memórias póstumas* e parecia ser uma nova fase, a qual foi chamada de “segunda maneira”. Um texto publicado no jornal *A Estação* reconhece essa nova fase de Machado e elabora um argumento elogioso à segunda maneira do autor:

PAPÉIS AVULSOS, por Machado de Assis. – Para todos os que escrevem e para todos os que lêem, é patente que uma grande e fecunda renovação se operou no espírito do autor das *Chrysalidas*, e que o Machadinho de 1860 se transformou n’um escriptor poderoso e sobrio, perscrutador, original, moderno. [...] Os *Papéis Avulsos*, dados agora a publico, obedecem visivelmente á nova orientação literaria do autor e *continuam com o mesmo brilhantismo a sua segunda maneira*, que me parece participar, em doses iguais, da fina ironia de Sfiwit, do pessimismo de Schopenauer, do realismo de Daudet e disto que anda no ar, que não se póde definir e a que chamarei de espírito do tempo (BIBLIOGRAPHIA, 1882, p. 242, grifo nosso).

A segunda maneira de Machado, no entanto, não foi bem recebida por todos. Outro texto publicado no *Gazeta de Notícias*, mesmo periódico em que “Uma visita de Alcibíades” estreou, não chegou a ser tão duro quanto a de Urbano Duarte, tentou reconhecer os méritos do novo escrito, mas deixou claro que tanto o público quanto os críticos ansiavam por obras diferentes, mais alegres, mais focadas no desenvolvimento de personagens “carismáticos”:

[...] O tom dominante no volume que temos á vista é o que se póde chamar a segunda maneira do poeta, que, principalmente no romance e nos contos, tanto distingue-se da primeira.

Agora, o enredo e mesmo o estudo dos personagens ocupam o segundo plano. O que attrahe especialmente a atenção do auctor não é o conjuncto: é a fôrma, o detalhe, o accessorio, estas minima de que não curava o pretor antigo, nem cura muito o leitor commum. [...] *Machado de Assis acabará reconhecendo-o, estamos certos, e brevemente nos dará outros trabalhos em que o tom seja mais alegre, mais sociavel e mais social.*

Será a sua terceira maneira (PAPÉIS AVULSOS, 1882, p. 1, grifo nosso).

A crítica, que não é assinada, parece querer se comunicar com Machado, pedindo (e ao mesmo fazendo um alerta) para que o autor de *Papéis avulsos* deixe de lado o pessimismo, a ironia, a melancolia dessa segunda maneira, que não tem agradado ao público, e inaugure a

“terceira maneira”. Sabemos, no entanto, que a recepção mais farta das obras de Machado só foi retomada quase uma década mais tarde, em 1891 com a publicação de *Quincas Borba* (SALLA; AGUILAR, 2019).

Gama Roza (1882, p. 1), outro crítico do século XIX, publicava o seguinte texto sobre a publicação de *Papéis avulsos*:

Na opinião do illustre pensador, sociedade é o que ha de mais infame; toda essa gente está contaminada pelo vicio e pelo crime; precisamos bem de uma pequena chuva de fogo purificadora da iniquidade; mas, emquanto ella não vem, tisnemos com o pó cinzento do *humour*, e marquemos com o electrolyso do sarcasmo essas fronte torpes. [...] Resumindo: o trabalho de Machado de Assis é a todos os respeitos muito notavel: aquellas paginas dos Papeis Avulsos não são escriptas, são cinzeladas; quer pelas idéas quer pelo estylo, a obra possui a força das coisas perduradoras, sendo em tudo digna do escritor eminente de reputação legitimamente estabelecida, chegando ao ultimo estadio de um brillante e completo desenvolvimento.

Com os olhos da contemporaneidade e conhecimento sobre a vida do escritor (cuja figura foi embranquecida durante muitos anos e só recentemente foi retratada de forma fiel)³, podemos relacionar essa mudança na literatura de Machado com uma necessidade de denunciar certas situações da realidade que vivia e evidenciar vícios da sociedade do século XIX. Essa mudança só foi realizada, no entanto, anos após a sua estreia como escritor, quando ele já havia deixado de ser o “Machadinho” e se tornado Machado de Assis, proeminente escritor brasileiro, cujos textos publicados tanto em periódicos quanto em livros eram apreciados por diversos leitores e críticos. As obras de Machado, por mais que fossem “contra” o gosto da época, não passavam despercebidas. O espírito crítico, o sarcasmo e a ironia presentes em *Papéis avulsos*, como hoje sabemos, continuaram presentes na obra machadiana, e são elementos que a crítica contemporânea continua a discutir, mesmo no século XXI.

3. A campanha “Machado de Assis Real”, realizada pela Faculdade Zumbi dos Palmares, recriou a clássica foto do escritor com cores mais fiéis à realidade, ou seja, retratado como o homem negro que era (cf. RIBEIRO, 2019).

“Uma visita de Alcibíades”: leituras possíveis

As duas possibilidades de leituras que apresentaremos neste artigo nasceram da leitura do conto em si, mas também da leitura de diversas críticas publicadas na época que evidenciam essa “segunda maneira” do autor, possivelmente mais comprometida com a denúncia por meio da ironia e do sarcasmo: a primeira é marcada pela melancolia e seriedade do século XIX (que Alcibíades critica) e a segunda, pela questão da impunidade e corrupção. Entendemos que ambas as possibilidades de leitura estão presentes nas duas versões do conto, publicado no *Jornal das Famílias* pela primeira vez e reformulado para o *Gazeta de Notícias*. A seguir, discorreremos sobre as duas possibilidades de leitura, ressaltando os pontos divergentes e em comum nos dois contos e mostrando de que maneira Machado, de certa forma, incluiu seus leitores nessa narrativa.

“Uma visita de Alcibíades” para mulheres

No *Jornal das Famílias*, o conto apresenta um narrador, cujo nome é revelado (desembargador Alvares), que conta a algumas mulheres durante uma festa de Natal uma história que acontecera a ele no sábado passado. Por meio do relato, ele busca convencer as mulheres de que os fatos narrados eram verdadeiros e, ao mesmo tempo, age como um “professor”, fornecendo explicações sobre as referências que utiliza: “Estas meninas talvez não saibam que Plutarco é autor grego. Pois *fiquem sabendo*. É autor profano e pagão. Sem embargo d’isso, tem muitos merecimentos” (ASSIS, 1876, p. 305, grifo nosso). A menção a Plutarco no conto é contextualizada, assim como a outros personagens mencionados mais à frente: “Dei-lhe notícias do século; contei-lhe o que ia pela pátria; falei-lhe do parlamento grego, instituição que ele não compreendeu muito – e referi-lhe a facilidade com que Bulgaris e Comondouras, estadistas seus patrícios, andavam a cair e subir ao ministério” (ASSIS, 1876, p. 307). Bulgaris e Comondouras são mencionados no conto pelo narrador, que, logo a seguir, dá uma pequena explicação sobre quem são tais figuras.

Essa escolha em ensinar as leitoras, no caso inseridas no conto como as mulheres com as quais o narrador interage, pode ser justificada pela diferença entre as bagagens culturais de homens e mulheres

do século XIX. De um lado, temos o *Gazeta de Notícias*, que oferecia ao público masculino notícias relevantes para os homens do século XIX, que precisavam se manter atualizados sobre as notícias nacionais (e por vezes internacionais); de outro, o *Jornal das Famílias*, cujo conteúdo pretendia orientar as leitoras sobre a postura adequada para jovens moças da época. Regina Zilberman (2012, p. 182) entende que,

entre a obra e o leitor, é estabelecida uma relação dialógica. Essa relação, por sua vez, não é fixa, já que, de um lado, as leituras diferem a cada época e, de outro, o leitor interage com a obra a partir de suas experiências anteriores, isto é, o leitor carrega consigo uma bagagem cultural de que ele não pode abrir mão e que interfere na recepção de uma criação literária particular.

A escolha por inserir na primeira versão do conto menos referências culturais do que na segunda e fornecer às leitoras explicações e contexto sobre estas, possivelmente, deveu-se à diferença na bagagem cultural desses públicos. Os homens do século XIX, certamente, tinham mais oportunidades de conhecimento do que as mulheres, sendo possível que a bagagem cultural deles era mais vasta. Machado não esperava que mulheres do século XIX soubessem quem era Plutarco; então, para que o texto fizesse sentido às leitoras, as referências que julgava interessantes para o conto eram explicadas, de modo a contextualizar aquele conhecimento, atingindo, assim, o seu público leitor e fazendo surgir nele algum tipo de reação (buscava estabelecer uma relação dialógica entre elas e o texto).

O enredo do conto do *Jornal das Famílias*, resumidamente, transcorre da seguinte maneira: o desembargador Alvares (narrador) gostaria de saber qual seria a opinião de Alcibiades sobre a moda do século XIX. Então, o desembargador, que estava iniciando seus estudos em espiritismo (tema apresentado com ironia pelo autor não somente neste conto, mas em vários outros textos também), resolve invocar o espírito de Alcibiades, mas o ateniense aparece para ele em carne e osso. Quando Alcibiades surge, o narrador faz uma bela descrição do ateniense, afirmando ser um homem “polido e benévolo [...] um membro ilustre do povo mais espirituoso da terra” (ASSIS, 1873, p. 306-307). O narrador mostra estar no controle da situação o tempo todo, até mesmo feliz com a chegada do ateniense em carne e osso, e por isso o convida para uma festa: “– Queres ir comigo à uma *soirée*?”. Após o aceite de Alcibiades, eles decidem vestir-se

adequadamente para a festa e o ateniense, espantado com a moda do século, que ele associa à ideia de um mundo “imensamente melancólico”, morre pela segunda vez:

– Canudos pretos! Por que motivo preferes essa cor escura e feia? [...] O mundo deve estar imensamente melancólico se escolheu para uso uma cor tão morta e triste. Nós éramos mais alegres; víamos... [...] Obedeci. Fui dali ao cabide, despendurei o chapéu e pu-lo na cabeça. Alcibíades olhou para ele e para mim, empalideceu e cambaleou. Corri ao ilustre ateniense; era tarde. Tinha caído no chão. Quando lhe pus a mão no peito, vi que estava diante de um cadáver (ASSIS, 1873, p. 307-308).

O narrador conclui com uma resolução para o infortúnio vivido: “Que havia de fazer? Mandei-o para o necrotério”. Acreditamos que a menção à profissão de Alvares (desembargador) merece ser ressaltada. Apesar de o desembargador se ver em uma situação complicada (um cadáver “surgiu” na sua sala de casa), tudo foi resolvido e não houve consequências para o narrador – o fato ocorreu “no sábado passado” e ele está em uma festa de Natal recontando a história para entreter as moças que lhe pediam uma anedota. O narrador não se mostra preocupado em nenhum momento com que aconteceu com ele e apresenta até mesmo uma postura de deboche – no início do conto, descobrimos que essa é uma das características do desembargador; ele é descrito como “conversado, galhofeiro, palrador”. Outro ponto que merece destaque é o fato de que o desembargador Alvares está em uma festa de Natal na casa de seu amigo comendador:

O desembargador Alvares bebeu a última gota de genuíno café, limpou os bigodes ao guardanapo e dispôs-se a obedecer às moças que lhe pediam uma anedota. Era noite de Natal; e o *comendador costumava reunir amigos*. O desembargador era figura obrigada de tais festas (ASSIS, 1873, p. 305, grifo nosso).

Sendo uma figura obrigada de tais festas, o desembargador não era apenas amigo do comendador, mas um amigo próximo e de longa data. Ele ocupa um lugar social privilegiado e seu círculo de amigos também é composto por pessoas na mesma situação; são pessoas que certamente conhecem a lei e saberiam as melhores maneiras de contorná-la a seu favor. Nesse sentido, desfazer-se de um corpo discretamente e sem consequências legais parece ser algo possível nesse cenário.

“Uma visita de Alcibíades” para homens

Na versão publicada no *Gazeta de Notícias* e na coletânea *Papéis avulsos*, mudanças significativas podem ser notadas: a utilização do gênero epistolar e a supressão do nome do desembargador. A ideia original, conforme menciona Machado de Assis na nota explicativa na coletânea, permanece, mas a crítica social parece mais presente nessa versão, uma vez que a sensação de impunidade está ainda mais acentuada. Embora não saibamos de que maneira o desembargador Alvares se livrou de fato do corpo de Alcibíades (sabemos apenas que ele mandou o cadáver ao necrotério, sem mais detalhes), a carta permite que o narrador coloque os fatos em ordem antes de os recontar a alguém, dá a liberdade de inserir informações que julgar relevantes e omitir aquelas que poderiam denunciar a sua culpa; ele conta a sua “versão da verdade”.

Ademais, conhecemos menos esse narrador, nomeado apenas como Desembargador X; sabemos apenas alguns fatos importantes sobre ele: [1] é desembargador, exerce uma profissão (até nos dias atuais) reconhecida e respeitada; [2] é sócio do Cassino Fluminense, um clube frequentado pela elite do século XIX; [3] é amigo do chefe de polícia da Corte, a quem recorre para ajudá-lo a se livrar do corpo do ateniense; [4] tem se aventurado na carreira de espiritismo, obtendo um sucesso tremendo na primeira tentativa; [5] afirma ser falante de grego antigo:

Carta do [1] desembargador X... ao chefe de polícia da Corte

[...] Hoje, à tardinha, acabado o jantar, enquanto esperava a hora do [2] Cassino, estirei-me no sofá e abri um tomo de Plutarco. V. Ex.^a, [3] que foi meu companheiro de estudos, há de lembrar-se que eu, desde rapaz, padeci esta devoção do grego; [...] Sou [4] *espiritista desde alguns meses*. Convencido de que todos os sistemas são puras niilidades, resolvi adotar o mais recreativo deles. Tempo virá em que este não seja só recreativo, mas também útil à solução dos problemas históricos; é mais sumário evocar o espírito dos mortos, do que gastar as forças críticas, e gastá-las em pura perda, porque não há raciocínio nem documento que nos explique melhor a intenção de um ato do que o próprio autor do ato. [...] Que mais direi a V. Ex.^a? No fim de poucos minutos conversávamos os dois, em [5] *grego antigo*, ele repotreado e natural, eu pedindo a todos os santos do céu a presença de um criado, de uma visita, de uma

patrulha, ou, se tanto fosse necessário, – de um incêndio (ASSIS, 1882, grifos nossos).

A partir dos trechos destacados acima, reconhecemos a posição social ocupada pelo narrador (além de desembargador, é rico, estudado, amigo do chefe de polícia) e o contexto em que vivia. Ao lermos o conto, percebemos que o narrador busca convencer o chefe de polícia de sua inocência por meio de um relato fantástico, por vezes apelando para a amizade deles: “V. Ex.a, que foi meu companheiro de estudos, há de lembrar-se que eu, desde rapaz, padeci esta devoção do grego [...] não há raciocínio nem documento que nos explique melhor a intenção de um ato do que o *próprio autor do ato*” (ASSIS, 1882, grifo nosso). Esta última frase, além de revelar a proximidade do desembargador e do chefe de polícia, nos permite entender que somente a palavra do narrador vale. Ele é apresentado em primeira pessoa (tipo de narrador recorrente nas obras de Machado, sendo frequentemente um manipulador) e busca mostrar a seu interlocutor que somente a palavra dele é confiável para explicar aquela complexa situação; ou seja, a mensagem que passa ao chefe de polícia é de que não adianta olhar para as evidências em volta, a palavra dele é a única verdade sobre o que aconteceu. Em *Como ler literatura*, Terry Eagleton (2020, p. 92, p. 111) comenta: “Quando se conta uma história do ponto de vista de um determinado personagem, nem sempre é fácil deixar essa perspectiva [...] As obras literárias modernistas e pós-modernistas geralmente se interessam menos pelas soluções. Preferem desnudar alguns problemas”. O narrador, aqui, possivelmente está conversando com seu público leitor, os homens leitores do *Gazeta de Notícias*: também membros da elite, cultos, homens de muita influência e/ou posições sociais elevadas.

O conto continua de forma similar à primeira versão, inicialmente com uma descrição elogiosa a Alcibíades: “[...] era o próprio Alcibíades, carne e osso, vero homem, grego autêntico, trajado à antiga, cheio daquela gentileza e desgarre com que usava arengar às grandes assembléias de Atenas” (ASSIS, 1882). No entanto, nessa versão o narrador deixa claro que não era a intenção dele invocar Alcibíades em carne e osso, e por isso o tom da narrativa começa a mudar; ele passa a descrever como seu sentimento de admiração, aos poucos, transformou-se em incômodo e medo, colocando-se em posição de “vítima”: “Ao ouvir isto, *arrepriaram-se-me as carnes.*[...] mas, *ai de*

mim! não o entendi logo, e deixei-me ficar *assombrado* [...] Como eu estivesse *frio e trêmulo* (ainda o estou agora)” (ASSIS, 1882, grifo nosso). O uso dos termos destacados na citação certamente começam a estabelecer a atmosfera de medo e há uma inversão de papéis: Alcibíades, o invocado, assumiu o controle da situação, a posição mais confortável, e o Desembargador X retrata a si próprio como alguém que se viu, de repente, em uma situação infeliz, sem saber como reagir.

A afirmação de que ainda está frio e trêmulo é dita pela segunda vez, pois o conto se inicia com o desembargador pedindo desculpas pelo tremido da letra: “Desculpe V. Ex.^a o tremido da letra e o desganhado do estilo; entendê-los-á daqui a pouco” (ASSIS, 1882). O suposto medo que sente é apresentado aos leitores desde o começo da carta, ou seja, vemos que o desembargador já começa a instaurar medo e convencer seu interlocutor de que a situação que viveu foi, de fato, assustadora e verdadeira, por mais fantástica que possa parecer. Além de reforçar o sentimento de medo, repete que a palavra dele é confiável, que somente o relato dele oferecerá esclarecimentos sobre o fato fantástico que ele narra: “Se entro nestas minúcias é para o fim de nada omitir do que possa dar a V. Ex.^a o conhecimento exato do extraordinário caso que lhe vou narrando” (ASSIS, 1882).

Os elogios ao ateniense tornam-se escassos conforme a narrativa continua e as ações de Alcibíades apresentam certo comportamento instável (lembrando que todo o relato é a partir das palavras de um narrador pouco confiável), possivelmente violento:

O homem de Plutarco levantou-se, andou um pouco, contendo a *indignação* [...] Lembrou-me então que ele fora uma vez *acusado de desacato aos deuses* e perguntei a mim mesmo donde vinha aquela *indignação póstuma, e naturalmente postiça* [...] esquecia-me que ele era também um *refinado hipócrita, um ilustre dissimulado*. [...] Fiquei aterrado, disse-lhe que não, que não era possível, que não o admitiriam, com aquele traje; pareceria doido; salvo se ele queria ir lá representar alguma comédia de Aristófanes, acrescentei rindo, para disfarçar o medo. O que eu queria era deixá-lo, entregar-lhe a casa, e uma vez na rua, não iria ao Cassino, iria ter com V. Ex.^a. Mas o *diabo do homem* não se movia (ASSIS, 1882).

Nos trechos acima destacados, há alguns elementos que merecem destaque: Plutarco e Aristófanes são mencionados no conto sem uma explicação ou contextualização de quem são. Diversas outras personalidades relacionadas a Alcibíades e à Grécia:

pediu-me notícias de Atenas, dei-lhas; disse-lhe que ela era enfim a cabeça de uma só Grécia, narrei-lhe a dominação muçulmana, a independência, Botzaris, *lord Byron*. [...] grupo dos políticos elegantes e namorados, com o duque de Buckingham, o Garrett, o nosso Maciel Monteiro, etc. [...] falei-lhe do parlamento helênico e do método alternativo com que Bulgaris e Comondouros, estadistas seus patrícios, imitam Disraeli e Gladstone, revezando-se no poder (ASSIS, 1882, grifos do autor).

O narrador não explica quem são as pessoas que menciona no conto, diferentemente do desembargador Alvares, que sente a necessidade de fornecer uma breve explicação das poucas referências que inclui em sua narrativa. Provavelmente, Machado entendia que os homens que leriam seu conto no *Gazeta de Notícias* já saberiam (ou conheceriam maneiras de descobrir) que Markos Botzaris foi um general grego e herói da Guerra da Independência Grega, um dos heróis gregos mais venerados; que Lorde Byron, além de ter sido um poeta britânico muito influente, também se juntou à guerra de independência, sendo considerado pelos gregos também um herói nacional; o duque de Buckingham, Garrett, Maciel Monteiro, embora não sejam relacionados necessariamente com o grego, são personalidades relevantes para a história mundial; por fim, são mencionados políticos romanos e ingleses (Bulgaris, Comondouros, Disraeli e Gladstone) que se alternam no poder de uma nação. Esse conhecimento político e cultural poderia ser algo esperado dos homens da elite do século XIX, geralmente cultos, como o próprio narrador.

Assim como na primeira versão do conto, uma festa acontecerá em breve, mas dessa vez Alcibíades se convida para o evento, em vez de receber o convite. Há uma inversão importante nesse fato, porque o narrador não quer que o ateniense saia com ele, está com medo e quer se livrar dele o quanto antes. Com medo de contrariar Alcibíades e sofrer algum tipo de ataque, o narrador concorda em levá-lo para a festa, mas avisa que antes o ateniense deverá se vestir com a roupa do século. Enquanto o Desembargador X se veste para a festa, o ateniense fica consternado pelas roupas pretas, afirmando que “[o] mundo deve andar imensamente melancólico, se escolheu para uso uma cor tão morta e tão triste” (ASSIS, 1882). Espantado por causa das roupas pretas, pelos “canudos pretos”, pela cor de morte, Alcibíades morre pela segunda vez e o Desembargador conclui assim o conto:

Obedeci; fui dali ao cabide, despendurei o chapéu, e pu-lo na cabeça. Alcibiádes olhou para mim, cambaleou e caiu. Corri ao ilustre ateniense, para levantá-lo, mas (com dor o digo) era tarde; estava morto, morto pela segunda vez. Rogo a V. Ex.^a se digne de expedir suas respeitáveis ordens para que o cadáver seja transportado ao necrotério, e se proceda ao corpo de delito, relevando-me de não ir pessoalmente à casa de V. Ex.^a agora mesmo (dez da noite) em atenção ao profundo abalo por que acabo de passar, o que aliás farei amanhã de manhã, antes das oito (ASSIS, 1882).

No final, temos um cadáver que o Desembargador X pede para que o Chefe da Polícia, seu amigo da época da escola, mande retirar. Não sabemos exatamente o desfecho da situação, pois o final ficou “aberto”, suspenso. O que sabemos é que o desembargador, por meio de um relato fantástico, tenta convencer o chefe de polícia de que não tem culpa de que o corpo de Alcibiádes surgiu em sua casa durante a noite, o homem morreu por causa das circunstâncias. O Desembargador não pretende nem ao menos se apresentar às autoridades imediatamente, pois está ainda abalado, e só vai visitar o chefe de polícia para oferecer a ele mais esclarecimentos no dia seguinte. Ou seja, além de afirmar, mais de uma vez, que somente sua palavra é confiável para entender o motivo pelo qual um cadáver surgiu em sua casa no meio da noite, de certa forma, abusa de sua posição de poder e amizade com o chefe de polícia para receber tratamento especial.

Considerações finais

A reformulação desse conto nos permite inferir que Machado de Assis buscava pensar em seu público leitor para escrever suas narrativas, inserindo referências que julgava importantes e explicando-as, quando necessário. Além disso, elementos do contexto de produção do conto podem ser vistos, como a questão da impunidade e da corrupção, que pode ter sido um problema social no século XIX e que até hoje nos afeta. Nos dizeres de Antonio Candido (2006, p. 13), “[...] o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”. Podemos entender a crítica social presente no conto como uma forma de denunciar determinados comportamentos da elite do século XIX.

A “segunda maneira” de Machado foi descrita pelos críticos como uma fase mais sombria, melancólica, ácida, e a coletânea *Papéis avulsos*, da qual o conto “Uma visita de Alcibíades” faz parte, veio para consolidar essa nova fase da escrita machadiana. Possivelmente, as críticas e denúncias tornaram-se mais recorrentes nas obras de Machado a partir dessa segunda maneira, pois ele já era um escritor reconhecido e respeitado, suas obras eram alvos de diversas críticas (positivas e negativas). Com esse reconhecimento, é possível o escritor estivesse mais confiante para elaborar textos mais críticos, porque certamente estes seriam lidos por uma parcela da sociedade do século XIX.

As leituras que apresentamos aqui, principalmente a que envolve a dimensão política de forma mais direta, podem ter surgido por causa da distância da contemporaneidade em relação ao contexto original de publicação. “A capacidade do leitor de fazer com que um poema ou um romance signifique alguma coisa é moldada por sua capacidade histórica” (EAGLETON, 2020, p. 151). Nesse sentido, entendemos que a recepção de uma obra não se limita apenas ao momento em que ela foi produzida e que não existe *apenas um* contexto. De acordo com Terry Eagleton (2020, p. 125), “[a obra] vai criando sua ambientação à medida que avança”. Significados diversos podem ainda surgir das obras de Machado de Assis, porque, conforme mudam os leitores, mudam os pontos de vista a partir do qual a sua literatura é lida. Essa é a uma das razões pela qual a obra de Machado continua sendo objeto de estudo ainda hoje: mesmo no século XXI, descobrimos novos elementos na literatura machadiana.

Referências

- ASSIS, M. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts & C., 1882. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/Papeis_avulsos.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2021.
- BIBLIOGRAPHIA. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 21, p. 242, 15 nov. 1882. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/709816/per709816_1882_00020.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2021.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

- DUARTE, U. Bibliographia. *Gazetinha*, Rio de Janeiro, ano II, n. 33, 2 fev. 1881. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706850/per706850_1881_00033.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2021.
- EAGLETON, T. *Como ler literatura*. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- MASSA, J.-M. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870): ensaio de biografia intelectual*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Conselho Nacional de Cultura, 1971.
- PAPÉIS AVULSOS. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 299 p. 1, 27 out. 1882. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730_1882_00299.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2021.
- PAULA, V. de. [Pseudônimo de Machado de Assis]. Uma visita de Alcibíades. *Jornal das Famílias*, t. XIV, p. 305-308, out. 1876. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1876_00010.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2021.
- RIBEIRO, B. Campanha ‘Machado de Assis Real’ recria imagem do escritor negro. *Estadão*, 3 maio 2019. Disponível em: <<https://emails.estadao.com.br/blogs/bruna-ribeiro/campanha-machado-de-assis-real-recria-imagem-do-escritor-negro/>>. Acesso em: 18 nov. 2020.
- ROCHA, R. Duas visitas a Alcibíades: considerações sobre a reescritura de um conto machadiano. *Revista Arredia*, Dourados, MS, v. 2, n. 3, p. 47-59, jul./dez. 2013.
- ROZA, G. Os Papeis avulsos por Machado de Assis. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, ano III, n. 251, p. 1, 2 nov. 1882. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/226688/per226688_1882_00251.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2021.
- SALLA, T. M.; AGUILAR, L. H. D. A recepção de *Papéis avulsos* e a cristalização de lugares-comuns da crítica machadiana: proposta analítica e editorial. *Machado de Assis em Linha*, v. 12, n. 7, p.13-47, ago. 2019.
- ZANCO, J. *Os diversos Machados para diversos leitores: dos folhetins à sala de aula*. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.
- ZILBERMAN, R. *Teoria da literatura I*. 2. ed. rev. Curitiba: IESDE Brasil S. A., 2012.

A gênese de *Memorial de Aires* por meio do epistolário e da crítica literária

Fabiana da Costa Ferraz Patueli Lima (UFF)¹

Introdução

O manuscrito *Memorial de Aires*, de Joaquim Maria Machado de Assis, foi escrito em 1907 e publicado em livro em julho de 1908 por Hippolyte Garnier. O trajeto desde a sua elaboração até a publicação ficou registrado nas correspondências escritas pelo ou para o autor. Por esse motivo, as correspondências são de extrema importância para estudos críticos acerca do manuscrito ou da edição em livro do referido romance.

De igual maneira, há considerável registro da crítica literária publicada em periódico no ano de publicação do livro, a partir de 18 de julho de 1908. Os relatos descrevem o pano de fundo saudoso que a viuvez trouxe para Machado de Assis, ao mesmo passo que tais críticos também experimentaram o luto pelo falecimento do escritor, que ocorreu pouco tempo depois do lançamento da edição em livro, em 29 de setembro de 1908.

Desta forma, as críticas literárias sobre *Memorial de Aires* dão lugar às merecidas homenagens ao autor, que entrega para o deleite de seus leitores um romance que tem muito a nos dizer até hoje acerca da vida privada do autor, da época (1888-1889) e das figuras eternas emuladas como personagens pelo Bruxo do Cosme Velho, que podiam ser qualquer pessoa: “Nós todos os conhecemos, mas ou menos; são nossos vizinhos, alguns; alguns são outros parentes; são, alguns, nossos amigos” (O PAÍS, 1 out. 1909, p. 3).

Dado o exposto, consideramos *Memorial de Aires* como uma das principais obras do autor, muito mais do que extratos de diários de um velho conselheiro aposentado, que o autor chamou por Aires, por isso tanto seu epistolário como a sua crítica são importantes para a análise literária, a crítica textual e genética desta obra machadiana.

1. Graduada em Arquivologia (UNIRIO) e Letras (UFF), Mestre em Letras (UFF), Doutorado em Letras (UERJ), Pós-doutoranda em Literatura (UFF), pesquisadora do LABEC (UFF).

As correspondências que falam sobre *Memorial de Aires*

As correspondências se mostraram testemunhos importantes para o estabelecimento da gênese textual ou sua autenticação, sobretudo a machadiana, cuja coleção cartográfica é muito rica. Em relação ao romance *Memorial de Aires*, identificamos as correspondências trocadas de 1906 a 1908, entre o autor e as seguintes personalidades: Afrânio Peixoto (1908), Almáquio Diniz (1908), Graça Aranha (1908), Joaquim Nabuco (1906-1908), José Veríssimo (1907-1908), Julien Lansac² (1907/1908), Lúcio Mendonça (1908), Magalhães de Azeredo (1908), Mário de Alencar (1907-1908), Oliveira Lima (1906-1908), Salvador Mendonça (1908), Souza Bandeira (1908).

Diante de tal preciosidade, assim, estes importantes marcos sobre a gênese do romance, virão melhor exemplificadas por meio dos extratos de algumas de suas correspondências. Entre as quais, afigura-se a carta a Oliveria Lima, de 5 de fevereiro de 1906, em que o autor diz: “Eu nada tenho. Reuni alguns retalhos inéditos e impressos, que o Garnier faz sair em volume [*Relíquias de casa velha*], e é tudo. Tinha um livro em projeto e início, mas não vou adiante. Sinto-me cansado, estou enfermo, e falta-me o gosto” (ASSIS, 2019, p. 88).

José Veríssimo, em 11 de janeiro de 1907, sem saber que o velho amigo já tinha em mente um “memorial”, dizia que queria ver publicadas as memórias de Machado de Assis:

Como vai Você? Sabe? Sonhei que *Você* fazia um livro e que eu dizia dele no *Jornal*. Quem me dera ver o meu sonho realizado. E as *Memórias*, esse é o livro que eu lhe quisera ver fazer e que (ou então eu sou um tapado em psicologia literária) auguro *Você* faria excelentemente de um modo original e raro. (ASSIS, 2019, p. 153, grifo do autor e do editor)

Assim, julgamos que Machado, em 7 de fevereiro de 1907, em carta endereçada a Joaquim Nabuco, falava do manuscrito de *Memorial de Aires*: “Não sei se terei tempo de dar forma e termo ao livro que medito e esboço; se puder, será certamente o último. As forças compreenderão o conselho, e acabarão de morrer caladas” (ASSIS, 2019, p. 161).

2. Julien Emmanuel Bernard Lansac gerenciou os negócios da editora junto a Hippolyte Garnier após o falecimento do outro irmão Baptiste-Louis Garnier em 1893, conforme Souza (2017).

Decorrido o tempo, em 16 de dezembro, a leitura das provas do romance ficou encarregada a Mário de Alencar, que escreveu suas impressões à época:

Disse-lhe hoje as minhas impressões da leitura do *Memorial de Aires*, mas receio não as ter dito bem e em ordem, e volto à ideia anterior de as exprimir por escrito.

Em primeiro lugar a emoção de prazer e de orgulho de ter em mãos, sob os meus olhos, com o seu consentimento, mas do que isso, por espontâneo oferecimento seu, o exemplar em provas de um romance não conhecido nem lido de ninguém [...] eu sabia é que antes de todos, mais do que todos, eu experimentava o gozo de ler um livro seu, inédito e novo. [...] e querendo qualificar o *Memorial de Aires*, os adjetivos que achei ajustados foram estes: delicioso, fino, superior, perfeito [...] que é efeito da colaboração de um sentimento novo, o mesmo que fez o soneto *A Carolina* e que nestas páginas traçou aquela figura verdadeira e sagrada de Dona Carmo. O mundo poderá admirá-la e há de admirá-la como criação de arte; eu, que adivinhei o modelo, li-o comovido, cheio do respeito pela doce evocação [...]

Os outros tipos todos são admiráveis desde a Mana Rita, Faria, o criado José Cesária, Aguiar, até Fidélia, até Dona Carmo, que não tem igual em outro livro. (ASSIS, 2019, p. 267-269, grifos do autor)

Entende-se, com isso, que a partir de 22 de dezembro de 1907, Machado de Assis devolveria as provas do romance, conforme o que respondeu a Mário de Alencar:

Confiando-lhe a leitura do meu próximo livro, antes de ninguém, respondi ao sentimento de simpatia que sempre me manifestou, e em mim sempre existiu, sem quebra nem interrupção de um dia; não há que agradecer este ato. Queria a impressão direta e primeira do seu espírito culto, embora certo de que aquele mesmo sentimento o predisponha à boa vontade [...] a carta que me mandou [16/12/1907] respira toda um entusiasmo que estou longe de merecer, mas é sincera e mostra que me leu com alma. Foi também por isso que achou o modelo íntimo de uma das pessoas do livro, que eu busquei fazer completa sem designação particular, nem outra evidência que a da verdade humana.

Repito o que lhe disse verbalmente, meu querido Mário, creio que esse será o meu último livro; faltam-me forças e olhos outros; além disso, o tempo é escasso e o trabalho é lento. Vou devolver as provas

ao editor e aguardar a publicação do meu *Memorial de Aires*. (ASSIS, 2019, p. 270-271, grifo do autor)

Em fevereiro de 1908, Machado de Assis ficou preocupado com um possível boato sobre a publicação do seu último romance. Logo, há algumas cartas trocadas no período com Mário de Alencar sobre o assunto que começa com a carta de 8 de fevereiro de 1908:

Sobre o meu livro, nada; talvez, na semana próxima venha resposta, e diz o Lansac que provavelmente o livro chegará no meado de março; espero. Aproveito a ocasião para lhe recomendar muito que, a respeito do modelo de Carmo, nada confie a ninguém; fica entre nós dois.

Aqui há dias uma senhora e um rapaz disseram-me ter ouvido que eu estava *publicando* um livro; ele emendou para *escrevendo*; eu neguei uma e outra coisa. Pouco antes, em um grupo no Garnier, perguntando-me alguém se tinha alguma coisa no prelo, outro alguém respondeu: “Tem, tem...” Podia ser conjetura, mas podia também ser notícia. Talvez não valha a pena tanto silêncio da parte do autor. (ASSIS, 2019, p. 291, grifos do autor)

Na carta de 20 de fevereiro, Mário de Alencar assegura que nada saiu dele, nem sobre o livro como a homenagem a Carolina, falecida esposa de Machado de Assis:

Asseguro-lhe que, se alguém sabe ou desconfia de seu livro, não o soube por comunicação minha; guardei sobre ele e sobre a impressão, completo segredo. Não se esqueça que o *senhor* mesmo, em um jantar há cousa de um ano, respondendo a uma pergunta o Senador Pinheiro Machado,³ lhe disse ter um novo livro em via de publicação. A Graça Aranha e a José Veríssimo também o *Senhor* confiou o segredo; e pelo Graça, veio a saber dele o nosso Magalhães de Azeredo,⁴ segundo ouvi a este, quando aqui estive. Por conseguinte a responsabilidade da divulgação está repartida por não poucos. Da parte que me cabe, afirmo-lhe que foi conscienciosamente aceita e guardado, e continua a sê-lo até que venha o livro.

3. José Gomes Pinheiro Machado foi vice-presidente do Senado Federal, conforme a nota de Sérgio Paulo Rouanet (ASSIS, 2019, p. 297).
4. No postal enviado de Roma, em 17 de junho de 1908, Carlos Magalhães de Azeredo deixa a entender que já tinha conhecimento da publicação do novo livro de Machado de Assis.

Dizendo-lhe que não revelei a existência do *Memorial*, quase que não preciso acrescentar que não disse a minha impressão de leitura. Não a disse a ninguém, nem a ninguém direi aquela presunção que fiz e acertou de ser verdadeira, sobre o modelo de *Dona Carmo*. A esse respeito a sua confiança não foi mal usada; e eu farei por corresponder a tão alta prova de afeição. (ASSIS, 2019, p. 296, grifo do autor e do editor)

Contudo, a questão do boato só teria sido findada na carta de Mário de Alencar de 27 de fevereiro de 1908, que não deu mais azo às aflições anteriores do autor. Em outros registros, por outro lado, tal como a correspondência de 8 de maio de 1908, Machado de Assis confia mais um amigo, Joaquim Nabuco, acerca da publicação de um novo livro que tinha sido escrito em 1907:

escrevi-o ano passado um livro que deve estar impresso agora em França. Duas ou três pessoas sabem disso aqui, e, por uma delas, o Magalhães de Azeredo (Em Roma). Diz-me o editor (Garnier) que virá este mês, mas já em março me anunciava a mesma coisa e falhou. Creio que será o meu último livro; descansarei depois. (ASSIS, 2019, p. 335)

O livro demorou a sair, e muito se deve a alfândega, como denunciavam as cartas trocadas entre Mário de Alencar e o autor, no dia 16 de julho de 1908:

[Mário de Alencar:] Estive no Garnier, e pedi notícias do *Memorial*. Tinha esperança de encontrá-lo e projetava ir com um exemplar levar-lhe a boa nova. Jacinto me disse que a demora é só da Alfândega. (ASSIS, 2019, p. 361, grifo do autor)

[Machado de Assis:] Obrigado pelas notícias. A demora da Alfândega é a mesma causa que o Lansac me dá há muitos dias; melhor é não insistir no caso. (ASSIS, 2019, p. 363)

Logo depois, em 17 de julho de 1908, o mesmo saiu, como ficou sugerido na carta de José Veríssimo de 18 de julho:

Meu caro Machado

Acabo de ler (São onze horas da manhã) o seu *Memorial de Aires*, que ontem trouxe do Garnier. Como talvez lhe dissesse Mário, eu tencionava ir hoje, já que não me foi possível ir ontem mesmo,

dar-lhe o meu abraço de cumprimentos pela aparição do seu novo livro. Mas um resfriado que me atacou muito à minha miserável garganta não me deixa ter essa satisfação. Aceite, porém, nesta aquele abraço, que é, de todo o coração, de admiração e de amor.

Que fino e belo livro *você* escreveu! Consinta-me a vaidade de crer que o entendi e compreendi. O velho Aires (é ele mesmo que se quer considerar assim) decididamente é um bom e generoso coração: apenas com o defeito de o querer esconder. Você já nos tinha acostumado às suas deliciosas figuras de mulher, mas creia-me, excedeu-se em *Dona Carmo*. Ah! como é verdade que a grande arte não dispensa a colaboração do coração...

Desejo-lhe melhoras, ou melhor, restabelecimento e vida e saúde, para nos dar o resto do *Memorial* desse velho encantador que é o meu amado Aires. (ASSIS, 2019, p, 364, grifos do autor e do editor)

Sumariamente, as correspondências trocadas com Machado de Assis a partir de então registram a apresentação do seu novo livro, bem como sua recepção crítica pelos amigos. A título de exemplo, em 29 de julho, Lúcio de Mendonça e José Veríssimo enviaram as seguintes cartas, respectivamente:

Querido Mestre e Amigo,

Obrigadíssimo por se haver lembrado de mim, sobrevivente a mim mesmo. Chega-me neste momento o “Memorial de Aires”, que vou mandar ler. Será o primeiro livro seu que eu leia por olhos de outrem; quero, porém, que o agradecimento ainda seja de próprio punho. (ASSIS, 2019, p. 375)

Meu Caro Machado

Indo eu hoje de manhã entregar ao portador de um amigo o meu exemplar de *Memorial de Aires* ocorreu-me levar-lho depois para que *você* pusesse nele a sua assinatura e com essa lembrança, não quero esconder-lhe, passou-me vago e fugaz o íntimo reproche de que *você* podia me ter dado um exemplar assim.

Mal o formulara a parte ruim de meu espírito, eis chega o carteiro e me entrega esse desejado volume. (ASSIS, 2019, p. 374-375, grifo do autor)

Em 1º de agosto de 1908, Machado de Assis comunica a publicação do *Memorial* a Joaquim Nabuco e Magalhães de Azeredo nas respectivas cartas:

Meu querido Nabuco,

Lá vai o meu “Memorial de Aires”. Você me dirá o que lhe parece. Insisto em dizer que é o meu último livro; além de fraco e enfermo, vou adiantado em anos, entrei na casa dos setenta, meu querido amigo. Há dois meses estou repousando dos trabalhos da Secretaria, com licença do Ministro, e não sei quando voltarei a eles. Junte a isto a solidão em que vivo. Depois que minha mulher faleceu soube por algumas amigas dela de uma confidência que ela lhes fazia; dizia-lhes que preferia ver-me morrer primeiro por saber a falta que me faria. A realidade foi talvez maior do que ela cuidava; a falta é enorme. Tudo isso me abafa e entristece. Acabei. Uma vez que o livro não desagradou, basta como ponto final.

[...]

Este pacote leva-lhe [Magalhães de Azeredo] o meu “Memorial de Aires”. Leia-me, e diga se não é lamparina da madrugada. O Mário, que escreveu um artigo no “Jornal do Comércio”, diz que não é. Creio nele e na afeição que me tem; mas quero também a sua opinião. Como já lhe disse este livro é o último; já não tenho forças para me sentar à mesa e começar outro. Veja a letra; a minha letra, que nunca foi bonita, está pior, mas irregular e frouxa [...] Não repare a nota fúnebre que corre por esta carta; é música do crepúsculo e da solidão. Vá ler o *Memorial* e escreva-me. Recomende-me a todos os seus, e creia-me sempre o mesmo velho amigo. (ASSIS, 2019, p. 385-388, grifo do autor)

E os seus amigos, também intelectuais da época, respondiam-lhe com comentários sobre a tessitura do romance, além da expressa admiração; tal como exemplifica a carta de Salvador Mendonça de 1º de setembro de 1908:

Sobre a textura fina do *Memorial* desenhaste figuras do mais puro lavor.

A obra, porém é tão simples, tão fácil, tão natural que haverá por aí muita gente que a julgue obra ao alcance de qualquer pena. Esta facilidade aparente de feitura é realmente o selo da verdadeira obra de arte [...] A forma do teu estilo, teus períodos curtos tiveram de se encurtar ainda mais pelas exigências de quem escrevia um memorial ou diário, e daí sucedeu que algumas páginas saíram verdadeiras miniaturas [...] tendo de coar todas as suas personagens através da meia ironia e meia descrença de Aires, nenhuma delas se ressentiu dessas qualidades ou defeitos. Saíram todas humanas [...]

Da praia da Saudade a Retiro Saudoso, da Gávea à Tijuca, há muitos casais Aguiar, muita Fidélia e muito Tristão e mais de uma *[sic]* diplomata encostado, mas quem os ponha por obra, e obra imorredoura, digo-te até agora, só conheço certo morador do Cosme Velho [...] Alguém já me disse que o livro não tem enredo, e eu lhe respondi que o mister dos velhos desenredá-los. É essa maneira fluente com que corre a história o que mais nela me agrada, por melhor me revelar a mão do mestre que a afeição. (ASSIS, 2019, p. 424-425, grifo do editor)

Notavelmente, percebemos com o demonstrado que o epistolário machadiano preservado por sugestão de José Veríssimo, quem depois foi incumbido pelo próprio Machado em preservá-lo para posterioridade,⁵ tornou-se uma inesgotável fonte para os seus estudos críticos e literários.

A crítica literária a *Memorial de Aires* em 1908

Da mesma forma que as correspondências se provaram testemunhas da gênese do romance *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, documentando desde a fase laboral até a sua recepção, pode-se dizer que, de igual, forma a crítica literária veiculada nos periódicos da época também testemunham a recepção da obra a partir de julho de 1908, ao mesmo tempo que se torna evidente o luto pelo falecimento do autor que se deu em 29 de setembro do mesmo ano.

Este período marcado pela recepção e homenagens ao autor também assinala o retorno à memória da falecida esposa de Machado de Assis, Carolina, reconhecida na figura da personagem D. Carmo de *Memorial de Aires*. Relembrando, com isso, a tristeza que o acompanhava por conta da sua própria viuvez desde 1904, entre outros infortúnios relacionados ao limite do corpo que envelhece e cansa.

Os principais periódicos em que foram publicadas as críticas ao recente romance de Machado de Assis foram: *A Imprensa* (jul., out.), *A Notícia* (set.), *Correio da Manhã* (ago.), *Gazeta de Notícias* (jul., nov.), *Jornal do Brasil* (jul., out.), *Jornal do Commercio* (jul., set.), *Revista da*

5. As cartas trocadas entre os intelectuais nos dias 21, 23 e 24 de abril de 1908 (ASSIS, 2019, p. 324-330), deixam claro a sugestão e a delegação de recolha e preservação das correspondências de Machado de Assis.

Semana (out.), *O País* (set.-out.); em São Paulo: *Diário Popular* (set.), *O Commercio de São Paulo* (ago.); em Juiz de Fora (MG): *O Pharol* (out.); e em Salvador: *Diário da Bahia* (ago.). Mas, pela impossibilidade de citar todos no presente texto, explicaremos adiante alguns recortes das publicações.

A primeira crítica literária só poderia ser do seu principal confidente à época, Mário de Alencar, que a publica no *Jornal do Commercio*, em 24 de julho de 1908:

A fôrma do diario em romance autobiographico não é rara e é relativamente facil: mas em *Memorial de Ayres* ha um romance alheio. Ayres falla pouco de si; o mais e principal que elle escreve no seu registro é a observação feita em outros, sem preconceito, como quem olha interessadamente a vida e a vai notando por gosto ou desfastio.

Observações escriptas assim não serão todas em si mesmas importantes; algumas podem parecer banaes, se não fôr considerado o conjunto dellas. A maior difficuldade num romance desse feitio é a escolha habil de actos que o formem pelo seu seguimento e interesse, em contudo deixarem de ter a naturalidade da escriptura dia a dia, a ausencia do plano, a despreocupação de fazer romance, que é a feição própria de um jornal intimo. Escusado é dizer que Machado de Assis venceu a difficuldade de um modo cabal, como artista perfeito que é. Fez um romance delicioso e fino, sem grandes lances dramaticos, mas admiravel de vida e verdade. Em outro molde compoz Flaubert um livro semelhante com *Education sentimentale*, coordenação de detalhes, que separados valeriam pouco e reunidos formam um bello romance. Tal é o teor da própria vida [...]

Humanidade, em que se consta uma creatura como D. Carmo, como Aguiar, vai ser amada; e do autor que lhe reproduziu a figura, e a fixou pela sua arte fôra falso affirmar que só conheceu uma face dos homens.

O retrato desse casal Aguiar não está feito pelo processo dos instantaneos, ou no feitio de apresentação do velho uso nos romances. Vêm apparecendo as duas figuras a pouco a pouco na urdidura do livro, um traço aqui, um traço alli, e por fim acabada a trama do tecido, que são as paginas do romance, ahi estão as figuras completas diante dos olhos da gente, na alma da gente. Perfeitas, admiraveis, inesqueciveis. (p. 2, grifo do autor)

E é de João do Rio, sob o pseudônimo “Joe”, as seguintes alusões em a *Gazeta de Notícias*, que foi publicada em 26 de julho de 1908:

Mas, a proposito do “Memorial de Ayres” de Machado de Assis, eu tenho mesmo á porta de uma livraria de ouvi uma confusa palestra literaria em que as opiniões ou são tremendas de elogio ou tremendas de ataque. Machado de Assis, como todos os deuses, tem negadores.

– Noto o Machado de Assis a carta da emoção que lhe foge, diz um cidadão inedito. Nos seus ultimos livros ha uma verdadeira caçada ao sentimento que se esvae...

– Machado de Assis é o unico perfeito da nossa literatura. Sempre moço e sempre glorioso! Até a forma do seu livro tão pessoal e tão moderna...

Mas no meio dessas opiniões, ha uma de Joaquim Vianna que eu acho interessante guardar.

– Ou o escriptor escreve um volume único como Graça Aranha ou escreve cinquenta como o Coelho Netto. Sim, porque de facto, o effeito é o mesmo... (p. 1)

Já Almachio Diniz publica no *Diário da Bahia*, em 11 de agosto de 1908 (p. 2), o seguinte:

O Memorial de Aires– não é uma continuação do– Esaú e Jacob ; é um incidente que se desenvolve com as forças de um rebento, para formar um ramo frondoso de uma árvore copuda... Por vezes, suppuz-me no caminho de crer nos remoçamento dos homens, quando, lendo aquelle livro, me reportava ás informações exactas que tenho sobre o sr. Machado de Assis, taes o seu vigor de exprimir e o seu poder de imaginar, sem desprestígio, porém, da observação. E a arte moderna è isto mesmo: a combinação do naturalismo de observação, da analyse psychologica e da verdadeira traducção emocional das coisas, com o romantismo que justifica a fantasia no amor do sonho e no culto da belleza.

E a partir do dia 30 de setembro, as publicações são ternas e já saudosas do recém falecido autor, sem deixar com isso de reafirmar o entrelaçamento que a obra tem com a vida:

É porque elle era um grande affectivo: seu último livro publicado, esse “Memorial de Aires”, é uma prova de amor, do affecto immenso que dedicava á companheira desvellada dos seus dias felizes. Considerava que a funcção de amar era a funcção superior da sua espécie; elle suppunha que amar e ser amado era a funcção mais nobre do nosso espirito. (O PAÍS, 1 out. 1908, p. 3)

[Olavo Bilac:] A agonia moral foi longa, muito mais longa e dolorosa do que a *physica*. Mas ainda as letras brasileiras tiveram um grande lucro com essa tortura, que produziu o último livro do Mestre: o sereno e suave *Memorial de Aires*, um poema de pureza e saudade, que é a glorificação dos “bem-casados”, o canto luminoso erguido em louvor das almas que nascem aos pares.

[Belmira Braga:] Em 1906, agradecendo-me as felicitações pelo seu aniversário, escreveu-me elle: – “Gostei de ler, com a restrição que lhes põe de que tal data não é já de alegrias para mim, depois que perdi a minha boa companheira de trinta e cinco annos. Assim é; muito obrigado.

Estou aqui triste velho desamparado, contando alguns poucos amigos, entre os quaes figura o seu nome de moço etc., etc” (O PHAROL, 1 out. 1908, p.1, grifo do autor)

Esse *Memorial de Ayres*, livro ainda publicado este mez e que lhe prolongou a vida, como si só vivesse para acabal-o, é um discreto livro de amor, é o monumento á memória da que lhe foi a companheira querida da vida e que lhe vai ainda ser companheira na morte. Não sabia ele de melhor tarefa na vida, que essa de amar: “E amar e ser amada é, neste mundo, A tarefa melhor da nossa espécie,

Tão cheia de outras, que não valem nada!...” (A IMPRENSA, 1 out. 1908, p. 1, grifo do autor)

Mas não podemos deixar de citar uma das críticas mais mordazes que o autor recebeu à época, de Hemetério dos Santos, que faz publicar a sua carta endereçada ao Sr. Fabio Luiz, na *Gazeta de Notícias*, em 29 de novembro de 1908 (p. 2):

Tive sempre pela obra do Machado de Assis o sentimento que desperta o trabalho chinês de acurada paciencia em papelão, lata ou chumbo derretido: ephemero, porque a ausencia de fundo que se lhe nota não tem força de eternisar a fôrma; passageiro, porque essa mesma fôrma não se estima, e não se valorisa pela excellencia da construcção e pela variedade dos materiaes.

Machado não foi um observador fiel do nosso modo de ser, um psychologo, mesmo no corrente sentido desta palavra, durante a sua vida muito alongada, e sempre bafejada pelo carinho dos seus e pelo aconchego que sempre teve de estranhos, o que o elevou às posições culminantes do nosso mundo burocratico e literario.

Nascido em junho de 1839, sendo pois mais moço de que Gonçalves Dias, apenas 16 annos, com identica força que o preconceito dá para lutar; em um “meio” mais culto e tolerante, e tendo sobrevivido ao poeta brasileiro 44 annos, a bagagem que nos deixa é relativamente apoucada e pequena.

O problema do “negro” que assumiu em nova vida de não talvez em fulgor de bondade uniço, sem igual, nem nos tempos antigos, pelos captiveiros de guerra, nem nos tempos modernos, pela escravidão colonial, não mereceu do romancista e do poeta senão pallidas e agualeldas pinturas tão timidias que claramente revelam que do artista primeiro partiam as idéas preconcebidas contra a sua côr e procedencia [...]

As nossas guerras e as nossas questões externas resolvidas pelas lutas pacificas e remansadas do talento e da diplomacia, não existem, para quem as procurar nos livros de Machado, ou se existem, são simples episodios tennes e fugitivos de uma sociedade que morreu nascendo às mãos das Virgílias e Capitu's, e outras hetairas tolhidas de sua desenvoltura pelos casamentos interesseiros e sordidos [...]

A arte de Machado de Assis esgota as energias; não tem ellas nem uma relação com o sentimento nacional que, apezar dos prismas pigmentaes, já se impõe naturalmente ao observador, porque primeiro, não o excita e não o satisfaz.

É uma arte doentia, de uma perversidade fria, não sentida directamente do meio, mas copiada de leituras pacientemente ruminadas, de romances francezes e inglezes, de almanacks que representam, para a vida dos amores e das conquistas, o mesmo papel que faz e fez, para a economia domestica, a vida de Bom Homem Ricardo de Benjamin Franklin.

Por ser mulato, Machado não tinha razão plausivel para desfigurar a nossa moral, simples e tradicional [...]

Adeus: Machado de Assis ficará na historia litteraria do nosso paiz ao lado de Magalhães que apezar de branco, foi também roido pelas miserias da vida, pelos preconceitos vesgos [...].

Não é de causar espanto que Machado de Assis também tenha tido seus críticos e é até esperado que se constitua um debate às escolhas e às intenções concretizadas durante a vida do intelectual com tamanha expressividade, inclusive na sua época; pois não estamos individualmente, bem como nosso legado, apartados das nossas responsabilidades sociais, seja nas esferas pessoal, profissional ou artística.

Por isso, a leitura crítica dos testemunhos preservados, assim como suas ausências são e devem ser objetos de estudo.

Compreendendo, então, que o patrimônio cultural de um autor passa por suas obras e que os testemunhos subjacentes que prolongam seu debate e incursões, o que é particularmente frutífero para a história literária, crítica textual ou genética, cujo exame dos testemunhos acerca da produção literária e sua recepção, por sua vez, apontam as aspirações ou as escolhas artísticas que auxiliam na sua descrição e fundamentação.

Considerações finais

Memorial de Aires foi o último romance do autor que muito tem a nos dizer sobre a época, sobre os vivos e especialmente sobre as suas relações que, por vezes, permitem-nos notar semelhanças também com a vida do autor, como destaca Lúcia Miguel-Pereira na biografia *Machado de Assis*: “Leia-se Carolina e Machado de Assis onde há Carmo e Aguiar, e ter-se-á a descrição do lar de Machado de Assis” (1936, p. 128).

Insuperavelmente há uma relação de afeto entre o casal Aguiar, cuja descrição da mulher, D. Carmo muito lembrou Carolina, falecida esposa de Machado de Assis, de acordo com os depoimentos da época, tal como:

A idade chegou-lhe, avançada a enfermidade havia-lhe vindo mirando a vida ao ponto de fazer-lhe esta penosa e difficill; por outro lado o seu coração vinha ha muito varado de uma dor intensa acabrunhadora pela perda da sua companheira adorada [...]

Dizem que todos os dias Machado de Assis beijava o retrato de sua esposa e ia ao cemiterio de S. João Baptista levar-lhe flores. Isto constituia um dever [...] procurando intacta a memoria de tudo de maneira a reviver-lhe no espirito a lembrança da mulher querida, que foi sua companheira durante annos suavissimos de conforto e de amor. (JORNAL DO BRASIL, 11 out. 1908, p. 5)

Além disso, nos relatos de *Memorial de Aires*, que pretensamente são extratos de um diário de um diplomata aposentado, o sexagenário Aires, há uma dimensão histórica bem definida entre 1888 e 1889, quando há o estabelecimento da alforria dos escravos e da República

no país, servindo de plano de fundo à construção dos personagens e às suas relações, que muitas das vezes testemunham os eventos sem lhes dar muita relevância e quando agiam era para imprimir em tais eventos a sua própria vontade subsistente à transformação política do país, tal como diz o personagem Santa-Pia:

– Quero deixar provado que julgo o acto do governo uma expoliação, por intervir no exercício de um direito que só pertence ao proprietário, e do qual uso com perda minha, porque assim o quero e posso.

Será a certeza da abolição que impele Santa-Pia a praticar esse acto, anterior de algumas semanas ou mezes ao outro? A alguém que lhe fez tal pergunta respondeu Campos que não. “Não, disse elle, meu irmão [barão de Santa-Pia] crê na tentativa do governo, mas não no resultado, a não ser o dismantelo que vae lançar às fazendas. O acto que elle resolveu fazer [alforria dos seus escravos] exprime apenas a sinceridade das suas convicções e o seu gênio violento. Elle é capaz de propor a todos os senhores a alforria dos escravos já, e no dia seguinte propor a queda do governo que tentar faze-lo por lei”. (ASSIS, 1908, p. 51)

De todo, o romance por si nos remete a relações variadas com o mundo como deve ser em qualquer processo artístico, isto é, à história e à memória coletiva do país, bem como tem um tom confessional à vida privada do autor como se espera de um “memorial”, que não é de si, mesmo mas de outro— o conselheiro Aires —que por sua vez narra pouco de si e mais dos outros em seu pretense diário, que vai coligido no romance *Memorial de Aires*.

Este foi o último romance do autor Machado de Assis, sobre o qual temos preciosos testemunhos acerca do seu projeto, feitura e publicação, que podemos resumidamente afirmar que surgiu como ideia pelo menos em 1906 e que, certamente, a partir de 5 julho de 1907, quando foi assinado o contrato com Hippolyte Garnier, já devia ter sido enviado para a impressão na França. Isto porque as provas foram lidas em meados de dezembro de 1907 e devolvidas no mesmo mês ou o mais tardar em janeiro de 1908.

E sobre as críticas ao romance publicadas a partir do dia 24 de julho de 1908, de autoria de Mário de Alencar, que continuaram até mesmo após o seu falecimento em 29 de setembro de 1908, pode-se afirmar que traziam o tom melancólico e de tristeza recolhidos do romance e da fatalidade que trazia o luto recente pelo autor.

Diante do exposto, o presente texto buscou privilegiar a fortuna crítica de Machado de Assis para traçar a gênese do seu último romance.

Referências

- A IMPRENSA. Rio de Janeiro, 1 out. 1908, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/245038/4939>>. Acesso em: 20 set. 2018.
- ASSIS, Machado. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: ABL, 1907. (Manuscrito digitalizado). Disponível em: <<http://servbib.academia.org.br/arquivo/index.html>>. Acesso em: ago. 2018-2021.
- ASSIS, Machado. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1908. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000018570#page/1/mode/2up>>. Acesso em: 2018-2021. (Acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin)
- ASSIS, Machado. 2ª ed. Rio de Janeiro; Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1977. (Edições críticas de obras de Machado de Assis, v. 10)
- ASSIS, Machado. *Correspondências de Machado de Assis*: Tomo V (1905-1908). 2ª ed. Org. e comentada por Sergio Paulo Rouanet, Irene Moutinho e Silvia Eleutério. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: ABL, 2019.
- DIÁRIO DA BAHIA, Salvador, 11 ago. 1908, p. 2. Disponível em: <<http://servbib.academia.org.br/arquivo/asp/zoom.asp?item=7882&imagem=12478&zoom=1&content=image/jpeg>>. Acesso: 2019.
- GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 26 jul. 1908, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/103730_04/17850>. Acesso em: 2018-2021.
- GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 29 nov. 1908, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_04/18748>. Acesso em: mar. 2021.
- JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 11 out. 1908, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_02/28935>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 24 jul. 1908, p. 2. Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_09/15476>. Acesso em: 9 out. 2019.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis* (Estudo crítico e biográfico). São Paulo: BPB; Companhia Editora Nacional, 1936. (5ª série Brasileira, v. 73)
- O PAÍS. Rio de Janeiro, 1 out. 1908, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178691_03/17516>. Acesso em: 20 set. 2018.
- O PHAROL, 1 out. 1908, p.1, grifo do autor). Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/258822/24366>>. Acesso em: 20 set. 2018.

A escravidão no Brasil e sua lógica da cultura do favor nos personagens agregados machadianos e hatounianos

Cláudia de Socorro Simas Ramos (UERJ)¹

A escravidão no Brasil foi a baliza central para o processo de exploração econômica na colonização. Permaneceu por quase quatro séculos, ultrapassou a independência do país e foi a mais longa do continente americano. O trabalho escravo configurou-se no período colonial com a exploração econômica da colônia, baseando-se no latifúndio monocultor dirigido à exportação.

Uma das consequências dessa exploração era o antagonismo entre senhores e escravos e, ao lado dessa escravidão negra, também existiam os homens livres e pobres, que não eram escravos, mas não eram completamente livres, pois não constituíam a classe fundamental no sistema produtivo e estavam subjugados à dominação pessoal de um clã patriarcal, tendo sido submetidos às barreiras para o não acesso à propriedade, imposto pela estrutura dominante do sistema. Ao mesmo tempo, eram utilizados para reforçar o sistema de dominação, na medida em que se encontravam totalmente dependentes dos favores dos poderosos, já que a organização econômica gerava a exclusão daqueles que, mesmo sendo livres, não conseguiam ascender à condição de senhores, portanto são homens e mulheres agregados de uma família poderosa, muitas vezes latifundiária.

Muito dessas estruturas sociais aparece no romance machadiano, que apresenta entre tantos personagens a figura dos agregados, pessoas livres e pobres que necessitam viver debaixo da proteção de um senhor para a manutenção de sua existência, isto é, vivem à sombra de um senhor patriarcal, às vezes representado por uma viúva. São exemplos disto D. Glória, mãe de Bentinho em *Dom Casmurro*, que administrava o lar com “punhos de ferro”, ou D. Valéria em *Iaiá Garcia*, que preferiu enviar seu filho para guerra do Paraguai a vê-lo

1. Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro UERJ (2019). Pesquisadora bolsista FAPESP (2019). Mestre em Letras, Estudos Literários pela Universidade Federal do Amazonas UFAM (2017), possui graduação em Letras-Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas (2002).

casado com uma agregada, visto que no século XIX a sociedade brasileira ainda tem como modo de produção o sistema patriarcal escravocrata. Isso significa dizer que o trabalho manual estava relacionado como uma atividade somente realizada pelos escravos e o modelo econômico, sendo monocultor, tirava do homem livre praticamente todas as possibilidades de integração à produção mercantil.

Sem ter como se sustentar, e vivendo em um país em que o domínio dos senhores prevalecia em detrimento às leis, não havendo também à época a prestação pelo Estado de alguma assistência social, os vínculos criados com estes senhores eram, muitas vezes, a única forma que esses homens e mulheres possuíam para garantir a sua sobrevivência. Assim percebe-se “a possível correspondência entre o estilo machadiano e as particularidades da sociedade brasileira, escravista e burguesa ao mesmo tempo” (SCHWARZ, 2000, p.10).

Agregado José Dias em *Dom Casmurro* e Estela em *Iaiá Garcia*

Em nossas leituras das narrações de Machado de Assis, em *Dom Casmurro* e *Iaiá Garcia* percebemos que os personagens que são agregados e agregadas têm diferentes modos de agir, mantendo, entretanto, uma representação em comum, pois eles evidenciam a lógica da subordinação na sociedade de sua época e não há maniqueísmo, vilões ou mocinhos, de modo que: “o fato de serem submetidos e subjogados não faz dos personagens de classe mais baixas pessoas boas em oposição aos malvados opressores. A exploração perpassa toda cadeia social sequer os próprios escravos são poupados” (RIO, 1998, p.173).

Neste sentido, tanto os agregados quanto os senhores primavam pelos seus interesses, razão para haver em muitos casos a tentativa de manipulação dos seus senhores por parte dos agregados, que defendiam através desses disfarces os seus interesses, por vezes com sucesso. Mas isso também significa dizer que “o dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra da escrita” (SCHWARZ, 2000, p. 09), trazendo em *Dom Casmurro*, por exemplo, o ponto de vista dos senhores. São indivíduos defendendo seus interesses a partir de seus recursos, o que deixa os subalternos também sem muito poder de troca e que se dispõem numa caricatura das estruturas existente no Brasil, entre os senhorios e seus agregados, como no caso de José Dias descrito por Dom Casmurro:

José Dias amava os superlativos. Era um modo de dar feição monumental às ideias; não as havendo, servia a prolongar as frases. Levantou-se para ir buscar o gamão, que estava no interior da casa. Cusi-me muito à parede, e vi-o passar com as suas calças brancas engomadas, presilhas, rodaque e gravata de mola. Foi dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro, e talvez neste mundo. Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas. A gravata de cetim preto, com um arco de aço por dentro, imobilizava-lhe o pescoço; era então moda. O rodaque de chita veste caseira e leve, parecia nele uma casaca de cerimônia. Era magro, chupado, com um princípio de calva; teria os seus cinquenta e cinco anos. Levantou-se com o passo vagaroso do costume, não aquele vagar arrastado se era dos preguiçosos, mas um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão. Um dever amaríssimo! (ASSIS, 2009, p. 19)

O agregado busca como forma de sobrevivência “a boa vontade” da família da qual dependia, como o personagem José Dias, que é livre, porém sem recurso financeiro. É essa estrutura do favor que se vê, sobretudo na escravidão, pois a partir do momento que livres competem pelos mesmos trabalhos que escravos isso gera uma depreciação simbólica do trabalho: o agregado sabe que sua subserviência pode lhe proporcionar a sua sobrevivência e talvez alguma vantagem como, por exemplo, José Dias, que sonha em acompanhar Bentinho numa pretensa viagem para a Europa.

De acordo com a constatação de Schwarz, “o favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm” (SCHWARZ, 2012, p.16). Isso significa dizer que as ações subalternas de José Dias, sendo ele ao mesmo tempo agregado e homem livre, servem para o clã se sentir valorizado econômica e socialmente. Uma das estratégias utilizadas por José Dias é a bajulação, principalmente quando vê em Bentinho a possibilidade de ir à Europa, pois, ao largar a pretensão de ser padre, Bentinho poderá ir viajar para estudar, como podemos perceber no trecho a seguir:

Uma vez que você não pode ser padre, e prefere as leis... as leis são belas, sem desfazer da teologia que é melhor que tudo, como a vida eclesiástica é a mais santa...por que não há de ir estudar leis fora daqui? Melhor é ir logo para alguma universidade, e ao mesmo tempo em que estuda, viaja. Podemos ir juntos, veremos as terras

estrangeiras, ouviremos inglês, francês, italiano, espanhol, russo e até sueco. D. Glória provavelmente não poderá acompanhá-lo; ainda que possa e vá, não quererá guiar os negócios, papéis matrículas, e cuidar de hospedarias, e andar com você de um lado para outro... Oh! As leis são belíssimas! (ASSIS, 2009, p. 57)

O discurso que José Dias adota é pensando nos benefícios que ele teria ao apoiar a decisão de Bentinho para D. Glória, pois ao mesmo tempo em que ampara a decisão de Bentinho de não ir ao seminário, mostra as maravilhas que podem ser vividas e vistas nos mais variados locais, inclusive na Europa, através de uma viagem para estudo.

Machado apresenta também os problemas, as preocupações e o medo de perder até mesmo a lastimosa condição de agregado num jogo de interesse que se estabelece para sobrevivência e manutenção da assistência, da cultura do favor. O agregado está sempre preocupado em permanecer na família, como José Dias, que vê no possível casamento de Capitu com Bentinho um problema, na medida em que abre caminho para incertezas quanto ao que lhe reserva o futuro; além de revelar a já existente rivalidade entre classes, por não aceitar ser diminuído como se fosse um “pobre”, e por se ver diferente, o que percebemos quando José Dias aconselha Bentinho de que: “[...] não é bonito que você ande com o Pádua na rua” (ASSIS, 2009, p. 54).

Assim, na lógica de José Dias como também, mais tarde, nas entrelinhas do narrador personagem Dom Casmurro, Bento Santiago não poderia se casar com Capitu, pois o pai de Capitu trabalhava para manter a família e, no século XIX, o trabalho era visto de forma pejorativa, sendo realizado somente pelos escravos. Provavelmente por isso, José Dias é o primeiro a se referir aos olhos de Capitu com a seguinte descrição: “Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana obliqua e dissimulada. Pois, apesar deles, poderia passar se não fosse a vaidade e a adulação. Oh! A adulação!” (ASSIS, 2009, p. 54). Assim José Dias tenta driblar os acontecimentos, mas sua influência só chega até onde é aceitável pela família a qual está subordinado.

Portanto, para a construção dos personagens subalternos Machado segue uma ambivalência de dependência, na qual os agregados por não serem “nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura” (SCHWARZ, 2012, p.16).

Nas nossas leituras de *Ao vencedor as batatas* e *Um mestre na periferia do capitalismo* inferimos que, provavelmente, a ideologia da escravidão tem relação com o lugar que esses personagens ocupam como também o modelo econômico que encontramos no Brasil do século XIX, país que tem uma ideologia de preservação da escravidão e no qual as ideias liberais se transformam em ilusões; as ideias estão fora do lugar, conforme afirma Sergio Buarque de Holanda citado no livro de Schwarz (2012):

Além do que, havíamos feito a Independência há pouco, em nome de ideias francesas, inglesas e americanas, variadamente liberais, que assim faziam parte de nossa identidade nacional. Por outro lado, com igual fatalidade, este conjunto ideológico iria chocar-se contra a escravidão e seus defensores, e o que mais, viver com eles. (SCHWARZ, 2012, p. 13).

Conseqüentemente, o desenvolvimento aqui é diferente: “a fórmula narrativa de Machado consiste em certa alternância sistemática de perspectivas, em que está apurado um jogo de pontos de vista produzido pelo funcionamento mesmo da sociedade brasileira” (SCHWARZ, 2000, p. 09). Também na primeira fase², Machado de Assis apresenta para os leitores o romance *Iaiá Garcia*, no qual encontramos a moral e a obediência da protegida de D. Valéria, a Estela, que se sabia agregada e segundo o narrador era orgulhosa:

Era orgulhosa, tão orgulhosa [...]. Foi esse sentimento que lhe fechou os ouvidos às sugestões do outro. Simples agregada ou protegida não se julgava com o direito a sonhar outra posição superior e independente, e dado que fosse obtê-la, é lícito afirmar que recusara, porque a seus olhos seria um favor. E a sua taça de gratidão estava cheia. (ASSIS, 2013, p. 80)

Como podemos observar, a dignidade e a moral são outro contraponto na situação delicada dos agregados. Estela percebe que somente a recusa do favor e a supressão da dívida podem trazer a sua liberdade total e, durante todo romance, ela tenta superar essa condição,

2. Os romances de Machado de Assis têm duas fases, uma romântica por muito tempo se classificou a primeira fase como romântica e a outra realista, contudo ele não se enquadra em nenhuma das duas, na sua fase romântica ele criticava o romantismo e na fase realista, o realismo.

ainda que tenha, para isso, de trancafiar seus sentimentos amorosos. Percebe-se num vínculo desigual e as relações para recusar o favor são feitas de forma sutil, e por isso, Estela não afronta diretamente D. Valéria sua senhorinha.

Outra questão é o amor e as vontades de Jorge, filho de D. Valéria, pois quando os dois, Jorge e Estela, estão a sós na Tijuca ele a beija à força, e depois a indiferença da moça deixou-o bastante irritado: “a tranquilidade feria-lhe o amor próprio [...]. Quem era ela para o afrontar assim” (ASSIS, 2013, p. 90). Em outras palavras, teria uma agregada direito de resistir aos desejos daquele para com quem tinha dívidas de favor?

Percebe-se que a relação de subalternidade era naturalizada. Os senhores acostumados e forjados nas instituições escravistas tendiam a tratar os livres como devedores de uma obrigação, pois eram economicamente dependentes. E toda essa ambivalência estrutural e econômica irá se apresentar numa longa duração, séculos depois, trazendo a mesma lógica e mentalidade do colonizador, da subalternidade e a cultura do favor, desta vez sob olhar do subalternizado representado por Nael, narrador personagem do livro *Dois Irmãos* de Milton Hatoum.

Dois irmãos e os agregados Nael e Domigas

O recurso e o tempo narrativo de *Dois Irmãos* acontecem em última res, isto é, a narração inicia com fatos que pertencem ao desfecho, de modo que, paulatinamente, através de um narrador observador ficamos sabendo dos acontecimentos. No primeiro capítulo, ouvimos os lamentos de Zana, mãe dos gêmeos Ycacob e Omar, que é atormentada por se sentir culpada pela derrocada moral e financeira da família. A partir daí Nael, através das histórias de Salim, seu possível avô, vai reconstruindo memorialisticamente a saga dessa família que acontece, provavelmente, entre 1910 e 1960.

Uma narração na qual presente e passado oscilam e se misturam para contar a história de uma família libanesa que se estabeleceu em Manaus. O romance apresenta dois irmãos gêmeos que têm uma relação de rivalidades tensas; essa disputa é ambientada em temas de ordem estrutural, política e de classe.

A família de comerciantes tinha em Manaus uma posição privilegiada, principalmente quando comparada à maioria da população

local. Omar se aproveitou disso a vida toda e nunca se dedicou por muito tempo nem à escola, nem a uma profissão. Yaqub, por outro lado, já não se ajustava àquela realidade. A relação conturbada com o irmão o repelia de sua terra natal e do convívio familiar.

São reconstruídos assim todos os antecedentes desse desfecho, pela voz de Nael, agregado que depende dos “favores” da família para qual sua mãe trabalha: é filho bastardo de Domingas, empregada que representa todas as contradições de nosso país, em um contexto herdado do colonialismo escravocrata, pois ela representa uma espécie de agregada e escrava, como podemos observar a seguir:

Domingas, a cunhantã mirrada, meio escrava, meio ama, “louca pra se ver livre”, como ela me disse certa vez, cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade. (HATOUM, 2000, p. 67)

Podendo também ser vista como uma “pessoa da família”, Zana e Halim viam em Domingas a índia que resgataram do costume pagão, e a tratavam como se fosse da família. Embora a família, nesse caso, significasse morar numa casinha miserável “nos fundos da casa” e trabalhar como empregada doméstica, tendo em seu nome a representação do seu martírio e modo de vida, pois “Domingas” (trabalhava de sol a sol, sem direito aos “domingos”). O discurso de laços familiares fica ainda mais absurdo quando Domingas é abusada por um dos gêmeos e engravida. A jovem, então, percebe que não tinha o direito de ser “pertencente à família”, pois mesmo Nael, seu filho com um dos gêmeos era obrigado a fazer todas as vontades de Zana, que não o reconhecia como seu neto, e também era forçado a aguentar as brutalidades cometidas por Omar:

A algazarra de um grupo de homens me despertou, quando se aproximaram do caramanchão, um deles apontou para mim e gritou: É o filho da minha empregada, todos riram e continuaram a andar. Nunca esqueci. Tive vontade de arrastar o Caçula até o igarapé mais fétido e jogá-lo no lodo, na podridão desta cidade (HATOUM, 2000, p. 179)

Domingas também sonhava com o dia que seria livre: “Louca para ser livre. Palavras mortas. Ninguém se liberta só com as palavras. Ela

ficou aqui na casa, sonhando com uma liberdade sempre adiada” (HATOUM, 2000, p. 67). Os dois personagens Nael e Domingas são uma continuação do nosso legado colonialista, a exemplo de Domingas que fora praticamente “comprada” por sua patroa ao recebê-la ainda adolescente das mãos de uma freira [...]. Zana “tirou um envelope do pequeno altar e o entregou à religiosa” (HATOUM, 2000, p. 77), e Nael também por não ter o direito de saber quem era seu pai, pois Domingas era silenciada:

Eu sofria com o silêncio dela; nos nossos passeios, quando me acompanhava até o aviário da Matriz ou a beira do rio, começava uma frase, mas logo interrompia e me olhava, aflita, vencida por uma frieza que coíbe a sinceridade. Muitas vezes ela ensaiou, mas titubeava, hesitava e acabava não dizendo. Quando eu fazia a pergunta, seu olhar logo me silenciava, e eram olhos tristes (HATOUM, 2000, p. 73)

Nael não sabia ao certo qual a sua origem. Todos da família conheciam os laços sanguíneos que os uniam ao garoto, mas isso não impediu que ele fosse criado como uma criança sem pai nascido de algum descaminho de Domingas. O avô, Halim, era o único que se preocupava um pouco com Nael embora nunca tenha tido a força de assumir o parentesco: “[...] adiei a pergunta sobre meu nascimento, sobre meu pai. Halim nunca quis falar disso, nem insinuou nada. Devia temer não sei o quê” (HATOUM, 2000, p. 133-134). Halim seu avô nutria algum carinho pelo menino e passava horas contando-lhe histórias sobre a família. E, Nael utilizou-se dessas palavras como forma de reconstruir a história desconhecida de sua própria vida e, dessa forma, entender o porquê de seu rancor e origem:

Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras (HATOUM, 2000, p. 287)

São vozes silenciadas no convívio da casa, Nael, por exemplo, só pode escrever sobre sua família depois que quase todos da família estavam mortos. Percebe-se que os personagens agregados de *Dois*

Irmãos residem entre a casa e o quintal dos fundos, comem da mesma comida, habitam o mesmo terreno, porém sempre excluídos, obedecendo servilmente à família mesmo diante das humilhações praticadas por Zana prejudicando até mesmo os estudos de Nael:

Ela (Zana) comprava fiado, só pagava no fim do mês, desconfiava de mim (Nael) e de todo mundo. Ralhava: “Não era isso que eu queria, volta correndo e traz o que te pedi”. Eu tentava argumentar, mas não adiantava, ela era teimosa, se sentia melhor quando dava ordens. Eu contava os segundos para ir à escola, era um alívio. Mas faltava às aulas duas, três vezes por semana. Fardado, pronto para sair, a ordem de Zana azarava a minha manhã na escola: “Tens que pegar os vestidos na costureira e depois passar no Au Bon Marché para pagar as contas”. Eu bem podia fazer essas coisas à tarde, mas ela insistia, teimava. Eu atrasava as lições de casa, era repreendido pelas professoras, me chamavam de cabeça-de-pastel, relapso, o diabo a quatro. Fazia tudo às pressas, e até hoje me vejo correndo da manhã à noite, louco para descansar, sentar no meu quarto, longe das vozes, das ameaças, das ordens. (HATOUM, 2000, p. 100)

Nael herda, assim, o destino da sua mãe uma relação de submissão existente entre os subalternos e seus senhores. Portanto, a mesma estrutura dos agregados que surgiu em decorrência do nosso passado latifundiário, escravocrata no Brasil, configurando a família brasileira um modo próprio de convivência, pois ela é formada também por relações de agregação, favor, opressões, omissões e humilhações. Muitas famílias assim se mantêm até os dias atuais como nos mostram os romances de Hatoum, que são ambientados em Manaus do século XX.

Nael e José Dias, Estela e Domingas

E, apesar dos séculos que separam os personagens agregados machadianos dos hatounianos, o elo que os ligam é a cultura do favor e a dependência, legado esse do nosso colonizador, pois as famílias senhoriais através da política do “benefício” criam a dívida e por isso a dominação. E, por mais próximo e íntimo que sejam os agregados às diferenças se revelam. Entre Nael e José Dias, por exemplo, os dois não conseguem sair de sua condição de agregados, José Dias acaba morrendo na mais extrema pobreza sem ter ido à Europa: “entenda-se

que, se nas viagens que fiz à Europa José Dias não foi comigo, não é que lhe faltasse vontade; ficava de companhia a tio Cosme, quase inválido, e a minha mãe, que envelheceu depressa” (ASSIS, 2009, p. 224). Tendo na sua morte apenas algumas lágrimas de Dom Casmurro, como no capítulo “O último superlativo”: “Porque hei de negar que chorei por ele?” (ASSIS, 2009, p. 226). Já Nael termina seu relato sozinho nos quatinhos dos fundos na pequena casa miserável lugar sempre reservado aos marginalizados na estrutura social.

Entre Estela e Domingas as condições não são muito diferentes as duas ficam à mercê das vontades dos seus senhorios, pois embora Estela lute para não dever nenhum favor é obrigada a aceitar o dote de casamento de D. Valéria o que é recebido como afronta:

Não alegrou nada (a notícia do dote) nunca lhe pesara tanto a fatalidade da oposição. Depois do episódio da Tijuca parecia aquele favor uma espécie de perdas e danos que a mãe de Jorge liberalmente lhe pagava, uma água virtuosa que lavaria os lábios os beijos que forcejava por extinguir (ASSIS, 2013, p. 425)

As ações tanto de Jorge ao roubar-lhe um beijo, como os de sua mãe D. Valéria ao oferecer um dote tem em certa medida para Estela o mesmo valor à imposição de suas vontades. Para Domingas a situação se revela ainda pior, pois fora estuprada por um dos gêmeos, somente quando está enferma e preste a morrer, admite ao filho que o Omar filho caçula de Zana, a obrigou a fazer coisas que não queria, “com o Omar eu não queria... Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, abrutalhado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão” (HATOUM, 2000, p. 180-181). Há, portanto, uma suspeita de que sua gravidez teria sido resultado dessa violação, mas a família de Halim não falava sobre o assunto e o menino foi criado como se fosse filho apenas de Domingas.

Observa-se que há nessas narrações todas as omissões, violências e humilhações que perpassam a vida dos agregados como, por exemplo, o que é dito por Zana em seu leito de morte ao confessar que não queria Nael em sua casa: “quando tu nasceste eu perguntei: E agora, nós vamos aturar mais um filho de ninguém? Halim se aborreceu, disse que tu eras alguém, filho da casa...” (HATOUM, 2000, p. 186). Observe que para Zana Domingas era filha de ninguém, desconsiderando seu passado e sua história de vida anterior à chegada à casa da família. O legado do colonizador vez da condição do agregado pobre,

dito livre a não possibilidade de um futuro, não há mudanças, mesmo com a modernidade. Como mostra Milton Hatoum, os beneficiados são apenas uma elite descendente dos escravocratas preocupada em continuar com seus privilégios enquanto classe, explorando e não concedendo os direitos aos trabalhadores.

Em *Dom Casmurro*, Machado nos revela os preconceitos e limitações, oriundos, sobretudo, de uma classe dentro da sua formação e criação. Ao falar sobre Bentinho, Machado sempre nos deixa em dúvida sobre a pretensão do narrador, Dom Casmurro, isto significa dizer que nós leitores temos que rever criticamente algumas de nossas certezas, sobretudo aquela de que todo narrador ao representar uma classe necessariamente está expondo sua verdade.

Referências

- ALENCASTRO, Luiz Felipe. *Proletários e escravos: imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872*. Novos Estudos Cebrap, 21, São Paulo, 1988.
- ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2009.
- ASSIS, Machado. *Iaiá Garcia* 3. Ed. São Paulo: Martim Claret, 2013.
- HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- RIO, Sebastião Junior. *Ceticismo e ironia no pensamento social de Machado de Assis*. Tese de doutorado da Universidade de Brasília. Brasília 1998. http://ics.unb.br/sol/espanol/index.php?option=com_content&view=article&id=191%3Aateses-defendidas&catid=10%3Appg&Itemid=13 Acesso em: 13 jan. 2021.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*, Coleção Espírito Crítico, Duas Cidades. São Paulo Editora 34 Ltda, 2000.

O feminino ingenioso na *Novena Parte* de Lope de Vega

Karenina do Nascimento Rodrigues¹

A *Novena Parte* de Lope de Vega, de 1617, impressa em Madri por Francisca de Medina, viúva do impressor Alonso Martin de Balboa, é a primeira edição de fólio com doze peças baseada nos manuscritos de Lope e organizada diretamente por ele com pedido de licença e exclusivo ao Conselho Real. O fólio, também chamado de *docena*, é um conjunto de mais de 600 páginas, cujas peças são escritas em versos dramáticos, e contém paratextos (rubricas, licenças, elogios, prólogos, cartas ao leitor e ao patrono) importantes para a nossa busca da legibilidade do impresso (VIÚVA DE BALBOA, 1617).

Diferentemente das edições impressas de comédias anteriores a 1617 (*vide referências*), observamos Lope assumir prólogos, cartas ao leitor e cartas ao patrono, no sentido de deixar claro que é ele que diretamente revisa o que se apresenta na forma impressa a partir de seus originais. Portanto, é ele, e não o impressor ou o livreiro, que estabelece ordem para o índice de comédias. Cada *docena* de comédia atribui uma ordem de leitura na forma como é proposto o índice de peças. Nas edições da *Novena Parte*, há a presença escrita de Lope nos paratextos introdutórios, assegurando-nos a sua intenção de uma ordem de leitura para as comédias dessa *docena*. O índice de comédias da *Novena Parte*, que provoca um olhar sobre o gênero feminino, está na seguinte ordem: *La Prueba de los Ingenios*; *La Donzella Teodor*; *El Amete de Toledo*; *El Ausente en el lugar*; *La Niña de Plata*; *El Animal de Vngria*; *Del Mal lo Menos*; *La hermosa Alfreda*; *Los Ponces de Barcelona*; *La Varona Castellana*; *La Dama Boba*; *Los Melindres de Belisa*.

Fizemos o levantamento de *docenas* que passaram pelo crivo de Lope até 1625 (*vide referências*) para cotejarmos recorrências de época de cânone editorial e de codificação de relevância para a sua escrita do gênero cômico, sobre enredos e personagens emblemáticos destacados como referências paradoxais instrutivas, seja pelo próprio Lope, seja pelos seus pares árcades na forma de prólogos, cartas aos leitores, cartas ao patrono ou elogios em prosa ou poesia. Tivemos acesso a quatro variantes da *Novena Parte*, uma delas é de 1618, impressa em Barcelona (CORMELLAS, 1618, 619p.).

1. Doutoranda em Teoria e História Literária pela UNICAMP.

A escolha de *docenas* que foram cuidadas diretamente por Lope se deve ao nosso interesse de expandir a experiência de estudar textos dramáticos do século XVII em espanhol a partir de seus *loci* de gênero e de suas primeiras edições, vislumbrando cada edição do século XVII como um evento a ser estudado na singularidade que define marcas e localização histórica das formas de leitura, da função sociocultural e dos parâmetros críticos de relevância do gênero dramático cômico (CHARTIER, 2002, 127p.). A proposta de tal experimento crítico de leitura pretende, em âmbito geral, demonstrar a importância dos códigos de gênero cômico como mediadores específicos de sentidos para as figurações de feminino no *corpus lopesco* do primeiro terço do século XVII.

Na edição de Francisca de Medina, indicamos que esse gênero de peças opera o jogo ou linguagem figurativa de paradoxos a partir de protagonistas femininas que encarnam o feminino *ingenioso* – e que o uso de tal recurso trópico-temático amplifica os efeitos de maravilhamento do jogo figurativo de paradoxo (PLATT, 2001, p. 121-154). A questão que se coloca é o quanto o uso figurativo do paradoxo, neste jogo de gêneros (i.e., os papéis de gênero no gênero cômico lopesco), expõe algumas inconsistências de instituições e regras sociais a partir do jogo relacional trópico-temático masculino/feminino na configuração dos enredos, a ponto de tornar insatisfatória a solução apaziguadora que é imperativa do gênero cômico, desafiando o olhar habitual então codificado para o mesmo.

Aqui, trata-se do uso estratégico do tema do *feminino desordeiro*, expressão usada por Natalie Zemon Davis, para se veicularem publicamente insatisfações sociais de homens e mulheres, mas particularmente de homens, visando à legitimação social de algum tipo de ação corretiva de valores, ideias, ações institucionais e práticas sociais, ou visando a ações propositivas de reformulação de parâmetros comportamentais, políticos ou institucionais (DAVIS, 1990, p. 107-127). Em nosso entendimento, quando operada figurativamente como paradoxo, o *feminino desordeiro* cênico lopesco, presente nas comédias como *feminino ingenioso*, visa a provocar *maravilhamento*, ou seja, o olhar deslocador crítico em relação à natureza convencional e localizada dos valores e referências socioculturais que formam compreensões de mundo. Obviamente, o estado de *maravilhamento* deslocador dos hábitos e costumes contido no *feminino desordeiro* está referido ao que se codifica previamente como *feminino ordeiro*

na cultura literária ou em práticas sociais na Europa dos séculos XVI e XVII (KING, 1991, p. 191-227).

Isto quer dizer que buscamos reconstituir legibilidades intencionadas para os tipos femininos de seus gêneros cômicos de peças contidas na *docena* de 1617, ponderando a sua conexão com a instituição retórica das belas letras do século XVII (HANSEN, 2013, p. 11-46; GRACIAN, 1725, 391p.) e como isso configura direções de sentidos para cânones de gêneros, estruturas de enredo, linguagem figurativa dos versos e caracterização dos personagens. Constatamos a linguagem do paradoxo quando, no mínimo, duas ideias-chave, temas ou tópicos habitualmente antitéticos são fundidas, chocadas, entrecruzadas ou justapostas para desafiar uma expectativa habitual, disso decorrendo o maravilhamento. Podemos citar o exemplo do título de uma das peças da *Novena Parte* chamada *La Varona Castellana*, a qual Lope propunha ser lida antes de *La Dama Boba*, embora esta última tenha chamado mais atenção da crítica literária atual.

O que seria considerado irrelevante (porque não-literário, ou talvez pouco vinculante a agendas críticas de modernidade literária) em edições críticas atuais de suas comédias é importante para esta pesquisa porque define crivos sociais, culturais e religiosos da época de Lope que codificam confiabilidade moral para o autor de comédia. Ao partirmos das linguagens visual e verbal dos frontispícios das *docenas*, percebemos que as referências a funções de Lope de Vega em cargos (Secretário Eclesiástico, Frei, Administrador de Bens da Igreja e Familiar do Santo Ofício) são situadas como fatores de relevância social e de respeitabilidade para as suas comédias impressas. Dessa forma, observamos que Lope teve o desejo em vida de imprimir as suas comédias após se tornar clérigo, em 1610, e familiar do Santo Ofício, em 1614.

No prólogo da *docena* de 1617, Lope de Vega diz imprimir as doze peças a partir dos seus originais, dando a entender que é uma forma de compensar a profusão de outros impressos feitos em seu nome. Também retoma uma tópica irônica já exposta em *Arte Nuevo de hazer comedias en este tempo*: Não era originalmente de sua vontade imprimir as peças porque saíam dos ouvidos do teatro para a censura dos aposentos. Lope fala que a *docena* de 1617 é o primeiro tomo, o qual começa com a nona parte. Ele dá a entender, portanto, que estaria organizando os seus originais de comédias para outras edições semelhantes que sucederiam o fôlio de Francisca de Medina, o que

confere a este a relevância de ter sido o primeiro fólio de comédias que Lope escolheu para ser impresso sob seus cuidados diretos; e que o fólio com doze comédias e a ordem proposta de leitura são intenções suas de cânone editorial de leitura. Todos esses sinais de legibilidade desapareceriam se partíssemos de edições críticas atuais.

Quando citamos o *Arte Nuevo* estamos nos referindo à edição mais recuada que encontramos nas mãos de um livreiro de Lisboa, de 1605 (FERNANDEZ, 1605, 193p.). Todos os estudos espanhóis levantados até agora partem da edição de 1609 como a mais recuada conhecida, embora tenhamos encontrado esta edição lisboeta de 1605 que claramente partiu dos mesmos modelos de manuscritos das edições espanholas contemporâneas a Lope.

Na *docena* de 1617 temos indícios de que Lope de Vega afirma que o refino do engenho com a comédia ocorre principalmente indo assisti-la, mais do que lendo a poesia cênica em página. Ele afirma o mesmo em *Arte Nuevo* para desqualificar os doutos árcades que falam sobre a arte da comédia (antiga) sem vivê-la em suas emulações modernas (FERNANDEZ, 1605, p. 129-143). As rubricas da *Novena Parte* foram diretamente revisadas por Lope de Vega e estão impregnadas com suas propostas de interação com a audiência de sua época. Logo, as rubricas são também *loci* potenciais para identificarmos jogos cênicos com a linguagem figurativa do paradoxo.

Os licenciadores da *docena* de 1617 também dizem que o livro impresso está de acordo com os originais entregues ao censor, não se vendo em suas expressões nada que fira a fé e os bons costumes. Os códigos de legitimidade social do autor Lope, visíveis na materialidade íntegra das *docenas* de comédias, criam credencial prévio para o reconhecimento, pelos censores, do papel moral de Lope como afiador confiável dos hábitos e costumes do reino por meio da comédia enquanto agente de refino moral e aperfeiçoamento civilizatório. O foco na natureza moral de *espelho de costumes* sem vulgaridade, segundo os decoros temáticos da tradição de Terêncio, possibilita que as comédias passem pela censura religiosa, moral e política sem ressalvas contrárias dos censores régios, muitos dos quais fazem elogio ao estilo empregado no desenvolvimento das personagens no gênero de comédia de Lope.

Para os censores que lhe fazem elogios literários, Lope aperfeiçoa e atualiza, sem vulgaridade, a função moral especular da comédia terenciana, tornando moralmente excelente um gênero considerado

menor que a tragédia pela tradição poética aristotélica das Belas Letras de sua época. É pela elevação da importância do gênero comédia no teatro prático vivido em sua época, contra comédias de páginas de acadêmicos estritamente passivos a cânones genéticos da Antiguidade, que vemos Lope se levantar desde a publicação de *Arte Nuevo*.

Considerando especificamente o caso dos enredos reunidos e sua ordem de leitura na *Novena Parte*, fica aqui uma pista importante sobre como Lope conecta as comédias desta *docena* à função formativa dos *espelhos de príncipe*. Ele as eleva como gênero que atua no aperfeiçoamento dos hábitos e costumes dos nobres, haja vista, particularmente na *Novena Parte*, o fato de que esta edição é dedicada a um membro da alta nobreza e seus enredos enfatizam a tradição terenciana do *espelho de costumes*, mas com foco em trajetórias de personagens nobres ou régios, os quais seriam tematicamente mais comuns à gravidade e elevação genética das tragédias.

Independentemente das circunstâncias localizadas nas peças, Lope concebe as mesmas máscaras morais de tipologias fixas nas personagens. No caso das mulheres *ingeniosas*, o modelo clássico acionado por Lope é o da deusa Diana. Além de serem protagonistas, Lope usa o *disfarce varonil* para agradar a audiência, onde localizamos também o paradoxo. O próprio Lope escreve sobre a sua intenção com essas personagens em uma de suas dedicatórias presentes no livro da *Decima Sexta Parte* (VIÚVA DE BALBOA, 1622, 593p.).

A intenção de Lope com essas personagens não seria instruir as mulheres a seguir o caminho das Amazonas, mas fazer com que elas conheçam a força com que foram vencidas. Essa força é o Amor. Ao mesmo tempo, a História das Amazonas honraria e favoreceria as mulheres porque as mostra como puderam viver sozinhas na República, exercitar as armas, adquirir Reinos, fundar Cidades e criar uma das maravilhas do mundo, o Templo de Diana, em Éfeso. Seriam Amazonas ou viriam delas as viúvas mal comportadas, sogras terríveis e donzelas incasáveis. No caso da *Novena Parte*, percebemos uma preponderância das donzelas incasáveis.

Nas tendências temáticas recentes de estudos sobre mulheres no *corpus dramático lopesco*, parece não ter havido muita atenção crítica a respeito dos efeitos de legibilidade do cânone editorial das *docenas* e dos seus parâmetros de relevância específicos para as comédias impressas sob os cuidados diretos de Lope de Vega. Até este momento da pesquisa, constatei que a pergunta estruturante desse campo

crítico debate, tematicamente, se Lope de Vega tinha uma visão negativa ou positiva das mulheres, abarcando um conjunto pouco expandido em relação aos títulos atribuídos a Lope no primeiro terço do século XVII: por exemplo, há profusão de edições recentes e estudos sobre *La Dama Boba*, considerada uma das melhores obras de Lope (JIMÉNEZ; PARRADO, 2016, 366p.), a qual ele propôs que se lesse na posição décima primeira.

Na visão negativa (BORQUE, 1979, p. 61-83; MCKENDRICK, 2010, 364p.; VIGIL, 1986, 261p.), sustenta-se que Lope de Vega seria antifeminista, conservador, e que isso ficaria evidente nas falas de alguns personagens das peças e na integração da mulher na sociedade através do matrimônio, o que restabeleceria a superioridade do homem e a desvalorização intelectual da mulher. Na visão positiva (DIXON, 2000, p.63-74; VOSTERS, 1970, p. 909-921; MATULKA, 1935, p. 191-231), Lope de Vega seria pró-feminista, principalmente por ter sido a favor da educação das mulheres em suas obras, defendendo o direito de a mulher se equiparar ao homem em matéria de educação. Alguns autores chegam a situar Lope de Vega contra a larga tradição misógina, que viria da Idade Média, das doutrinas teológicas da época, comparando-o com seus contemporâneos, como o nobre Francisco de Quevedo e sua visão teológica estereotípica da mulher como potencial ameaça moral a ser controlada (FERNÁNDEZ, 2007, p. 81-92; MARÍN, 2010, p. 11-55). Os fatores e métodos críticos de contextualização que desenvolvemos na pesquisa não corroboram, até este momento, proposições binárias do tipo anti- ou pró-feminista das tendências recentes de estudos sobre mulheres no *corpus dramático lopesco*.

Em geral, para os Estudos Literários espanhóis (JIMÉNEZ; PARRADO, 2016, 366p.; OLEZA, 1995, p. 119-136; PIDAL, 1935, p. 377-398) sobre o gênero dramático de Lope para *corrales de comedias*² do Século de Ouro, a obra-mestra citada é *Arte Nuevo de hazer comedias*. Nesses estudos, pouca atenção foi dada para possíveis interfaces contextualizantes entre *Arte Nuevo* e as partes paratextuais das *docenas* de

- Teatro permanente instalado no pátio de casas plebeias com estruturas de peristilos e, portanto, a céu aberto, sujeito a sol, chuva, frio e variações naturais de luz. Tais espaços cênicos surgiram no início do século XVI e tiveram um papel destacado na concepção vivencial prática da dramaturgia de Lope de Vega. Em *Arte Nuevo*, tudo que se refere ao valor formativo da comédia, à relação tempo/enredo, à estrutura de três atos, ao jogo figurativo-temático e suas operações cênicas reportam-se às conformações físicas dos *corrales*.

comédias de Lope, nas quais as convenções de legibilidade e a função moral formativa do gênero aparecem, por vezes, referidas a peças específicas tomadas como excelentes pelos pares árcades e pelo próprio Lope.

De *Arte Nuevo* se originou o termo *Comedia Nueva*, formulado pela crítica literária tardia a Lope para distingui-la da obra teatral clássica. Durante muito tempo, a crítica literária projetou o entendimento de *Arte Nuevo* como manifesto poético-literário de defesa da liberdade criadora individual, disso decorrendo uma visão de Lope de Vega como autor genial que teria demonstrado formação clássica e autonomia em relação a esta quando abordava a singularidade da escrita teatral para *corrales de comedia*. Assim, a imagem mais usual que se tem dado a Lope de Vega pela crítica literária é a de uma grande figura da inovação teatral espanhola, que criou uma estética de ruptura com o modelo pré-existente (HAVERBECK, 1988, p. 7-17; HERRERA, 2015, 330p.).

No entanto, para nosso estudo de reconstituição de legibilidade genética e histórica da escrita teatral lopesca para *corrales de comedia*, buscamos outro tipo de recorte de codificação de relevância para o *corpus cômico lopesco*, mais próximo do que João Adolfo Hansen designa como instituição retórica das belas letras dos séculos XVI e XVII (HANSEN, 2000, p.317-342). Ao que nos parece, há em *Arte Nuevo* o princípio da emulação das preceptivas poético-retórica aristotélicas das belas letras dos séculos XVI e XVII, para o qual o modelo clássico é um norte a ser permanentemente atualizado e aperfeiçoado (i.e., o princípio da emulação da *auctoritas* clássica) a partir dos contextos específicos dos costumes aos quais se referem os usos práticos do gênero cômico (LEY, 1977, p.579-585).

Em *Arte Nuevo*, quando um poeta cênico é reputado como excelente num processo de emulação de gênero passa, então, a ser tomado como modelo de gênero (i.e., Autor, com “A” maiúsculo, segundo a métrica da edição de 1605), ou seja, o *corpus* de sua obra passa a servir como modelo da melhor encarnação atual de um gênero. Por isso, percebemos que a defesa que Lope faz de sua arte passa pela preocupação de explicar como as circunstâncias dos costumes do teatro antigo eram distintas daquelas que tinha quando escrevia para *corrales* e que o verdadeiro aprendizado moral e poético sobre a comédia como espelho dos costumes (i.e., o sentido elevado, mais grego do que latino, segundo Lope, para o gênero cômico) deve ser vivenciado nos

corrales para os quais foi escrita. *Arte Nuevo* não nos parece um manifesto de individualidade artística, mas de afirmação emulativa de *auctoritas* de gênero, ou seja, a excelência está na forma engenhosa como seleciona, atualiza e aperfeiçoa os princípios figurativos anfibológicos do gênero cômico das tradições clássicas gregas e latinas para as necessidades dos *corrales de comedia* de sua época.

Por fim, há pistas importantes sobre como a comédia de Lope expõe a natureza convencional e localizada de valores, gêneros e instituições, assim como apresenta parâmetros críticos de relevância historicamente localizados para a comédia enquanto espelho dos costumes de seu tempo que visa a reformá-los. Trabalhamos com possíveis fissuras na consistência dos valores e premissas a respeito da condição feminina codificada na ordem social patriarcal-estamental e católica da Espanha do Antigo Regime. Há padrões poéticos de legibilidade nas *docenas* de comédias de Lope que pressupõem o conhecimento habitual do vínculo implicativo entre a expressão material (tipográfica e topográfica) em página impressa da poesia cênica e os seus parâmetros poéticos codificados de verossimilhança cênica e estilo de verso que caracterizam e circunstanciam personagens. Sem dominar tais parâmetros em suas primeiras expressões materiais em página não podemos decodificar as legibilidades intencionadas para personagens, ou as deliberadas quebras de expectativas habituais. Portanto, os estudos da poética do gênero cômico de Lope e do cânone editorial de suas *docenas* são aliados importantes no desenvolvimento de nossas hipóteses de contextualização da expressão dramática do *feminino ingenioso* na *Novena Parte* de Lope de Vega.

Referências

- ASSIAYN, Nicolas de. *Doze Comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de svs originales. Qvarta Parte*. Pamplona, 1614.
- BALBOA, viuda de Alonso Martin de. *El Fenix de España, Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sexta Parte de svs Comedias*. Madrid: Miguel de Siles, 1615.
- BALBOA, viuda de Alonso Martin de. *El Fenix de España, Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Octava Parte de svs Comedias. Com Loas, Entremeses y Bayles*. Madrid: Miguel de Siles, 1617.

- BALBOA, viuda de Alonso Martin de. *Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte*. Madrid, 1617.
- BALBOA, viuda de Alonso Martin de. *Decima parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Alonso Perez, 1618.
- BALBOA, viuda de Alonso Martin de. *Onzena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales*. Madrid: Alonso Perez, 1618.
- BALBOA, viuda de Alonso Martin de. *Dozena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Alonso Perez, 1619.
- BALBOA, viuda de Alonso Martin de. *Trezena Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica en el Arçobispado de Toledo*. Madrid: Alonso Perez, 1620.
- BALBOA, viuda de Alonso Martin de. *Decima Sexta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio Procurador Fifcal de la Camara Apofolica*. Madrid: Alonso Perez, 1622.
- BALBOA, viuda de Alonso Martin de. *Parte Veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica*. Madrid: Alonso Perez, 1625.
- BORQUE, José María Díez. El feminismo de doña María de Zayas. In: *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del Grupo de Estudio sobre Teatro Español*. Toulouse: France-Ibérie Recherche-Université de Toulouse-Le Mirail, 1979. p.61-83
- CHARTIER, Roger. *Do Palco à Página: Publicar Teatro e Ler Romances na Época Moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2002.
- CORMELLAS, Sebastian de. *Segvnda Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio. Que contiene otras doze, cuyos nombres van en la ultima hoja*. Barcelona, 1611.
- CORMELLAS, Sebastian de. *Parte Terceira de las Comedias de Lope de Vega y otros avtores, con sus Loas y entremeses, las quales Comedias van en la segunda oja*. Barcelona, 1614.
- CORMELLAS, Sebastian de. *Doze Comedias de Lope de Vega Carpio Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Qvarta Parte*. Barcelona, 1614.
- CORMELLAS, Sebastian de. *Doze comedias de Lope de Vega sacadas de sus originales por el mesmo... Nouena Parte*. Barcelona, 1618.
- CORMELLAS, Sebastian de. *Decima Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales*. Barcelona, 1618.

- CUESTA, Iuan de la. *El Fenix de España, Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sexta Parte de sus Comedias, corregida, y enmendada en esta segunda impresion de Madrid por los originales del propio Autor*. Madrid: Miguel de Siles, 1616.
- CUESTA, Iuan de la. *Segvnda Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio, que son las que se siguen*. Madrid: Miguel Martinez, 1618.
- DAVIS, Natalie Zemon. Mulheres por cima. In: DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do Povo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p.107-127.
- DIXON, Victor. Lope de Vega y la educación de la mujer. In: *Otro Lope no ha de haber: Atti del Convegno internazionale su Lope de Vega*. Firenze: Alinea, 2000. p.63-74
- FERNANDEZ, Domingos. Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo, por Lope de Vega Carpio. Dirigido a la Academia de Madrid. In: *Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fin el nuevo Arte de hazer Comedias*. Lisboa, 1605. p.129-143
- FERNÁNDEZ, María Elena Ojea. Imágenes de mujer en la literatura del siglo de oro. Lope de Vega y «la dama boba». *Revista de Filología*, n.23, 2007, p.81-92.
- GONÇALEZ, Juan. *Decimaoctava parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion. Dirigidas a diversas personas*. Madrid: Alonso Perez, 1623.
- GONÇALEZ, Juan. *Parte decinveve y la meior parte de las comedias de Lope de Vega Carpio Procurador Fifcal de la Camara Apoftolica, y fu Notario, defcrito em el Archiuo Romano*. Madrid: Alonso Perez, 1624.
- GRACIÁN, Lorenzo. *Agudeza y arte de ingenio*. Amberes: Verdussen, 1725.
- GRASSA, Bernardo. *Las Comedias del Famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Agora nvevamente impressas y emendadas, con doze entremeses añadidos*. Valladolid: Iuan de Bostillo, 1609.
- HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, v. 20, n. 33, p. 11-46, 2013.
- HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. *Letras Clássicas*, n. 4, p. 317-342, 2000.
- HAVERBECK, Erwin. “El Arte Nuevo de hacer comedias”, una nueva estética teatral. *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 14, p.7-17, 1988.

- HERRERA, Josefa Badía. *Los primeiros pasos en la Comedia nueva. Textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2015.
- JIMÉNEZ, Felipe B. Pedraza; PARRADO, Pedro Conde. *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- LEY, Charles David. Lope de Vega y los conceptos teatrales de Aristóteles. In: LOPEZ, François et alii (ed.). *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, v. 2. Bordeaux: Université de Bordeaux, 1977. p. 579-585
- KING, Margaret. A Mulher Renascentista. In: GARIN, Eugenio (Org.). *O Homem Renascentista*. Lisboa: Presença, 1991.
- LARUMBE, Iuan de. *Las Comedias del Famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Çaragoça: viuda de Pedro Ferriz, 1626*.
- MARÍN, Diego. Introducción. In: MARÍN, Diego (ed.). *La dama boba*. Madrid: Cátedra, 2010. p.11-55
- MARTIN, *vidva de Alonso. Parte Veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fifcal de la Camara Apoftolica*. Madrid: Alonfo Perez, 1625.
- MATULKA, Barbara. The feminist theme in the drama of the Siglo de Oro. *Romanic Review*, n.XXVI, p.191-231, 1935.
- MCKENDRICK, Melveena. *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age. A study of the "mujer varonil"*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- MONTENEGRO, *viuda de Fernando Correa. Parte Catorze de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procvrador Fifcal de la Camara Apoftolica, y su Notario, defcrito em el archiuo Romano, y Familiar del Santo Oficio de la Inquifcion*. Madrid: Miguel de Siles, 1621.
- MONTENEGRO, Fernando Correa de. *Decima quinta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio, Procvrador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquision*. Madrid: Alonso Perez, 1621.
- MONTENEGRO, Fernando Correa de. *Decima septima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Camara Apostolica, y Familiar del Santo Oficio de la Inquision. Dirigidas a diversas personas*. Madrid: Miguel de Siles, 1621.
- OLEZA, Juan. Claves románticas para la primera interpretación

- moderna del teatro de Lope de Vega. *Anuario Lope de Vega*, n.1, p.119-136, 1995.
- OTENZA, Iuan de. *Doze Comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Qvarta Parte*. Pamplona, 1624.
- PIDAL, Ramón Menéndez. Lope de Vega. El Arte nuevo y la nueva biografía. *Revista de Filología Española*, XXII, p.377-398, 1935.
- PLATT, Peter G. "The Meruailouse Site": Shakespeare, Venice, and Paradoxical Stages. *Renaissance Quarterly*, v. 54, n.1, p. 121-154, 2001.
- SERRANO, Miguel. *Tercera Parte de las Comedias de Lope de Vega, y otros avtores, con sus loas, y entremeses, las quales Comedias van en la segunda oja*. Madrid: Miguel Martinez, 1613.
- VIGIL, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1986.
- VOSTERS, Simon A. Lope de Vega y las damas doctas. In: *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México: Edición del Colegio de México, 1970. p. 909-92.

Friedrich August Wolf e a fundação de uma disciplina moderna para o estudo da Antiguidade

Rafael Guimarães Tavares da Silva (UFMG)¹

Introdução

Friedrich August Wolf é um filólogo conhecido hoje por seu trabalho inaugurador da “questão homérica”, com seus *Prolegomena ad Homerum* [*Prolegômenos a Homero*], publicados em 1795. Apesar disso, sua obra tem uma outra dimensão fundacional importante: fruto de décadas de pesquisa dedicada a seu campo de estudos, sua *Darstellung der Alterthums-Wissenschaft* [Apresentação da Ciência da Antiguidade] (1807) é uma obra incontornável na história dos Estudos Clássicos, tradicionalmente reconhecida como fundadora de sua abordagem científica e crítica na Modernidade. Embora sua importância seja reconhecida por diferentes manuais dedicados à história do campo – como aqueles de Sir John Edwin Sandys (1908), Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1921) e Rudolf Pfeiffer (1976) –, certos aspectos históricos do contexto de publicação dessa obra frequentemente não são levados em conta por seus intérpretes e a compreensão do significado histórico dessa obra não é devidamente delineada. Escrita nas semanas seguintes à derrota prussiana frente aos exércitos de Napoleão na Batalha de Jena (1807), a *Darstellung* é um documento eloquente das incertezas de então: empregando o alemão (em vez do latim, ainda hegemônico nos meios eruditos), esse manual faz uma defesa apaixonada da importância que o estudo moderno da Antiguidade greco-romana ainda pode desempenhar para a constituição das nações europeias, em especial a dos povos germânicos.

Friedrich August Wolf ajuda a desenvolver e explorar o que tem sido chamado de um *Griechenmythos* [um mito grego alemão] – já presente nos escritos de Goethe, Schiller e dos irmãos Schlegel –, propondo um plano enciclopédico para servir de base para o estudo científico de um campo modelar para a mais moderna e emblemática instituição universitária do século XIX: a Universidade de Berlim,

1. Bacharel em Letras: Grego Antigo (UFMG). Mestre e doutorando em Estudos Literários: Literatura Clássica (UFMG).

fundada em 1810, graças aos esforços de Humboldt para unir os ideais de *Wissenschaft* [ciência] e *Bildung* [formação]. Uma leitura atenta da *Darstellung* indica de que modo o privilégio da cultura greco-romana (em especial, dos gregos antigos), em detrimento dos povos “orientais” (egípcios, hebreus e persas), como objeto exclusivo da “Ciência da Antiguidade”, tem implicações de grande impacto sobre um contexto que começa a apresentar reivindicações burguesas em nome do Estado-Nação europeu e suas prerrogativas colonialistas (eventualmente, imperialistas). Minha proposta com este texto é avançar argumentos que corroborem essas ideias, revisitando o contexto histórico de publicação desses materiais.

A história antiga de uma disciplina moderna

“História dos Estudos Clássicos” é um importante subgênero erudito que tem sido praticado – ainda que de forma a princípio errática e incipiente – desde a instituição moderna desse campo de estudos, com a proposta de Friedrich August Wolf, em sua célebre *Darstellung der Alterthums-Wissenschaft* [*Apresentação da Ciência da Antiguidade*], publicada em 1807. Desde então, muitas foram as tentativas de escrever a história dos Estudos Clássicos na Antiguidade, em períodos específicos do passado europeu ou mesmo na prática da erudição de países como a Alemanha, a França e os Países Baixos. A primeira empreitada de escopo geral, contudo, precisou esperar os esforços de John Edwin Sandys, que entre 1903 e 1908 publicou sua monumental *History of Classical Scholarship* [*História da erudição clássica*] em três volumes e mais de 1500 páginas. Depois disso, vieram muitos outros trabalhos, frequentemente apoiados nos apontamentos de Sandys, como os de Wilhelm Kroll (orig. 1908), Harry Peck (1911), Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1921), Gaetano Righi (1962) e Rudolf Pfeiffer (1968-1976). Como se pode notar, o florescimento do subgênero “História dos Estudos Clássicos” acontece no século XX e, com a perspectiva proporcionada pela passagem do tempo, todos os estudiosos dedicados ao tema reconhecem a importância fundamental do trabalho de Friedrich August Wolf. As especificidades da obra desse autor têm sido reavaliadas ainda em diversas publicações recentes, como indica sua centralidade nos livros de Giovanni Leghissa (2007) e Anthony Andurand (2041), sendo de se destacar o estudo

monumental de Pascale Hummel (2000), no qual Wolf ganha um papel de relevo no âmbito daquilo que a autora intitulou com razão de *Histoire de l'histoire de la philologie: Étude d'un genre épistémologique et bibliographique* [História da história da filologia: Estudo de um gênero epistemológico e bibliográfico].

Segundo a narrativa heroica contida nos diferentes manuais tradicionais da área, a história dos Estudos Clássicos pode ser remontada à própria Antiguidade e a maioria desses estudiosos opera com um esquema básico triádico, em que são reconhecidas as seguintes referências fundamentais para o desenvolvimento do campo: os filólogos de Alexandria, nos séculos III e II AEC; os renascentistas italianos e europeus (incluindo aí figuras do neoclassicismo francês e de outros países do norte da Europa), entre os séculos XIV e XVIII; os filólogos das universidades alemãs do século XIX. Evidentemente, entram em consideração outros contextos a depender da ênfase de cada estudioso – pois alguns fazem os Estudos Clássicos remontar ao próprio Homero, outros exploram as conexões possíveis com figuras da Reforma Protestante etc. –, mas as três referências fundamentais são as práticas filológicas de Alexandria no período helenístico, do Renascimento e da *Altertumswissenschaft* [Ciência da Antiguidade].

Não problematizarei aqui a constituição de uma imagem de Friedrich August Wolf como “herói e epônimo do clã dos filólogos alemães” em parte de sua própria obra e de seus contemporâneos:² há muito de idealização nos encômios tecidos a Wolf, mas – ainda assim – é inegável que sua proposta para uma reconfiguração do campo de estudos dedicados à Antiguidade não apenas formaliza algumas tendências já vigentes no início do século XIX, mas também prepara e precipita outras. Além disso, seria importante notar como sua proposta parece ter constituído um legado indelével para a prática argumentativa adotada pelos estudiosos que se dedicaram à história

2. A expressão é de Niebuhr, que a emprega no encerramento de um texto de 1827, quando vaticina o seguinte numa espécie de oração fúnebre: “Que a memória de Wolf possa se ver livre de toda assertividade histórica e anedótica, a fim de que ele então, a partir da imagem de suas próprias obras-primas, seja celebrado pela posteridade como herói e epônimo do clã dos filólogos alemães.” (NIEBUHR, 1843 [orig. 1827], p. 227, trad. nossa). No original: „Möge Wolfs Andenken von historischer und Anekdotenbestimmtheit befreit, und er dann, nach dem Bild seiner Meisterwerke, als Heros und Eponymous für das Geschlecht deutscher Philologen, von der Nachwelt gefeiert werden.”

dos Estudos Clássicos: a importância fundacional do *corpus* homérico para a constituição da Filologia na Antiguidade – e, portanto, daquilo que viria a constituir o cerne dessa disciplina na Modernidade – resplandece com toda a clareza em sua abordagem da história dos textos da *Ilíada* e da *Odisseia*, em trechos que constituem parte significativa de seus *Prolegomena ad Homerum* [*Prolegômenos a Homero*] (1795). Um estudo atento dessa obra seria capaz de demonstrar sua centralidade não apenas para o estabelecimento científico da chamada “questão homérica”, em bases solidamente críticas na Modernidade, mas sua influência na compreensão da importância de se conhecer devidamente a história antiga da disciplina com o propósito de se estabelecerem os meandros de sua complexa transmissão textual. Isto é, muito antes dos trabalhos críticos de Friedrich Nietzsche – com a segunda de suas *Unzeitgemässe Betrachtungen* [*Considerações intempestivas*] (orig. 1874), ou com suas anotações para o que teria sido a quarta delas, intitulada *Wir Philologen* [*Nós filólogos*] (1875), deixada incompleta e inédita –, Wolf já opera com o conhecimento de que o acesso do filólogo ao passado é inevitavelmente intermediado por camadas e camadas de história, na forma de interpolações, supressões, alterações e outras formas de interferência e manipulação do material legado pela Antiguidade. A meu ver, suas publicações seguintes buscam apenas colocar em prática o projeto já delineado em sua publicação bombástica de 1795.³

Uma disciplina moderna para o estudo da Antiguidade

Em sua *Darstellung*, que abre o número inaugural da revista acadêmica *Museum der Alterthums-Wissenschaft*, Wolf propõe um estudo histórico da Antiguidade clássica, capaz de abarcar uma compreensão tanto dos textos (por meio da gramática, da crítica e da hermenêutica) quanto da cultura material (por meio da arqueologia, da numismática, da epigrafia etc.); que esse estudo histórico, contudo, não é

3. Apontamentos sobre a recepção dos *Prolegomena ad Homerum* aparecem na introdução que Anthony Grafton, Glenn Most e James Zetzel (1985) escrevem para sua tradução desse texto para o inglês. Ver ainda: GRAFTON, 1981; HUMMEL, 2000; PORTER, 2000, p. 69-81; BRUHNS, 2005; LEGHISSA, 2007, p. 25-48; COZZO, 2011.

um fim em si mesmo, mas deve manter sua dimensão paradigmática para a educação da juventude no presente é algo que fica muito evidente, quando Wolf elege os gregos antigos como o modelo de sociedade que conseguiu atingir elevados graus de cultura espiritual [*Geisteskultur*], por oposição aos orientais (incluindo persas, hebreus e egípcios), que teriam desenvolvido apenas civilizações capazes de suprir as mais básicas necessidades materiais por meio “de urbana civilidade ou civilização [*bürgerlich Policingung oder Civilisation*]” (WOLF, 1807, p. 15-6). Nesse arranjo, em que a posição dos próprios romanos só mantém certa centralidade porque são importantes no processo de transmissão do “espírito” dos gregos antigos, é preciso que se alie o rigor da pesquisa histórica e o senso prático de uma educação da juventude a partir de modelos de comportamento. Ou seja, alia-se pesquisa e ensino [*Wissenschaft e Bildung*].

O estudioso assim define o objeto de sua *Alterthums-Wissenschaft*:

Caso seja necessário oferecer uma descrição mais precisa do todo de nossa ciência, diremos que é a súpula dos conhecimentos e informações sobre as condutas, os destinos, o estado político, erudito e doméstico dos gregos e romanos, bem como sobre a forma por que se dão a conhecer em sua cultura, suas línguas, artes e ciências, costumes, religiões, caracteres nacionais e formas de pensamento, de modo a ser possível: compreender basicamente suas obras que chegaram até nós, em seu teor e espírito; gozar da presença da vida antiga; e experimentar uma comparação entre ela e a vida atual. (WOLF, 1807, p. 30)⁴

O plano disciplinar de Wolf é publicado em 1807, na esteira da derrota prussiana para os exércitos de Napoleão na Batalha de Jena. Afastado de sua cátedra na Universidade de Halle, devido à ocupação

4. Tradução nossa. No original: “Wird hienach noch eine nähere Beschreibung des Ganzen unserer Wissenschaft gefordert, so wird sie auf den Inbegriff der Kenntnisse und Nachrichten gehen, die uns mit den Handlungen und Schicksalen, mit dem politischen, gelehrten und häuslichen Zustande der Griechen und Römer, mit ihrer Kultur, ihren Sprachen, Künsten und Wissenschaften, Sitten, Religionen, National-Charakteren und Denkmätern bekannt machen, dergestalt daß wir geschickt werden, die von ihnen auf uns gekommenen Werke gründlich zu verstehen und mit Einsicht in ihren Inhalt und Geist, mit Vergegenwärtigung des altertümlichen Lebens und Vergleichung des späteren und des heutigen, zu genießen.”

francesa, o estudioso resolve sintetizar suas reflexões de décadas sobre a história e a prática dos estudos da Antiguidade, escrevendo em poucas semanas sua *Darstellung*: a publicação não apenas sai em alemão, mas inclui um longo trecho onde o estudioso justifica a importância de se recorrer a uma língua vernácula para a disseminação da mensagem dos Estudos Clássicos para além dos círculos aristocráticos aos quais até então tinham se restringido, reforçando o trabalho com a língua pátria (WOLF, 1807, p. 116-22). Uma das referências desdenhosas de Wolf à classe aristocrática acontece no seio de um curioso elogio não-nominal a Wilhelm von Humboldt, que aparece referido em uma nota:

O interesse geral da tendência acima será talvez aproximado de certos leitores se eu compartilhar aqui alguns pensamentos espalhados ao longo da correspondência de um erudito, συμφιλολογοῦντός τινός ποθ' ἡμῖν καλοῦ καγαθοῦ [um que pratica a sinfilosofia, entre nós, belo e bom], **como muito raramente acontece entre homens de sua classe nos dias de hoje**. Os fragmentos apresentados a mim graças a uma agradável coincidência são do ano de 1788, mas não perderam nada do frescor que seu autor, praticante da pesquisa em história e filosofia com o mais brilhante olhar e o mais profundo sentido, tem ocultado do público por tempo demais. (WOLF, 1807, p. 126)⁵

Wolf coloca-se em sintonia com o espírito de seu próprio tempo, não há dúvidas – como as alusões ao círculo dos irmãos Schlegel sugerem –, mas é curioso que seu ataque ao uso do latim em publicações eruditas parta de um professor universitário que tinha ficado célebre alguns anos antes com seus *Prolegomena ad Homerum* [*Prolegômenos a Homero*] (1795), escrito num latim julgado delicioso e muito refinado por seus contemporâneos. Essa reivindicação de se mobilizarem os Estudos Clássicos na língua vernácula dos povos germânicos – em trechos onde certa francofobia emerge indisfarçadamente – sugere

5. Tradução nossa. No original: „Das allgemeine Interesse der obigen Tendenz wird vielleicht manchem Leser näher gerückt, wenn ich hier einige in einem Briefwechsel verstreute Gedanken eines Gelehrten mittheile, συμφιλολογοῦντός τινός ποθ' ἡμῖν καλοῦ καγαθοῦ, wie man deren in unsern Zeiten höchst selten unter Männern seines Standes findet. Die durch einen angenehmen Zufall mir vorliegenden Bruchstücke sind zwar vom Jahre 1788, doch geht ihnen dadurch nichts von der Neuheit ab, die alles das haben wird, was der in Geschichte und Philosophie mit dem hellsten Blick und dem tiefstem Sinn forschende Verfasser dem Publicum allzu lange vorenthält.”

o projeto de um Estado-Nação alemão nutrido por muitos intelectuais do período, em conformidade com os interesses de uma ascendente classe burguesa e a necessidade da criação de um aparato burocrático estatal. Para que não haja dúvidas quanto aos objetivos de Wolf com o emprego do alemão em seu texto, cumpre notar um trecho da “Dedicatória a Goethe”, que abre sua *Darstellung* e mesmo todo este número inaugural da revista *Museum der Alterthums-Wissenschaft*:

Não nos permitais [...] descurar a ponto de que o povo confundido se lance nessas orgias sem preparação e devoção, para se perder sob o domínio da embriaguez. Ofereçamos boas-vindas de bom grado a quem de nossos círculos busque o divertimento e o frescor após a seriedade das ciências mais duras ou a aridez daquelas simplesmente mais lucrativas; as boas-vindas também a quem se apresente como um amador zeloso de tudo o que é belo; é possível que algum de nossos colegas se arrisque a acolher, a partir dos mais ricos pontos de vista, o ápice da ciência e se contente em cultivar, como zeloso trabalhador, apenas uma ou outra de suas partes, ainda que sempre vítima da ilusão de amar verdadeiramente o que ele cumpre apenas como tarefa cotidiana: que ele enobreça, contudo, seu esforço e seu passatempo por um tratamento sensível e orientado na direção dos objetivos reconhecidos como os melhores. Possa o alemão assim se tornar, e permanecer – sem desprezar o zelo do simples colecionador erudito e sem espantar o simples amador de cultura geral – o mais profundo pesquisador e intérprete da grandeza e beleza que fluem da Antiguidade; e que ele utilize esses tesouros, nas mudanças que afetam os destinos comuns, para fecundar o espírito de sua nação, cujos melhores membros, graças ao estudo das obras de sua pátria, não são de forma alguma despreparados para receber essa consagração suprema. (WOLF, 1807, p. VII-VIII)⁶

6. Tradução nossa. No original: „Nur lassen Sie uns nicht weniger verhüten, daß zu diesen Orgien nicht das buntgemischte Volk ohne Vorbereitung und Andacht sich dränge, um mit dem Stabe der Begeisterung umherzutaumeln. Bewillkommen wir zwar manchen gern, der in unsern Kreisen Erheiterung und Labsal sucht nach dem Ernste strengerer Wissenschaften oder der Dürre bloß erwerbsamer; ebenso denjenigen, der sich als eifrigen Liebhaber alles Schönen ankündigt; mag auch mancher der eigentlichen Genossen nicht gerade das Höchste der Wissenschaft nach den reichsten Gesichtspunkten umfassen, und sich mit einem und anderem Theile als fleißiger Arbeiter begnügen, immerhin befangen in dem Wahne, wirklich zu lieben, was er nur als sein Tagwerk treibt: jedoch veredle jeder von Allen seine Bemühung und selbst sein Spielzeug durch sinnvolle Behandlung und durch die Richtung

Os gregos antigos como pontos de referência, em termos de *Bildung*, e objetos, em termos de *Wissenschaft*, para burgueses alemães interessados em servir a pátria, enquanto enobrecem seus próprios espíritos. Os planos de Wolf encontram terreno fértil no plano educacional delineado e estabelecido por ninguém menos que o próprio Humboldt. Partindo de uma comissão do governo prussiano, desejoso de se atualizar em termos tecnológicos e científicos para fazer frente às demais potências europeias, Humboldt retoma uma ampla discussão sobre o modelo ideal a ser adotado numa universidade moderna: com contribuições de figuras tão ilustres quanto Kant, Fichte e Schelling, esse debate culmina com a fundação da Universidade de Berlim em 1810, segundo um modelo de produção do conhecimento capaz de aliar *Wissenschaft* e *Bildung* em prol da futura nação alemã, precisamente na linha do que era advogado por Wolf em 1807. Como os estudiosos têm sugerido atualmente, a influência do classicista foi enorme sobre a concepção humboldtiana de universidade moderna e precisa ser levada em conta por quem reflita sobre a amplitude de seu legado (GRAFTON, 1981; HUMMEL, 2000; LEGHISSA, 2007).

O herói moderno de uma disciplina antiga

A questão pode não parecer tão relevante, mas a junção entre pesquisa e ensino é uma transformação fundamental no advento da universidade moderna no século XIX (READINGS, 1996; TURNER, 2014) e aparece continuamente debatida pelos filólogos das próximas gerações, incluindo nomes tão diversos e prestigiosos quanto os de Creuzer (1807), Boeckh (1877) e Usener (orig. 1882). Apesar desse debate, o estabelecimento de um sistema educacional fundamentado na centralidade dos Estudos Clássicos – devido à sua importância para o sucesso de qualquer jovem estudante do *Gymnasium*, sobretudo em

nach den anerkannten besten Zwecken. So werde, so bleibe der Deutsche, ohne die Emsigkeit des bloß gelehrten Sammlers zu verachten, ohne den bloßen Liebhaber allgemeiner Bildung zurückzuweisen, überall der tiefere Forscher und Ausleger des aus dem Alterthume fließenden Großen und Schönen; und er gebrauche solche Schätze, um unter dem Wechsel wandelbarer öffentlichen Schicksale den Geist seiner Nation zu befruchten, deren Besse-re durch das Studium einheimischer Werke keinesweges unvorbereitet sind, die höhere Weihe zu empfangen.”

vista de sua posterior carreira acadêmica – parece ter naturalizado para muitos filólogos alemães o prestígio de sua posição, assumido às vezes acriticamente como uma situação inquestionável e inalterável, embora uma série de tensões jamais tenha deixado de operar no interior desse sistema. Com o avanço da *Altertumswissenschaft* e uma produção científica cada vez mais massiva e específica, de interesse cada vez mais estritamente historicista e de caráter cada vez mais abstruso para não especialistas, surgem atritos incontornáveis com a dimensão modelar adotada por uma concepção humanista de educação. “Razão”, “virtude”, “nobreza”, “igualdade”, “liberdade” e outros ideais são escrutinados segundo as particularidades da época em que circularam como noções importantes na Antiguidade e sua dimensão modelar para o presente frequentemente se perde, não apenas em meio a uma massa enorme de fontes e nuances de sentido, mas também perante as críticas contundentes a algumas de suas implicações sociais práticas no período em que tinham força discursiva. É difícil defender que esse seja um inesperado “efeito colateral” da especialização, pois – tendo em mente as críticas que um Benjamin Constant faz das apropriações indébitas de ideais antigos pelos participantes da Revolução Francesa, em *De la liberté des Anciens comparée à celle des Modernes* [Da liberdade dos antigos comparada à dos modernos] – tudo indica que Wolf já tivesse uma leitura assim quando propõe restringir o acesso aos textos e às línguas da Antiguidade a certas camadas da sociedade.

Antes de concluir estas reflexões aludindo rapidamente ao que parece se tornar um verdadeiro conflito entre as dimensões humanistas e as dimensões historicistas no estudo da Antiguidade, gostaria de esclarecer que a influência do arranjo proposto por Wolf tem enorme influência. Sem levar em conta outros possíveis fatores concorrentes, suas ideias colaboram para a consolidação de um estudo da Antiguidade que se dedica com (quase) exclusividade a gregos e romanos, relegando outros povos antigos para o domínio do Orientalismo. Outro efeito de suas ideias – tal como apontado por Nietzsche (em anotações do verão de 1875, 5 = U II 8b.5[107]) – foi dar autonomia ao campo da Filologia com relação à Teologia, garantindo aos estudiosos a liberdade para abordar temas delicados, do campo religioso e ético-moral, com o distanciamento necessário. Tudo isso aparece reconhecido nos diferentes manuais de História dos Estudos Clássicos citados acima.

Fora desse campo acadêmico, Wolf exerce influência sobre figuras da estatura de um Goethe, um Humboldt ou um Schlegel, por exemplo. Seu nome alcança a celebridade em importantes círculos intelectuais europeus, como quando aparece citado na seguinte passagem do célebre e influente estudo que Madame de Staël escreve durante seu exílio da França napoleônica, significativamente intitulado *De l'Allemagne [Da Alemanha]* (1815). Em seu capítulo sobre “a influência da nova filosofia alemã”, a autora propõe o seguinte:

Entre os alemães, a imitação dos antigos tomou uma direção completamente diferente da do resto da Europa. O caráter consciencioso do qual nunca se apartam levou-os a não misturar o gênio moderno com o gênio antigo; em certos aspectos, eles tratam as ficções como verdade, pois acham o meio de provê-las de escrúpulos; eles também aplicam essa mesma disposição ao conhecimento exato e profundo dos monumentos que nos restam dos tempos passados. Na Alemanha, o estudo da Antiguidade, bem como o das ciências e da filosofia, reúne as várias ramificações do espírito humano. Heyne abarca tudo o que se refere à literatura, à história e às belas-artes com uma perspicácia surpreendente. Wolf extrai das observações mais sutis as implicações mais ousadas, e não se submetendo minimamente à autoridade, julga por si mesmo a autenticidade e o valor dos escritos dos gregos. (STAËL, 2016 [orig. 1815], p. 511).

É difícil saber com base em que Madame de Staël faz seus juízos sobre Heyne e Wolf, sendo de se imaginar que os posicionamentos de August Wilhelm Schlegel podem ter servido de baliza no assunto. É digno de nota, contudo, que em 1812 passa a circular em francês uma versão bastante parcial da *Darstellung* de Wolf: publicada em três partes, sob o título de *Tableau systématique de la science de l'Antiquité*, a obra sai sem qualquer referência ao nome do tradutor responsável pela versão francesa para o *Magasin Encyclopédique ou Journal des Sciences, des Lettres et des Arts* (tomos V e VI). O texto dessa tradução parcial é curioso, na medida em que suprime da obra original seus trechos mais elitistas e patrióticos (de viés alemão e/ou francó-fobo), propondo algo que se adapta melhor ao gosto do público erudito da França pós-revolucionária e napoleônica. Não tenho maiores informações sobre a penetração social dessa tradução, mas fato é que Wolf aparece em muitos escritos posteriores – na Europa de modo geral –, sempre como uma referência fundamental para o campo dos

Estudos Clássicos, especialmente no que diz respeito ao estabelecimento da Questão Homérica.

Considerações finais

O retorno à obra de Wolf nos permite refletir sobre a situação contemporânea dos Estudos Clássicos e mesmo sobre o valor da Antiguidade clássica para os dias de hoje. Evidentemente, não se trata de tentar encontrar em Wolf um modelo sobre como proceder diante dos possíveis dilemas entre as pretensões pedagógicas (humanistas) e os critérios científicos (historicistas) da área, ou mesmo sobre como propor diálogos entre a Antiguidade e o tempo presente na contemporaneidade. Entretanto, sua obra formula respostas para perguntas difíceis, que certamente foram um desafio para ele e que se tornaram um desafio ainda maior para nós: afinal, como justificar institucionalmente o enorme esforço para dominar a gramática de duas línguas antigas e conhecer com detalhes cada vez mais numerosos não apenas sua literatura, sua arte e sua filosofia, mas também sua história, seus costumes, sua religião, sua economia, sua arquitetura etc.? Uma vez que o papel modelar do estudo da Antiguidade clássica parece cada vez mais passível de questionamento pelos avanços da própria ciência, como articular as prerrogativas pedagógicas da área com suas tarefas de pesquisa? Esse é um enorme desafio que classicistas e estudiosos das Humanidades de modo geral precisam saber elaborar e encarar se quiserem continuar contribuindo com a educação e o desenvolvimento crítico da sociedade contemporânea.

Referências

- ANDURAND, Anthony. *Le Mythe grec allemand : Histoire d'une affinité élective*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- BOECKH, August. *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*. Ed. por E. Bratuscheck. Leipzig: B. G. Teubner, 1877.
- BRUHNS, Hinnerk. *Grecs, Romains et Germains au XIXe siècle : quelle Antiquité pour l'État national allemand*. *Anabases*, vol. 1, 2005, p. 17-43.
- COZZO, Andrea. F. A. Wolf, *la Scienza dell'Antichità e noi: Come possiamo uscire dal XIX secolo ?* *Mètis*, n. 9, 2011, p. 339-364.
- CREUZER, Friedrich. *Das akademische Studium des Alterthums, nebst*

- einem Plane und des philologischen Seminarium auf der Universität zu Heidelberg.* Heidelberg: Mohr & Zimmer, 1807.
- GRAFTON, Anthony. Wilhelm von Humboldt. *The Phi Beta Kappa Society*, vol. 50, n. 3, 1981, p. 371-381.
- GRAFTON, Anthony; MOST, Glenn; ZETZEL, James. *Introduction.* In: WOLF, Friedrich August. *Prolegomena to Homer: 1795.* Tradução com introdução e notas de Anthony Grafton, Glenn Most e James Zetzel. Nova Jersey: Princeton University Press, 1985, p. 1-35.
- HUMMEL, Pascale. *Histoire de l'histoire de la philologie: Étude d'un genre épistémologique et bibliographique.* Genebra: Librairie Droz, 2000.
- KROLL, Wilhelm. *Geschichte der klassischen Philologie.* 2ª ed. Berlim, Leipzig: Walter de Gruyter, 1919 [orig. 1908].
- LEGHISSA, Giovanni. *Incorporare l'antico: Filologia classica e invenzione della modernità.* Udine: Mimesis Edizioni, 2007.
- NIEBUHR, B. G. Die Sikeler in der Odyssee. 1827. In: NIEBUHR, B. G. *Kleine historische und philologische Schriften.* 2ª coleção. Bonn: Eduard Weber, 1843 [orig. 1827], p. 224-227.
- NIETZSCHE, Friedrich. Nachgelassene Fragmente. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe.* 1875. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1875,2>>. Acesso em 03 abr. 2021.
- NIETZSCHE, Friedrich. Notes for "We Philologists". Tradução de William Arrowsmith. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 1, n. 2, 1973-1974 [orig. 1875], p. 279-380.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações intempestivas.* Tradução de Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença; Livraria Martins Fontes, 1976 [orig. 1874].
- PECK, Harry Thurston. *A History of Classical Philology: From the Seventh Century B.C. to the Twentieth Century A.D.* Nova York: The MacMillan Company, 1911.
- PFEIFFER, Rudolf. *History of Classical Scholarship: From the beginnings to the end of the Hellenistic age.* Oxford: Clarendon Press, 1968.
- PFEIFFER, Rudolf. *History of Classical Scholarship: From 1300 to 1850.* Oxford: Clarendon Press, 1976.
- PORTER, James I. *Nietzsche and the Philology of the Future.* Stanford: Stanford University Press, 2000.
- READINGS, Bill. *University in ruins.* Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1996.

- RIGHI, Gaetano. *Breve storia della Filologia Classica*. Roma: G. C. Sansoni Editore, 1962.
- TURNER, James. *Philology: The Forgotten Origins of the Modern Humanities*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2014.
- USENER, Hermann. Philologie und Geschichtswissenschaft 1882. In: USENER, Hermann. *Vorträge und Aufsätze*. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, p. 1-36, 1907 [orig. 1882].
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von. *Geschichte der Philologie*. Mit einem Nachwort und Register von Albert-Henrichs. 3ª edição. Stuttgart; Leipzig: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 1998 [orig. 1921].
- WOLF, Friedrich August. Darstellung der Alterthums-Wissenschaft. In: WOLF, Friedrich August; BUTTMANN, Philipp (eds.). *Museum der Alterthums-Wissenschaft*. 1. ed. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1807, p. 1-145. Disponível em: <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/museum-alterthumswissenschaft>>. Acesso em 03 abr. 2021.
- WOLF, Friedrich August. *Prolegomena ad Homerum*. Halle, 1795.
- WOLF, Friedrich August. (1812 [orig. 1807]). *Tableau systématique de la science de l'Antiquité*. Partie I-III. In: MILLIN, A. L. *Magasin Encyclopédique ou Journal des Sciences, des Lettres et des Arts*. Tomo V (p. 79-116 ; p. 349-383). Tomo VI (p. 112-145). Paris : Imprimerie de J. B. Sajou.

A lógica da finitude em Antônio Vieira: a retórica dos “exercícios mortais” na domesticação do corpo negro

Felipe Lima da Silva (UERJ)¹

Alcir Pécora, em seu estudo sobre o *Teatro do Sacramento* de Vieira, apresenta uma decisiva proposta de leitura para os sermões do padre Antônio Vieira:

É impraticável uma análise rigorosa da retórica desses sermões se não se examinar o *valor* que essa eficácia do divino recebe no seio de sua produção humana. Recuar diante da teologia que se mostra a cada linha dos sermões, ou saltar a que dá partida a eles, não me parece, nessa situação, constituir qualquer exemplo de atitude objetiva e crítica particularmente criteriosa. Sem a irremovível teologia simplesmente não é possível investigar com um mínimo de responsabilidade histórica o sentido das colocações mais fundamentais de Antônio Vieira, assim como sem as concepções advindas dela mal se sustentaria a sua globalidade relativa (PÉCORA, 2008, p. 35-36).

Nesse caso, as questões políticas seriam indissociáveis das religiosas e, por isso, consideramos que também seja inseparável a discussão sobre a “retórica da morte”, aplicada nos sermões de Vieira, e sua relação com a pregação consoladora dirigida à comunidade determinante de agentes da empresa colonial: os africanos escravizados. A proeminência desse debate advém da própria consideração antissolar destinada aos africanos e a sua cultura no cerne do tema instalado na obra do jesuíta português. Pensando nisto, este trabalho considera elementar repensar algumas posições retórico-político-teológicas presentes na sermonística de Vieira no que toca ao discurso salvacionista dirigido aos pretos do Rosário.

Objeto de uma retórica disseminadora de conceitos e de uma hermenêutica que revitaliza os *topoi* da teologia neotomista, o estudo da condição dos africanos na colônia escravista é central para uma compreensão refinada dos ajustes teóricos sobre a boa morte

1. Doutor em Literatura Brasileira (UERJ), Mestre em Literatura Brasileira (UERJ), Graduado em Letras (Português/Literaturas – UERJ), é docente substituto de Literatura Brasileira no Instituto de Letras da UERJ e professor de Literatura na Escola Parque.

massivamente pregada por jesuítas como Antônio Vieira. Retomando a conhecida metáfora de André João Antonil – importante jesuíta italiano, que, pela década de 1680, foi secretário de Antônio Vieira –, considera-se que “os escravos são as *mãos* e os *pés* do senhor do engenho, porque sem eles no Brasil não é possível fazer, conservar e aumentar fazenda, nem ter engenho corrente” (ANTONIL, 2007, p. 97; grifos nossos).

Reunidos sob o signo do Rosário, os sermões de Vieira sobre o qual falaremos tematizam a escravidão e as condições desse sistema. Por este motivo, cumpre colocar em evidência as formas de referência e de teorização da morte contidas na oratória que nunca desvia dos condicionamentos e dos pressupostos defendidos à época a respeito da manutenção da servidão dos africanos.

Na sermonística de Vieira, a tópica da escravidão apresenta-se por meio de um duplo eixo que, de acordo com a perspectiva de Geraldo Mártires Coelho (2011, p. 87), se traduz em: “índio livre/ negro escravo”. A respeito do sentido da morte cristã, a complexidade dessa dupla tradução articula-se ainda à tripartição do Além-cristão, em especial ao inferno, dimensão ostensivamente abordada e prometida a essas almas que já haviam adentrado a fossa infernal quando conseguiram sobreviver ao macabro e cruel atravessamento do Atlântico nos navios negreiros.

Contextualizemos alguns pontos centrais para nossa discussão. Para Antônio Vieira, o tema do índio define-se pelo pragmatismo teológico cujo fim é a integração do nativo ao Grêmio católico através da conversão. Desse modo, o monopólio espiritual sobre as almas deles está representado pela *tutelagem*, a qual tornava os jesuítas os principais responsáveis pela salvação dos indígenas, tema este intensamente debatido nos concílios universitários europeus. O africano, entretanto, é tomado como *peça* principal da engrenagem econômica da colônia e da metrópole, ficando isento dos planos da libertação, bem como da defesa jesuítica, pelo menos nos mesmos termos que o nativo.

Carlos Alberto Zeron (2011, p. 172) acrescenta um dado importantíssimo para o entendimento da relação dos jesuítas com o tráfico negreiro ao explicar que os missionários, tanto de Angola quanto do Brasil, não pagavam impostos pelo comércio das mercadorias (escravos, açúcar ou qualquer outro produto). Neste caso: “todos os lucros auferidos permanecem com a Ordem”. Tendo em vista isso, teólogos

e juristas, em consonância com os interesses em questão, procuravam justificar os alicerces da escravidão negra. Dizia-se que embora trouxesse muitas dúvidas, no debate da servidão do africano, nenhuma dúvida favorável ao escravo existia (cf. ZERON, 2011, p. 186).

Reduzido à escravidão, o negro africano encarnava uma condição conhecida, reconhecida e aceita em tal época. Como afirmou o filósofo camaronês, Achille Mbembe, em seu livro *Crítica da razão negra* (2019, p. 229), o estatuto do escravo negro remete-nos à figura de um espectro: “sujeito plástico que sofreu um processo de transformação através da destruição”. Quaisquer noções diferentes das expostas, que fossem protagonizadas por figuras religiosas, naquele tempo, seriam entendidas como incompatíveis com o discurso predominante, dissonantes entre o coro doutrinário, isto é, à frente do tempo, atitude esta que a sociedade seiscentista ibérica desconhecia. Ronaldo Vainfas (1986, p. 125) comenta acerca de uma “consciência escravista” que, poderíamos acrescentar, funda a própria ideia de reino da transfiguração que, por sua vez, materializa os princípios e expõe os propósitos de uma pregação sobre a morte, nuclear na difusão da pedagogia católica.

Há, em Vieira, uma distinção indiscutível acerca da natureza da escravidão de indígenas e africanos. Como nos informa o crítico Alcir Pécora, a adesão de Vieira é pela posição dos tratadistas do século XVI que “reconhece nos índios plena capacidade de entender a doutrina por seu “bom natural” que os inclina à piedade e ao catecismo” (PÉCORA, 2019, p. 154). Poderíamos alargar o comentário para inserir os africanos nesse espectro teórico, adicionando um aspecto caríssimo ao tema: a escravidão africana é justificativa importante para dismantelar o cativeiro indígena. Vieira condena os cativeiros injustos dos indígenas, inclusive afirmando que estes são punidos por Deus, quando recorre às *Escrituras* para lembrar-se de El-rei Faró, que fez do povo hebreu cativo e foi punido com a perda de seus primogênitos. Entre as justificativas encontraremos ainda a profunda relação de Vieira com Molina, na qual o jesuíta português reatualiza a tópica da servidão que, sob o domínio cristão, se torna *via crucis* para a salvação.

Diante disso, pode-se afirmar que, para ler Vieira, não é possível abandonar o prisma cristão, já que assim se corre o risco de se contagiar com uma cegueira que impeça de ver que é justamente na lógica cristã que serão encontrados os problemas para uma conciliação

entre as crenças já existentes entre indígenas e africanos e a mentalidade doutrinária da Igreja militante ibérica. A partir disso é que não podemos esquecer que nada impediu Vieira de sustentar até o fim de sua vida, tal como Las Casas fez durante boa parte da sua, que a liberdade dos ameríndios somente estaria garantida com o crescimento do tráfico de negros da África ocidental (cf. BOXER, 2007, p. 51).

Para Vieira, o mundo só girava pelas condições postas pela verdade que defendia e representava como jesuíta e qualquer outra possibilidade e/ou qualquer diferença constituem traço alienante que deve ser corrigido e/ou eliminado. Lembremo-nos que, na época, escravizados rebeldes são por definição considerados pecadores. Daí, em carta de 1691, falando sobre os palmarinos, o mesmo Vieira que prega a salvação da alma, aborda, sem contradição na consciência, a necessidade de se impedir a liberdade dos corpos desses escravizados:

Esta mesma liberdade assim considerada seria a total destruição do Brasil, porque conhecendo os demais negros que por este meio tinham conseguido ficar livres, cada cidade, cada vila, cada lugar cada engenho seriam logo outros tantos palmares, fugindo e passando-se aos matos com todo o seu cabedal, que não é outro mais que o próprio corpo (VIEIRA, 2014, p. 455).

Em síntese, de fato, a conversão é o passo inicial para a transformação destrutiva do negro, como disse Achille Mbembe (2019).

Se, por um lado, para ir mais fundo devemos abandonar a expectativa de se deparar com a autoconsciência desses efeitos, que, aos olhos do tempo presente, são ponderáveis; por outro, temos que evitar seguir na contramão do debate, contaminados por uma cegueira teórica que, ao buscar obcecadamente abandonar o anacronismo, corre pela trilha da história sem qualquer preocupação com o debate sobre a natureza das consequências sociais disparadas por textos como os de Vieira. No limite das possibilidades, dada a amplitude de nosso tema, seguiremos pela sombra da letra de Vieira, procurando entender na penumbra da palavra o que é sugerido e (re)velado, discutindo as potencialidades dessa retórica do medo e da morte de que aqui falamos na *inventio* ensaiada nos discursos da *Rosa mística*.

No tempo de Vieira, o sermão ocupou um lugar de destaque como exemplo de gênero demonstrativo que articula artifícios sensoriais, produzindo uma “eloquência silenciosa” cuja menção à imagem do orador torna-se fundamental para alcançar o ponto fulcral da oratória:

mover ensinando. A configuração do “corpo eloquente” revela-se como fórmula para o sucesso do exercício da pregação, uma vez que a veemência dos gestos, o franzir do cenho, as lágrimas nos olhos, as expressões do rosto, são elementos da *actio*, que auxiliam no convencimento à medida que facilitam a captação das paixões.

Pode-se inferir que, seguindo o gosto da época, “o discurso devia criar imagem” (OLIVEIRA, 2006, p. 26). Com efeito, essa plasticidade intensamente presente nos sermões do Rosário representa uma estratégia necessária para tornar ainda mais sensível cada palavra da doutrina. Compostos de maneiras diversificadas, isto é, por senhores e escravizados, os auditórios dos sermões do Rosário demandavam um ensino dedicado e austero voltado à instrução dessas almas que, como comentaremos à frente, Vieira buscava *consolar* em nome de motivos entendidos como maiores por ele.

A pregação aos pretos é determinante para o apaziguamento político. Como nos informa o historiador Stuart B Schwartz (2018, p. 218), embora em 1539 o donatário de Pernambuco, Duarte Coelho Pereira, já tivesse procurado autorização para importar africanos para ser mão-de-obra escrava, de fato, “a transição da escravidão indígena para a africana se deu lentamente”. Em todo caso, a servidão dos africanos era vista com bons olhos, pois, segundo o autor supracitado, eles eram considerados trabalhadores “melhores”, menos propensos a fugir e menos suscetíveis a doenças, em contrapartida eram considerados mais caros (cf. SCHWARTZ, 2018, p. 2018).

Difícilmente avançaríamos de modo consistente nessa reflexão sobre a morte se deixássemos de mencionar a atmosfera mais mórbida, sanguinolenta e brutal do período colonial: a escravidão. Ponto máximo da retórica do medo e da preocupação com a morte, o sistema escravista lançou mão de estratégias de destruição e reconfiguração da alteridade, visando ser necessário, segundo sua lógica, *despersonalizar* completamente o africano convertido em mercadoria. Desenraizado à força de sua terra, o africano sofre uma *dessocialização*, “processo em que o indivíduo é apartado de sua comunidade nativa, [que] se completa com a *despersonalização*, na qual o cativo é convertido em mercadoria na sequência da reificação” (ALENCAS-TRO, 2001, p. 144).

O plano de conversão à mercadoria compele uma cláusula ao trato negreiro, a obrigatoriedade do sacramento do batismo. Desde o século XV, em 1455, a bula *Romanus Pontifex*, concedida pelo papa

Nicolau V ao rei Afonso V de Portugal, aceitava a escravidão sob o pretexto de que ela possibilitaria a cristianização dos cativos infiéis e pagãos. No século XVII, essa ideia é tão difundida que não ouvimos eco de qualquer contradição a isso, firmando-se em pregações, inclusive, um pacto dito *justo* entre sacrifício e salvação. A missão de pregar a toda criatura a verdade cristã consiste, nesse momento, em pregar a salvação da alma para aqueles que até então eram considerados destituídos de uma.

A concessão do batismo era uma ação que a Igreja ministrava e com a qual compactuava. Por esse motivo, não havia oposição à escravidão, razão esta que a justifica, segundo as palavras do pregador, em 1633, no “Sermão XIV” da série do Rosário:

Começando pois pelas obrigações que nascem do vosso novo, e tão alto nascimento, a primeira, e maior de todas, é que deveis dar infinitas graças a Deus por vos ter dado conhecimento de Si, e por vos ter tirado de vossas terras, onde vossos pais, e vós vivíeis como gentios; e vos ter trazido a esta, onde instruídos na Fé, vivais como Cristãos, e vos salveis. (VIEIRA, 2015, p. 409)

A palavra do pregador, no tempo de Vieira, é um eco das *Escrituras*, logo, deve elucidar a mensagem de maneira concentrada e proporcional ao *decorum* exigido pelas circunstâncias desses atos de fala. Não há avanço na retórica que não venha justificado, por isso, na sequência das palavras de Vieira aplicam-se categorias da leitura alegórica que retraçam o paralelo bíblico-sermonístico, expondo os motivos do bem da escravidão já dantes traçados no plano da Providência:

Fez Deus tanto caso de vós, e disto mesmo que vos digo, que mil anos antes de vir ao mundo, o mandou escrever Seus livros, que são as Escrituras Sagradas. Virá tempo, diz Davi, em que os Etíopes (que sois vós), deixada a gentilidade, e idolatria se hão de ajoelhar diante do verdadeiro Deus (VIEIRA, 2015, p. 409).

O elo teológico-político estreita-se na fala de Vieira, amarrando profecia e história, revelando pela visão do jesuíta a vontade de Deus perante os olhos do auditório de pretos e senhores. A agudeza do argumento está, sobretudo, em saber para quem se discursa:

Quando se cumpriram essas duas profecias, uma do Salmo setenta e um, outra do Salmo sessenta e sete? Cumpriram-se principalmente

depois que os Portugueses conquistaram a Etiópia Ocidental, e estão-se cumprindo hoje mais, e melhor que em nenhuma outra parte do mundo nesta da América, aonde trazidos os mesmos Etíopes em tão inumerável número, todos com os joelhos em terra, e com as mãos levantadas ao Céu, creem, confessam, e adoram no Rosário da Senhora todos os Mistérios da Encarnação, Morte, e Ressurreição do Criador, e Redentor do mundo, como verdadeiro Filho de Deus, e da Virgem Maria. (VIEIRA, 2015, p. 410)

A *despersonalização* do africano realizada no “Sermão XIV” é um aspecto do mecanismo oratório que prima pelo novo desenho da alteridade seguindo os moldes de seu próprio gosto e interesse. No pensamento de Vieira, a escravidão é compreendida como uma via de liberdade para a alma em um tempo em que o corpo está cativo. O pecado é a verdadeira amarra e o maior erro, tratando-se do verdadeiro cativo, pois aprisiona e compromete a alma. No “Sermão XIV”, o pregador atribui à primeira transmigração, isto é, ao tráfico negreiro, o valor de “maior, e mais universal milagre de quantos faz cada dia, e tem feito por seus devotos a Senhora do Rosário” (VIEIRA, 2015, p. 410). A tradução mais acertada das palavras de Vieira está contida na noção de *paciência* como virtude principal. Dessa forma, aos filhos de Coré, seguindo o princípio da tão impactante retórica benevolente desses sermões, coube o grande milagre:

A Mãe de Deus antevendo esta vossa fé, esta vossa piedade, e esta vossa devoção, vos escolheu de entre tantos outros de tantas, e tão diferentes nações, e vos trouxe ao grémio da Igreja, para que lá, como vossos pais, vos não perdésseis, e cá como filhos seus, vos salvásseis (VIEIRA, 2015, p. 410).

Naturaliza-se a *dessocialização* como um método superior dessa eloquência sacra encarnada nas palavras de Vieira, processo que culmina na produção de um novo ser aos olhos do europeu: um corpo a ser domesticado. A tradução do africano na língua do pregador revaloriza esse *ser* que no estado de coisa, objeto e mercadoria, “correspondia a um estado que anulava não só a condição anterior, mas antes o *ser* que ele representava na sociedade de origem, fazendo dele um capturado totalmente disponível” (MATTOSO, 2016, p. 128, grifos nossos). Sendo assim, na sermonística de Vieira, tráfico negreiro e milagre equacionam-se:

O milagre que a Escritura Sagrada pondera, e chama grande milagre, não foi nenhum destes senão o perecer Coré, e não perecerem seus filhos; porque o maior milagre, e a mais extraordinária mercê que Deus pode fazer aos filhos de pais rebeldes ao mesmo Deus é que quando os pais se condenam, e vão ao inferno, eles não pereçam e se salvem. Oh se a gente preta tirada das brenhas da sua Etiópia, e passada ao Brasil, conhecera bem quanto deve a Deus, e a Sua Santíssima Mãe por este que pode parecer desterro, cativoiro, e desgraça, e não é senão milagre, e grande milagre! (VIEIRA, 2015, p. 410).

A *actio* define-se como discurso vivo que não deve escapar às rédeas de quem o conduz, a dramatização é uma lei ponderada na pregação aos iletrados, sobretudo, por propor uma forma nova para alcançar o entendimento. Desse modo, a *retórica da morte*, que prega a doutrina dos mistérios dolorosos, cede às estratégias de convencimento mais traumatizantes. Em clave retórica, a pastoral do medo é ministrada aos pretos do Rosário de maneira mais concentrada e direcionada neste instante:

Dizei-me: vossos pais que nasceram nas trevas da gentildade, e nela vivem, e acabam a vida sem lume da Fé, nem do conhecimento de Deus aonde vão depois da morte? Todos como já credes, e confessais, *vão ao inferno, e lá estão ardendo, e arderão por toda a eternidade*. E que perecendo todos eles, e sendo sepultados no inferno com Coré, vós que sois seus filhos vos salveis, e vades ao Céu? Vede se é grande milagre da Providência, e Misericórdia Divina (VIEIRA, 2015, p. 411, grifos nossos).

Ministrar o batismo aos africanos trazidos ao Reino tornou-se tarefa inalienável no período em que Portugal ainda era o destino prioritário dos escravizados capturados na África. O dever régio e eclesiástico foi partilhado com os proprietários particulares, que, de acordo com uma ordem régia de 1514, tinham a obrigação de assegurar o batismo dos escravizados adultos no prazo de seis meses após a aquisição, correndo o risco de perdê-los se assim não fizessem. No caso das crianças de até dez anos de idade, deveriam ser batizadas em no máximo um mês, visto que seu consentimento voluntário não era necessário.

Reconhecemos o voluntarismo como um dado essencial para a Sociedade de Jesus e, portanto, a vontade deve sempre estar alinhada à consciência. Apenas o sacramento do batismo, ainda que fosse a porta de entrada para o reino dos céus, não bastaria para a salvação

da alma: carecia ainda instruir os escravizados nos mistérios da fé católica e direcioná-los ao recebimento dos demais sacramentos. A prática massiva do batismo, como demonstrada na ação de batizar os africanos sem instrução prévia, corrente na primeira metade do século XVI, não correspondia com os preceitos doutrinários do Concílio de Trento, na medida em que o batismo, como ato voluntário, requeria a compreensão do convertido a respeito da doutrina que passaria a professar.

Para alimentar a alma, é preciso mais do que comer, é necessário que haja digestão a fim de haver nutrição. Conhecer a doutrina e entender os riscos do pecado é determinante para o processo de conversão. Vieira, no “Sermão de Nossa Senhora do Rosário” (1654), chega a dizer que “sem consciência de pecado a causa não pode ser outra, senão a falta de digestão”. Comemos a Cristo no Sacramento, mas não O digerimos. (VIEIRA, 2015, p. 427).

Para aperfeiçoar as potências da alma, únicas capazes de digerir o alimento espiritual, era primordial entender as línguas desses povos de modo a atingi-los pela pregação sobre a devoção do Rosário que, em linhas gerais, é a sutilíssima meditação sobre os mistérios da morte e da Paixão de Cristo. No “Sermão XXVII”, da série do Rosário, pregado na Bahia durante os anos 1680, na festa de Nossa Senhora do Rosário, o corpo negro revelava-se como matéria da meditação para Vieira, caracterizando-se como uma questão que, embora não fosse tomada como razão primeira das ações evangelizadoras dos jesuítas, merecia tempo de reflexão. No discurso, alude-se à contínua e violenta transmigração da qual fazem participar os pretos traficados de África para o Brasil:

Entra por esta Barra um cardume monstruoso de Baleias, salvando com tiros, e fumos de água as nossas Fortalezas, e cada uma pare um Baleato; entra uma nau de Angola, e desova no mesmo dia quinhentos, seiscentos, e talvez, mil Escravos (VIEIRA, 2015, p. 340).

Os posicionamentos ao longo do sermão não asseguram ao orador o lugar, em seu tempo, de defensor das causas dos escravizados como se estivessem alinhados aos ideais libertários como dissemos, pois estão, estreitamente, ajustados a uma lógica binária na qual “não há qualquer contradição natural ou necessária entre catolicismo e escravidão, entre caridade e violência ou entre conversão e sujeição” (LUZ, 2013, p. 161). Esse sistema duplo de combinações entre o que

aparenta ser oposto é o que sustenta a lógica da sermonística vieiriana que tratou desta matéria, assim como o que proporciona pontos de contato entre os diferentes passos do encadeamento analógico, presente na construção do discurso que, ao ser proferido, pode ser praticamente visualizado como imagem dada pelo/no pensamento.

A escravidão africana é indicada como parte dos planos divinos. Como estratégia, aproxima-se o que parece oposto, Deus e o servo, ainda mais, tal como se aproximassem dois extremos a representarem o *finito* e o *infinito*. Paulatinamente, as palavras do sermão tentam *amansar* o auditório:

Quando hoje os vejo tão devotos e festivos diante dos altares da Senhora do Rosário, todos irmãos entre si, como filhos da mesma Senhora; já me persuado sem dúvida que o cativo da primeira transmigração é ordenado por sua misericórdia para a liberdade da segunda. (VIEIRA, 2015, p. 341)

No excerto citado, notamos que um dos *tópos* em que repousa a argumentação de Vieira, em grande parte dos sermões do Rosário, é a aproximação que faz entre os negros escravizados e a Nossa Senhora do Rosário, mãe de Jesus, de São João, tal como dos pretos considerados devotos. Isso ocorre em razão da centralização da *conformidade* no interior da estrutura discursiva de Vieira, expressão, aliás, fundamental na semântica desses sermões, na medida em que representa o sentimento que o pregador busca mobilizar nos negros através do exercício retórico da pregação. Já que, em Vieira, o discurso salvacionista é interpretado pela via da consolação, abre-se espaço para uma discursividade que reincide em tópicos constantes como uma forma mesmo de “arma reacionária” aplicada nos termos de uso de Guilherme Amaral Luz (2013, p. 160).

O *tópos* da escravidão, no século XVII, é atravessado por interesses tratados como legítimos, dando volume a um corpo de causas que já vinham se intensificando continuamente no debate em torno da servidão do ameríndio. Nesse caso, pregar a doutrina da salvação para os africanos também se alinhava a um programa salvacionista para o corpo indígena que, como vimos, devia ser integrado ao plano espiritual de conversão que os jesuítas já tinham traçado para essas almas americanas. Concordamos com o historiador Alexandre Almeida Marcussi (2013, p. 65) na afirmação de que Vieira e seu discurso não são uma voz isolada ou fruto de uma idiosincrasia pessoal, mas

a forma mais sintetizada das múltiplas visões existentes e predominantes na época sobre o assunto.

A *retórica da consolação* de Vieira está aliada aos mesmos pressupostos da pastoral católica benevolente de que falamos antes. Sua palavra tenta trazer aos escravizados o sentido dos benefícios da transmigração à qual foram submetidos, buscando sempre justificar a conjuntura em que se encontram e a razão dos sofrimentos, apresentando-lhes os traços que compõem as linhas do plano de Deus para eles.

Dado o esforço dessa missão, já que acerca da morte é preciso meditar e para ela estar pronto, tomemos de empréstimo a expressão *exercícios mortais*, de Alcir Pécora (1994), aplicada no estudo sobre a arte de morrer nos sermões de Vieira, para indicar que o tratamento dado pelo inaciano à matéria, nessas peças oratórias, é exemplarmente um exercício sobre a vida e a morte, um gesto retórico que prima pelo desenho da doutrina que deve ser assimilada pelo auditório. Ademais, Ronaldo Vainfas (1986, p. 115) chega a pontuar que o escravismo pressupunha normas que levavam à *ressocialização* do africano na situação de escravizado; dentre elas, o imperativo saber católico torna-se um dos eixos dessa reintrodução cultural do africano até o momento apartado. Em Vieira, a transmigração é o fator determinante para a salvação:

Vós sois os irmãos da preparação de Deus na transmigração presente do cativo, porque o fogo de Deus neste estado vos imprimiu a marca de cativos: e posto que esta seja de opressão, também como fogo vos alumiu juntamente, porque vos trouxe a luz da fé, e conhecimento dos mistérios de Cristo, que são os que professais no Rosário (VIEIRA, 2015, p. 342).

Indicando as razões do sofrimento de acordo com a sua leitura autorizada na *traditio*, Vieira busca justificar os motivos que serviriam de fundamentação para semelhantes condições de vida dos escravizados, declarando que esse resultado é uma parcela da estratégia divina que estaria guardando o encerramento das mazelas para a segunda transmigração dos cativos – a *morte*. Dispostos os termos, o inaciano prega reatualizando na memória dita esquecida desse africano os sentidos da fé que dão forma aos sacramentos. Para explicar a vida que levam, procura falar da morte sem mencioná-la, aludindo a ela como uma espécie de outra viagem, outro porto para o qual serão conduzidos, após o fim do cativo corporal:

Mas neste cativeiro temporal vos estão Deus, e sua Santíssima Mãe, dispondo e preparando para a *segunda transmigração, que é a da liberdade eterna*. Isto é o que hei de pregar hoje para vossa *consolação*. E reduzido a poucas palavras será este o meu assunto: que a vossa irmandade da senhora do Rosário vos promete a todos uma carta de alforria (VIEIRA, 2015, p. 342, grifos nossos).

Repetindo, o tema da morte é recorrente nas pregações católicas, dada sua importância para a condução pedagógica do bem morrer. Em razão disso, discursava-se usando de um método clássico que imprimisse sobre o auditório o medo, estabilizando as bases da hierarquia e circunscrevendo o lugar de atuação social de cada um. Registrem-se, a propósito, as seguintes palavras de uma das principais vozes sobre esse tema ao afirmar que os elementos básicos da doutrina estariam na:

Tese de que o homem não deve exceder os limites de sua natureza nem alterar a ordem do mundo, a ordem divina que é dada à sua razão e cuja longínqua necessidade é razoável reconhecer. [...] A maior parte dos homens deve ser preservada das tentações da liberdade, da sensibilidade e do conhecimento, às quais apenas alguns privilegiados pelo nascimento ou pelos deuses podem resistir; *que estes sejam então deixados em paz no gozo de uma submissão, ainda que injusta e cruel, mas sempre protetora*, desde que permaneçam em seus lugares na hierarquia necessária das desigualdades (ARIÈS, 1977, p. 96, grifos nossos).

Da passagem não fica difícil depreender que, embora seja injusta e cruel, a situação do escravizado no período seiscentista é encarada como submissão justificada, que, inclusive, asseguraria uma proteção para os próprios escravizados, pois o cativeiro, que então funciona como prisão, é a porta para a liberdade na segunda transmigração. Encarado como único meio de criar riquezas no Brasil, o negro escravizado também era visto como parte do senhor, extensão física do seu corpo.

Em termos gerais, a “retórica da consolação”, resultado dos “exercícios mortais”, isto é, da pregação direta e indireta sobre a morte, funciona como dispositivo de argumentação que tenta controlar e apaziguar ações e possíveis reações no sermão. De modo restrito, é nela e a partir dela que se concentram as incidências argumentativas do pregador. O xadrez de palavras reflete o *éthos* de um pregador benevolente, mas que, pragmaticamente, se mostra interessado

em movimentar os sentidos e impor aos ouvidos e à alma dos cativos uma gramática conformativa. Segundo Guilherme Amaral Luz, deve-se levar em conta que as tópicas desdobradas nos sermões se oferecem como “algumas das questões, se não antiescravistas, ao menos disciplinadoras do escravismo, tratadas por clérigos jesuítas e de outras ordens nos séculos XVI e XVII, na América, na África e na Europa” (LUZ, 2013, p. 161).

A partir disso, pode-se considerar que o discurso extremamente imagético de Vieira oferece, pelos olhos e pelos ouvidos, o *conformismo*, tal como o Rosário e a própria condição para que os cativos se salvem. Mas, por quê? No gesto de correção moralizante, o reconhecimento da condição de escravizado e a devida salvação são dados pelo discurso que se imprime sobre o outro, construindo-se, notadamente, pela ação da Parenética. Na medida em que o pregador conduz seus argumentos, encaminha igualmente seu auditório, acentuando sobre este a proeminência do discurso que tangencia o tema do *post-mortem*.

No âmbito da Igreja visível contrarreformada, a cerimônia da pregação desempenha o papel dinamizador das atitudes coletivas, transformando-se mesmo em um verdadeiro aparelho de combate pela manutenção do poder das instâncias hierárquicas que vê a desigualdade como traço natural na ordem inscrita pelo pacto de sujeição. No caso do sermão de Vieira, isso se evidencia com o uso de recursos retóricos que descrevem o episódio do *post-mortem*, configurando assim uma massacrante pastoral do medo quando compara a situação dos africanos na América portuguesa e os que permanecem na África. Para alcançar esse propósito, o pregador necessita semear nos corações aculturados, à força da palavra, o sentido da *resignação*, tal como consta no “Sermão XVII”. A fidelidade ao Sacramento e a Deus, sobretudo, deve sempre se impor, até mesmo sobre as instâncias seculares em que os escravizados devam desobedecer aos senhores, quando uma ordem ofender gravemente a alma e a consciência:

Se o Senhor mandasse ao Escravo, ou quisesse da Escrava, coisa que ofenda gravemente a Alma, e a consciência; assim como ele o não pode querer, nem mandar, assim o Escravo é obrigado a não obedecer. Dizei constantemente que não haveis de ofender a Deus; e se por isso vos ameaçarem, e castigarem, sofrei animosa, e cristãmente, ainda que seja por toda a vida, que esses castigos são martírios (VIEIRA, 2015, p. 349).

À primeira vista, o discurso vieiriano ecoa como uma aparente contradição em que são reunidos aspectos desproporcionais, mas que, ajustados sob o ângulo adequado, sugerem um pensamento engenhosamente audacioso segundo o *decorum* das combinações de entimemas traçados como analogias agudas. Ou seja, o ato de fala de Vieira retoma os pressupostos debatidos no século XVI, redefinindo, em solo luso-brasileiro, a escravidão como ato de piedade, gesto caridoso em que, mesmo exposto ao castigo e à violência, o escravizado deve extrair positividade da melhor maneira que a situação vier a permitir.

Nessa linha, que recicla tópicos antigas de Sêneca e Agostinho, a escravidão é definida como cativo parcial, uma vez que, para Vieira, o africano só seria escravo de corpo, não de alma. Diferentemente dos anjos, que são considerados unos, os homens são feitos de duas peças – corpo e alma. Por esse motivo, explica Vieira, os escravizados são chamados de peças, de modo que apenas a peça ou parte corpórea é cativa. A primeira transmigração, que é a do cativo temporal, é a viagem necessária, segundo o sermoneiro, para as revelações importantes com que os africanos deveriam ter contato. No plano da *retórica da morte*, as transmigrações são ciclos necessários para a formação desse escravizado, que pode ser lida como *domesticação*, conferindo-lhe um *status quo* de viajante que – sob a condição de trabalhos e castigos que parecem eternos – só tem uma direção salvacionista, a resignação, tal como podemos ler no “Sermão XVII”:

Comparo o presente com o futuro, o tempo com a eternidade, o que vejo com o que creio, e não posso entender que Deus criou estes homens tanto à sua imagem e semelhança, como os demais, os predestinasse para dous infernos, um nesta vida, outro na outra. (VIEIRA, 2015, p. 341).

Diante das palavras do pregador, o cativo é destituído de seu valor de violência e opressão para se tornar um meio de expiação e expurgação dos pecados. Concluindo, a salvação cristã é uma questão de perspectiva que caberia aos escravizados alcançar em um cenário nebuloso onde a sua cor, seus costumes, suas línguas e suas tradições eram a própria causa, segundo Vieira, de todo o sofrimento a que estavam sujeitos. Produz-se, nesse empório de almas realizado pelo empreendimento jesuíta, um sentimento de culpa e de

desamparo sobre os escravizados de modo a impregná-los de uma tormenta na qual eles mesmos passem a se enxergar como a causa primordial de seu próprio cativoiro.

Referências

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: a formação do Brasil no Atlântico Sul (Séculos XVI e XVII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ANTONIL, André João. *Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas*. Introdução e notas de André e Mansuy Diniz Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução de Priscila Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- BOXER, Charles R. *A igreja militante e a expansão ibérica: 1440-1770*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- COELHO, Geraldo Mártires. Evangelho e história: a escravidão e o discurso fraturado de Antônio Vieira. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de (Org.). *Antônio Vieira: 400 anos*. Rio de Janeiro: EduERJ, 2011.
- LUZ, Guilherme Amaral. Rosário da Concórdia: Vieira e os fundamentos místicos da Paz Social. In: *Flores do desengano: poética do poder na América portuguesa*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2013.
- MARCUSSI, Alexandre Almeida. O dever catequético: a evangelização dos escravos em Luanda nos séculos XVII e XVIII. *Revista 7 Mares*, n. 2, p. 64-79, abr. 2013.
- MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Ser escravo no Brasil: séculos XVI-XIX*. Tradução de Sonia Fuhmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2008.
- OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. Aristóteles e a imagem nas lentes seiscentistas: deslocamentos e reciclagens. In: ROCHA, Fátima C. D (Org.). *Cenas do discurso: deslocamentos e transformações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- PÉCORÀ, Alcir. *A arte de morrer: os sermões de quarta-feira de cinzas de Antônio Vieira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

- PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- PÉCORA, Alcir. A escravidão nos sermões do Padre Antonio Vieira. *Estudos Avançados*, v. 33, n. 97, p. 153-170, 2019.
- SCHWARTZ, Stuart B. Escravidão indígena e o início da escravidão africana. In: SCHWARCZ, Lília Moritz; GOMES, Flávio. *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- VAINFAS, Ronaldo. *Ideologia e escravidão: os letrados e a sociedade escravista no Brasil colonial*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- VIEIRA, Antônio Vieira. *Obra completa Padre Antônio Vieira: Cartas de Lisboa e Cartas da Baía*. Coordenação de Mary Del Priore e Paulo de Assunção. São Paulo: Edições Loyola, 2014. t. 1, v. 4.
- VIEIRA, Antônio Vieira. *Obra completa Padre Antônio Vieira: Sermões do Rosário Maria Rosa Mística I*. Coordenação de Carlos Maduro e José Paulo Leite de Abreu. São Paulo: Edições Loyola, 2015. t. 2, v. 8.
- VIEIRA, Antônio Vieira. *Obra completa Padre Antônio Vieira: Sermões do Rosário Maria Rosa Mística II*. Coordenação de Ernesto Rodrigues. São Paulo: Edições Loyola, 2015. t. 2, v.
- ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. *Linha de fé: A Companhia de Jesus e a escravidão no processo de formação da sociedade colonial (Brasil, Séculos XVI e XVII)*. Tradução de Antônio de Padua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

D. Benedita: Um retrato de inconstância, feminismo e moralismo

Maria Luíza Brandão da Silva (UPM)

Juliana Narciso (UPM)

Introdução

O objetivo deste artigo é fazer um comentário sobre o conto *D. Benedita: Um Retrato*, publicado em *Papéis Avulsos*, a partir de três vieses principais da teoria da literatura: a Estética da Recepção, a Narrativa e a Crítica de Gênero. Dentro dessas três perspectivas centrais será possível perceber a versatilidade de Machado que, de maneira extremamente única, brinca com a linguagem, com a estrutura do conto e com temas polêmicos, a fim de fazer seu leitor mergulhar na história inconstante de D. Benedita.

Deixar-se seduzir pela obra foi tarefa fácil: a abordagem de temas que se aproximam de pautas atuais e polêmicas, a construção de figuras femininas que se destacam e contrastam com a sociedade e a abertura para novas “teorias da conspiração” foram questões que impulsionaram nosso comentário. Entretanto, a parte desafiadora de se trabalhar um dos autores mais conceituados do Brasil é conseguir fazê-lo de forma que o tom e o conteúdo sejam originais. Encontrar perspectivas “novas” para se trabalhar esse conto de Machado foi uma trajetória muito interessante. Por isso, perceber as inúmeras nuances que tangenciam a narrativa de forma sutil só foi possível com o olhar do leitor do século XXI, então, é mister que isso seja mantido em mente ao ler este comentário. Segundo Jauss, o leitor tem um papel importante na recuperação da vitalidade da História da Literatura, sendo ele “[...] responsável pela permanente atualização das obras literárias e, portanto, por sua historicidade” (JAUSS *apud* ZILBERMAN, 2012, p. 20).

Jornalista renomado, Machado de Assis exerceu papel de peso na transformação da condição feminina do século XIX, pois valeu-se do acesso que tinha aos jornais tidos como “leituras de bom tom” para mulheres de família, para inserir críticas ao gênero nos contos voltados ao público feminino:

Não deixarei de recomendar aos leitores fluminenses a publicação mensal da mesma casa, o *Jornal das Famílias*, verdadeiro jornal para

senhoras, pela escolha do gênero de escritos originais que publica e pelas novidades de modas, músicas, desenhos, bordados, esses mil nadas tão necessários ao reino do bom-tom. (Assis, Crônicas, p. 264-169. In: LAJOLO; ZILBERMAN, 2019, p. 329)

Tamanha engenhosidade nos levou ainda a analisar a influência que esse *Autor* e sua *Obra* exerceram em seu *Público*, pois, conforme Antônio Candido:

todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito. (CANDIDO, 2006, p. 30)

Indo adiante, um traço importante do autor na perspectiva da Narrativa se dá pelos diálogos que procura estabelecer com as leitoras. Por fim, pretende-se elucidar como as personagens femininas ganham voz dentro do(s) conto(s) de Machado, tendo como base a Crítica de Gênero. Logo, dentro disso, a ideia é que, dispondo dessas perspectivas e apoiando-se em fundamentações de outras, fiquem visíveis todas as marcas de inconstância, de possível homossexualidade, de veleidade e de linguagem presentes na obra.

Análise

Agora, a fim de entender a narrativa, a obra toda é um prato cheio para essa visão, pois a narração é tão bem-construída que chega a ter vida própria e encher os olhos dos leitores logo no começo. O narrador envolve as leitoras na trama procurando estabelecer um clima de intimidade com elas: ora fazendo convites, ora usando verbos na primeira pessoa do plural, ora invocando o imperativo. “Deixemo-las almoçar à vontade; descansemos nessa outra sala, a de visitas” (ASSIS, 2010, p. 108) e “[...] [v]ede, porém, a perfídia do oficial: vinha fardado [...]” (ASSIS, 2010, p.119). Segundo Lajolo e Zilberman:

Tais e tantas estratégias, se não garantem ao narrador a fidelidade do leitor a um texto que se prolonga, sem dúvida estreitam a cumplicidade entre ambos: o leitor é uma figura para quem se conta em segredo os acontecimentos da trama. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019, p. 32)

A fim de tratar de todos esses assuntos e interligá-los de maneira coerente, vale a pena começar pelo ponto mais forte e ir caminhando para os que tangenciam a obra de forma menos aparente. Esse primeiro traço, brilhantemente trabalhado e marcante na obra, é a inconstância, veleidade, volubilidade... inúmeros termos para se dizer a mesma coisa: *o querer e o não querer quase que simultaneamente*. Já nas primeiras linhas do conto, os leitores se deparam com esse narrador heterodiegético (ZILBERMAN, 2012), “intruso” à narração, que sabe de todos os detalhes sórdidos, diga-os ele explicitamente ou não ao leitor.

O narrador começa a história com o tom de ironia às alturas, atrelado a essa ideia central de inconstância, comparando o ofício de governar ao ato de dizer a idade de D. Benedita – ambos extremamente difíceis de se fazer. Logo nessas primeiras expressões, o humor e a dúvida caminham lado a lado e moldam essa primeira impressão da narrativa, mas que já pode ser ligada à personagem.

Seguindo para as próximas páginas, o leitor começa a se acostumar com a atmosfera e a astúcia do narrador de colocá-lo dentro da confusão de inconstâncias da protagonista, a começar pela indagação de sua idade e opiniões masculinas sobre isso. Por outro lado, mesmo fazendo parte do que se considerava o Realismo, Machado parece moldar esse narrador com tal ironia que chega a zombar de tal gênero literário, colocando em primazia a ironia, em detrimento do alto detalhamento de cenário e personagens.

Com isso, pode-se dizer que as palavras que ditam o tom da obra de cabo a rabo são “oscilar”, “suposições”, “parecer” etc. Ou seja, nada é o que parece ser. A fim de elucidar mais claramente tal característica da personagem, selecionamos, da obra, o seguinte trecho:

O alfinete caiu no chão, ela abaixou-se a apanhá-lo. Tinha outros, é verdade, muitos outros, mas não achava prudente deixar alfinetes no chão. Abaixando-se, aconteceu-lhe ver a ponta da chinela, na qual pareceu-lhe descobrir um sinal branco; sentou-se na cadeira que tinha perto, tirou a chinela, e viu o que era: um roidinho de barata. [...] D. Benedita entrou a virar e revirar a chinela, e a passá-la de uma mão para outra, a princípio com amor, logo depois maquinalmente, até que as mãos pararam de todo, a chinela caiu no regaço, e D. Benedita ficou a olhar para o ar, parada, fixa. (ASSIS, 2010, p. 83)

Isto é, o foco de D. Benedita é muito mais do que seletivo; é como se ela não conseguisse prestar atenção e manter-se interessada em uma única atividade por um período razoável de tempo. Além disso, fica claro que ela se sente confusa em relação aos seus sentimentos, ou seja, o narrador coloca os leitores frente a ela e sua veleidade, fazendo com que fique clara a relação da inconstância em vários aspectos de sua vida: em suas tarefas diárias e em suas emoções, nesse caso. “D. Benedita achou-se só e triste; o filho não bastava aos seus afetos. A ideia de viajar tornou a rutilar-se na mente, mas como um *fósforo, que se apaga logo.*” (ASSIS, 2010, p. 97, grifo nosso)

Esse aspecto da inconstância, que se viu nos trechos apresentados, é provocado e mantido ao longo do texto, desde as primeiras linhas, como foi dito, até o último momento:

Primeiramente uma claridade opaca, espécie de luz coada por um vidro fosco, vestia o espaço da enseada, fronteiro à janela. Nesse quadro apareceu-lhe uma figura *vaga* e transparente, trajada de névoas, toucada de reflexos, sem contornos definidos, porque morriam todos no ar. [...] Meu nome é *Veleidade*, concluiu; e, como um suspiro, dispersou-se na noite e no silêncio. (ASSIS, 2010, p. 97, grifo nosso)

Com isso, é possível perceber a constância da inconstância ao longo da obra. O único momento em que o leitor pode pensar que tem algo mais concreto, nas partes mais descritivas da narrativa, isso cai por terra ao se deparar com mais incertezas trazidas pelo tom fantástico, que quebra brutalmente com o tom “real” da obra. Portanto, o que a teoria narrativa diz das obras quanto ao enredo é que “[...] os contos são formados de valores constantes: os nomes e os atributos das personagens podem variar, mas, afirma, o que não muda são suas ações ou suas funções.” (ZILBERMAN, 2012, p. 130). Isto é, os elementos citados ao longo deste comentário acerca das relações interpessoais, de retratos morais e de tom narrativo são mantidos pelo narrador ao longo do conto todo, criando essa atmosfera que pode ser identificada assim que o leitor se depara com as primeiras linhas do texto.

Isso só acontece pela interligação de todos eles, por uma espécie de “disseminação e recolha” que o narrador faz, conectando todos os pontos e lembrando o enunciatório de coisas mais antigas - o que também poderia ser analisado como aspecto do estruturalismo. Todos esses tons e nuances ditam como a recepção da obra é planejada,

o que abre margem para uma discussão e comentários sobre a Estética da Recepção.

Fatores socioculturais como a posição social do artista, os grupos receptores, o conteúdo da obra (valores e ideologias) e as técnicas de comunicação influenciam o autor na produção de sua obra, como diria Cândido (2006). Embalados nessa perspectiva, iniciamos nossa análise do papel do jornalista que Machado de Assis exerceu em seu tempo.

Antes de escrever para a revista de moda e literatura *A Estação - Jornal Ilustrado para a Família*, onde o conto D. Benedita foi originalmente publicado, Machado havia trabalhado, de 1864 a 1878, para o *Jornal das Famílias*. Trabalhando para jornais de grande circulação, ele publicou seus contos literários conhecendo bem o perfil de suas leitoras: “a maioria das mulheres dos contos são como as leitoras do *Jornal das Famílias* e da *Estação*: ricas ou pelo menos de classe média, casadas ou no mercado matrimonial” (GLEDSON *apud* SILVEIRA, 2009, p. 43). Daí entendemos que Machado reproduziu perfis em suas personagens e trabalhou livremente para semear ideias e sugerir suas leitoras, fazendo-nos atestar a influência decisiva do jornal sobre a literatura, como ratifica Cândido (2006).

Numa época em que o cientificismo divulgado pela imprensa se preocupava em impor às mulheres regras comportamentais e de etiqueta bem como prepará-las para o ofício da maternidade, Machado parecia remar em sentido contrário a essa tendência arbitrária da sociedade burguesa, o que nos leva a reconhecer que existe a “presença cada vez maior do coletivo nas obras” e “[...] que forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor” (CÂNDIDO, 2006, p. 35).

Ao criar em suas obras personagens femininas mais próximas à realidade de suas leitoras, como é o caso de D. Benedita - apresentada como uma senhora da sociedade burguesa do Rio de Janeiro do século XIX, que sofre com a suposta traição do marido e possível sentimento homoafetivo por D. Maria dos Anjos - Machado permitiu que, no íntimo, suas leitoras se identificassem com elas. Assim, o autor se valeu de artifícios para que as leitoras se conscientizassem e atuassem para modificar a sociedade que tanto as oprimia, conforme propõe Bertold Brecht (*apud* Cândido, 2006), mostrando, de maneira velada ou não, os dois lados da moeda.

A falta de interesse e apoio do marido nos assuntos da família não impedem que D. Benedita, mesmo em meio a seus conflitos,

frivolidades e contradições, decida sobre importantes questões familiares, como o casamento de sua filha. Mesmo envolto a esse casamento sem grandes perspectivas do ponto de vista afetivo-conjugal, D. Benedita procura manter a unidade familiar incluindo o marido nos acontecimentos, consultando-o por cartas, pois como referenciado por Lajolo e Zilberman, “[...] a família é imprescindível ao projeto burguês [...] porque apresenta laços internos sólidos, sustentados pela ideologia familista, que mitifica a maternidade, destaca o amor filial, invoca deveres entre pais e filhos [...]” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019, p. 25). Podemos nos certificar desse comentário no seguinte trecho extraído da obra: “O cônego Roxo falou-me em casar Eulália” “[...] Mas você que pensa?” (ASSIS, 2010, p. 111).

Se por um lado algumas leitoras pudessem se identificar com os pesares de um casamento infeliz, provavelmente imposto ou realizado por manipulação - como diria Stein (1984) - tal qual o de D. Benedita, por outro, leitoras com perfis mais determinados e audaciosos identificavam-se com Eulália, sua filha, para quem a instituição casamento também era importante, desde que a escolha do futuro marido fosse feita por ela, e não imposta pela família. Tal justificativa pode ser constatada nos seguintes excertos:

Era resoluta, tinha têmpera, podia resistir, e resistiu, declarando ao cônego, quando ele naquela noite lhe falou do Leandrinho, que absolutamente não queria casar. [...]

Não era retrato de mulher, não só por ter bigodes, como por estar fardado [...] Eulália achava-o bonito; a prova é que o beijou, não digo uma vez, mas três. Depois mirou-o, com saudade, tornou a fechá-lo e guardá-lo. (ASSIS, 2010, p. 113 e 116)

Por fim, a escolha da Crítica de Gênero é quase clara demais ao leitor ávido de Machado e que conhece sua escrita e suas personagens. Mais precisamente, tratando-se do contraste vivido entre as três personagens femininas que gritam, ao longo do texto, procurando suas vozes em meio à sociedade e às personagens predominantemente masculinas. Vale ressaltar que, mesmo a Crítica de Gênero sendo pautada principalmente por mulheres escritoras que procuram reconhecer as identidades femininas na literatura, como mencionado por Zilberman (2012), no conto de Machado, isso pode ser visto justamente por meio da personagem Eulália, o que será abordado mais para frente.

Ainda embalados pelo humor irônico que marca as narrativas de Machado, verificamos uma crítica de gênero do autor com a escolha do tipo de leitura da personagem: “D. Benedita ama os romances, é natural; e adora os romances bonitos, é naturalíssimo” (ASSIS, 2010, p. 112). Tal crítica, no entanto, parece ir além da desqualificação do tipo de leitura escolhida por D. Benedita, pois ao investir nos interesses fúteis da personagem, Machado parece criticar a educação restritiva e as leituras de cunho inferior que eram impostas às mulheres pela sociedade patriarcal, camuflando assim um suposto incentivo à emancipação feminina. Naquela época, a educação da mulher era totalmente voltada para que se tornasse boa mãe e esposa subserviente ao marido, como referenciado a seguir:

os esforços visando à emancipação feminina não fogem ao processo de dominação da mulher pela sociedade burguesa [...] As leituras que lhe são aconselhadas adequam-se a essa moldura: folhetins, romances ou histórias de fantasia são reprovados, porque iludem e afastam a leitora das tarefas domésticas; recomendadas são as obras de moral e religião, que devolvem a mulher para o exercício de suas atividades mais nobres. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019, p. 352)

Dessa maneira, caminha-se para como o feminismo e a crítica de gênero entram em cena, de fato. Como dito, Eulália, filha de D. Benedita, desempenha um papel muitíssimo importante para o caminhar da obra e para o traço de contraste entre ela e a mãe ser evidenciado de forma clara e coesa - ela atua como uma espécie de antagonista da mãe. No início da obra, na festa de aniversário da protagonista, a relação entre as duas parece bem comum entre mãe e filha naquela época, o que muda com o passar dos acontecimentos.

O leitor começa a entrar em contato com uma menina ativa, carismática e dona de si, tudo o que a mãe não é. Isto é, ela representa essa “noviça rebelde” do final do Império que vai contra a maré, que quer mudanças. Ainda mais forte, essa figura jovem e feminina quer gritar e ter sua própria voz, sem ter nada escolhido para ela. Todos esses traços são esmiuçados ao longo das 20 páginas do conto de maneira natural. É como se nós, leitores, fôssemos acompanhando o amadurecimento dessa figura independente, sempre em contraponto à figura estática, mas ao mesmo tempo “dinâmica” e volúvel de D. Benedita.

No trecho a seguir, é possível notar a tentativa de comando da mãe, natural para a época. Nele, vemos D. Benedita escrevendo uma carta

ao marido ausente sobre a decisão de casar a filha (trecho já utilizado anteriormente). O efeito de sentido dentro dessa carta é inegavelmente regido pela consciência da época – que se alastra até os dias de hoje - em que o *marido*, ausente ou não, toma a decisão final. Isso mostra, além desse aspecto citado, como o *pai* que não participa da vida da filha ativamente ainda tem “a palavra final”.

Eu acho que o casamento é o melhor possível. O Dr. Leandrinho (é o nome dele) é muito bem-educado; fez um brinde a você, cheio de palavras tão bonitas, que eu chorei. Eu não sei se Eulália querera ou não; desconfio de outro sujeito que outro dia esteve conosco nas Laranjeiras. Mas você que pensa? Devo limitar-me a aconselhá-la ou impor-lhe a nossa vontade? Eu acho que devo usar um pouco da minha autoridade; mas não quero fazer nada sem que você me diga. O melhor seria se você viesse para cá. (ASSIS, 2010, p. 86)

Além disso, o leitor é mais uma vez embalado pela dúvida e incerteza: “fazer ou não fazer”, “acho que isso deve ser feito, mas ao mesmo tempo acho que não”. Ou seja, nota-se que, ao desenrolar da narrativa, torna-se cada vez mais natural esse tipo de comportamento, fazendo com se torne o centro de tudo.

Esse aspecto de D. Benedita ser alguém que vive sem muitas animações e que se mantém na “mediocridade”, sem se destacar, é brilhante e discretamente colocado ao comparar a beleza da personagem ao limbo entre duas figuras mitológicas: Vênus (deusa da Beleza) e Medusa (“monstruosa”). Ou melhor, nessa analogia, fica evidenciada, mais uma vez, essa pessoa que não é isso nem aquilo, colocando-a nesse lugar comum e incerto.

Já no trecho seguinte, é possível notar, mais uma vez, esse “antagonismo” entre as duas personagens em questão: Eulália e D. Benedita:

acordou a mãe com um beijo. – Dorminhoca! – Ainda chove? – Não, senhora; agora parou. – A carta foi? [...] A quinta-feira raiou. Eulália, – o tico de gente, – levantou-se fresca, lépida, loquaz, com todas as janelas da alma abertas ao sopro azul da manhã. [...] Logo hoje é que D. Benedita estava doente! Realmente, era caiporismo1. (ASSIS, 2010, p. 87/89/90)

Ao mesmo passo que a mãe se mostra uma pessoa menos ativa, dorminhoca e até medíocre, Eulália se coloca como uma mulher mais ativa e “lépida”. Tendo isso em mente, a relação de contraste

que se pode fazer entre as duas fica cada vez mais clara: D. Benedita é o retrato moral da sociedade conformada com o Império, enquanto Eulália representa toda essa juventude que está acordando para a vida e procurando mudanças; colocando-as em posições drasticamente opostas.

Logo, saindo dessa ideia primordial do texto, é possível valer-se de pressupostos da Crítica de Gênero em sua mais atual visão. O texto publicado por Machado de Assis, no final do século XIX, certamente, não podia querer mostrar (ou sim, porém, em certo grau) uma relação de homoafetividade entre D. Benedita e D. Maria dos Anjos.

A relação das duas personagens é demarcada e explicitada pelo narrador heterodiegético, desde a introdução do conto: traços marcantes, como toques carinhosos e olhares namorados, como diz o narrador. Pelo que se pode afirmar de diegese, de modo geral, é quase impossível deixar que esses detalhes passem batidos ao se fazer uma análise: se o enunciador fez questão de colocar tais substantivos e adjetivos na estrutura é porque, com certeza, são parte significativa da intenção interpretativa “original” e pretendida pelo escritor astuto.

Por isso, lendo o conto e trazendo-o para a atualidade, é natural que se veja a homoafetividade como o centro de tensão entre as duas personagens: “E declarou que não, que a outra é que era boa, um anjo, um verdadeiro anjo; a palavra que ela sublinhou com o mesmo olhar namorado, não persistente e longo, mas inquieto e repetido.” (ASSIS, 2010, p. 80/81). De novo, é sublinhado pelo próprio narrador o aspecto do olhar e do carinho, quase dizendo explicitamente o que o leitor deve pensar e atribuir a esses olhares “clandestinos” e “furtivos”.

Voltando nossos olhares, mais profundamente, ao tópico (polêmico) citado brevemente, há um trecho do conto que, se lido com a ideia de que o homossexualidade entre D. Benedita e D. Maria dos Anjos poderia ser real, não há como negar a possibilidade: “[...] o jantar de D. Maria dos Anjos não prestara para nada, e que a própria amiga não estava provavelmente nos seus dias de costume. *Tinha saudades, não sabia bem de que, e desejos, que ignorava*” (ASSIS, 2010, p. 91, grifo nosso).

Considerações finais

Tendo tudo isso em mente, fica claro que Machado escreve com extrema destreza; é quase como se ele estivesse desenhando essas narrativas para leitores futuros. Ele foi extremamente bem-sucedido no que diz respeito à visão da Narrativa, da Crítica de Gênero e da Estética da Recepção. Todo o enredo de *D. Benedita: Um retrato* é pensado para que o leitor, ou neste caso, as leitoras, sintam-se imersas nesse mundo, no qual a inconstância é a única constante. É nisso, portanto, que tudo pode ser colocado na mesma caixa. Mesmo analisando por perspectivas várias e diversas, por meio da narrativa, da construção das personagens, da estrutura, do leitor... e a lista continua – o leitor permanece tendo essa mesma sensação de que faz parte de algo maior.

Além desse gosto de dúvida que o leitor fica na boca depois de devorar um conto de inconstâncias, Machado ainda é indubitavelmente feliz ao colocar esse elemento de forma natural. Mesmo que no final da narrativa as coisas beiram o fantástico – o que poderia facilmente dar outra análise como conto de literatura fantástica – a presença dessa dúvida e dessa veleidade só são elevadas. Esse elemento final pelo símbolo da fada Veleidade vem para somar a tudo que foi lido nas páginas anteriores; esse lado estranho, que não nos dá resposta alguma, é, de fato, intrigante, mas *D. Benedita* também o é.

Assim sendo, é fato que Machado era um escritor à frente de seu tempo, proporcionando aos seus leitores a chance de viajar para vários lugares e mentes dentro de um só “papel avulso”, e com isso, delinear retratos, pessoas, países, concepções e tabus. *D. Benedita: Um retrato* realmente transcende muitas barreiras de moralismo e inconstância que persistem até hoje.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- GLEDSOON, J. Por um novo Machado de Assis. Op. Cit. p. 45. In: SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Fábrica de contos: as mulheres diante*

- do cientificismo em contos de Machado de Assis. Tese de Doutorado em História: Unicamp, 2009.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- ZILBERMAN, Regina. *Teoria da Literatura 1*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2012.
- STEIN, Ingrid. *Figuras Femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Figurações do livro na prosa machadiana: reflexões sobre o ofício de tipógrafo e o diálogo com a tradição

Antonia Cláudia de Andrade Cordeiro (UC)¹

Alguns dados biográficos sugerem um caminho de aperfeiçoamento na cultura livresca por parte de Machado de Assis, desde a concepção de obra literária, passando pela publicação e circulação, pelas técnicas de impressão etc. Entende-se que esses dados biográficos contribuíram para a criação de imagens materiais do livro como conteúdo da narrativa do escritor ou, em outros termos, que a experiência com a cadeia de montagem do livro viria a ser transformada em símbolos, abstrações e imagens do suporte livro em seus textos.

Os primeiros empregos de Machado de Assis, por exemplo, foram fomentados por seus companheiros de ofício. Ele começou como caixeiro e depois como revisor de provas na loja de Paula Brito, cargo este também exercido na tipografia da Praça da Constituição, em *A Marmota* e no *Correio Mercantil*. Foi também aprendiz de tipógrafo na Imprensa Nacional e, finalmente, passou a redator no *Diário do Rio*. Entre os escritores com os quais convivia, vale destacar: Manuel Antônio de Almeida, Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, Araújo Porto Alegre, Joaquim Manuel de Macedo, Bernardo Guimarães e José de Alencar. Esse seu envolvimento com os espaços e os intelectuais que fomentavam a cultura no Brasil oitocentista o aproximou ainda mais do mundo dos livros.

As duas agremiações literárias que frequentava, a Petalógica e o Clube Literário Fluminense, também foram importantes em sua trajetória, pois, além de fomentar as relações com literatos e outros artistas, eram locais onde se dava sua constante atualização no que tange à cultura do País e, especialmente, sobre as produções artísticas que circulavam no ambiente intelectual de então.

1. Doutoranda em Literatura de Língua Portuguesa (Universidade de Coimbra), Mestre em Estudo de Linguagens (UNEB), Especialista em Estudos Linguísticos e Literários (UFBA), Especialista em Metodologia da Pesquisa Científica (FAMAM), Licenciada em Letras com Inglês (UNEB). Membro do Centro de Literatura Portuguesa (UC) e do Grupo de Pesquisa em Linguagens, Culturas e Ambientes (GLICAM-IFBAIANO).

Após os primeiros trabalhos, Machado de Assis passou a colaborar em quatro jornais: em *A Marmota*, no *Espelho*, no *Paraíba* e no *Correio Mercantil*. Na revista *A Estação* foi uma espécie de “diretor espiritual”, segundo afirma Augusto Meyer (1939), na qual publicou vários contos e o romance *Quincas Borba*. Ainda segundo Meyer, Machado era também um frequentador assíduo da tipografia Lombaerts, o que ocorria sempre depois de seu expediente.

Além disso, Machado se fazia presente nas salas e salões literários do Romantismo, juntamente a outros escritores seus contemporâneos, como Macedo e Alencar. Segundo Brito Broca (1979), alguns daqueles que costumavam reunir os amigos em casa eram José de Alencar e Francisco Octaviano.

Pela observação dos empregos iniciais de Machado de Assis, pode-se dizer que o primeiro responsável por sua inserção na cultura livresca foi Paula Brito. Livreiro e editor oitocentista, Paula Brito se singularizou por sua inclinação em apoiar os jovens que se iniciavam nas letras, dentre os quais se incluía Machado de Assis. Foi ele também o iniciador de Machado no conhecimento do ofício tipográfico, como observa Hallewell (2012, p. 177): “Brito também deu emprego ao poeta Casimiro de Abreu e ao jovem Machado de Assis, que começou como revisor de provas e deu início à sua carreira literária como colaborador de *A Marmota Fluminense*”.

Destaca-se outro trabalho de Machado de Assis que o fez penetrar ainda mais no universo livresco, o de aprendiz de tipógrafo. É na Tipografia Nacional que se envolve diretamente com Manuel Antônio de Almeida, então diretor dessa oficina e quem viria a ocupar o lugar de seu amigo e protetor. De acordo com Lúcia Miguel Pereira (1955), o cargo de aprendiz de tipógrafo foi exercido durante dois anos, de 1856 a 1858. Esse período que passa na Tipografia Nacional é também sugestivo de seu aprimoramento no conhecimento e uso das técnicas de impressão.

Em sua carreira de escritor, Machado de Assis também gozou de apoio e incentivo de Baptiste Louis Garnier, considerado o editor brasileiro mais importante do século XIX.

Essas três últimas experiências, a de revisor de provas na tipografia de Paula Brito, a de aprendiz de tipógrafo na Imprensa Nacional e a de redator de jornal foram preponderantes para que o escritor pudesse compreender a cadeia de produção dos livros e, dessa forma, interferir na composição de suas próprias publicações.

Conforme Hallwell (2012), há provas suficientes de que Machado de Assis se tornou um tipógrafo experiente. Ele diz que o escritor encarou prazerosamente a oportunidade de acompanhar a impressão de suas obras. E, como exemplo, afirma que o romance *Quincas Borba* foi produzido sob a atenta supervisão do autor.

Na época de Machado, ainda era possível a ligação entre o artista e a técnica. Ele pôde ter contato muito próximo com o suporte com o qual trabalhava, vivenciar todo o processo de produção gráfica, experiência esta que o dotou do instrumental necessário para se tornar um conhecedor do livro e das técnicas tipográficas do período. É por conta de tais experiências que se pode dizer que Machado de Assis apresenta uma determinada “consciência tipográfica”, uma relação com os livros que estaria em conformidade com o que denominou Roger Chartier, em conversa com Jean Lebrun:

Lembremos da consciência que certos autores antigos tinham da forma do livro, da tipografia, da disposição do texto. Entre os séculos XVI e XVIII, ou mesmo no XIX, há autores mais sensíveis, mais abertos a esta “consciência tipográfica” do que outros: aqueles que jogam com as formas, aqueles que querem controlar a publicação impressa, que querem subvertê-la ou revolucioná-la. Nem todos os autores deixavam a responsabilidade da forma para a oficina. Por analogia, a “consciência multimídia” contemporânea poderia aparentar-se a esta consciência tipográfica muito esquecida. (CHARTIER, 1999, p. 72)

Estudiosos do livro e da leitura demonstram o potencial de significação que pode ser sugerido pela materialidade dos suportes. De acordo com Roger Chartier, tratar um texto independentemente de suas formas de transmissão, quer sejam as impressas do livro ou as dramáticas no palco, é criar uma ideia abstrata de texto, a qual o teórico explica da seguinte maneira:

É como se o texto de *Madame Bovary* ou de *Quixote* atuassem sobre o leitor ou a leitora em si mesmos, sem a mediação do encontro com o texto, por meio de um particular objeto impresso que não contém unicamente o texto no sentido semântico, mas que tem uma materialidade, um formato, imagens, uma capa, uma distribuição etc.; quer dizer, elementos que importam muito no processo de construção de sentido. (CHARTIER, 2001, p. 31)

Entretanto, é mister admitir que, no caso de Machado de Assis, essa consciência tipográfica não se formou, exclusivamente, a partir das suas experiências como revisor ou aprendiz de tipógrafo. Ele também se valeu de toda uma tradição de escritores que fizeram uso da materialidade dos tipos gráficos em seu fazer literário ou que já haviam tematizado o livro, como Laurence Sterne e Almeida Garrett, respectivamente².

Machado de Assis faz várias referências em sua obra aos autores citados. No prólogo do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, ele eleva a personagem principal à condição de autor e a coloca numa relação de equidade com esses autores.

De fato, podem ser estabelecidos alguns paralelos entre os textos machadianos e os desses autores, tomados como possíveis modelos do escritor brasileiro. O que se enfatiza nesta análise comparativa é a “consciência tipográfica”, ou, em outros termos, a utilização de certos recursos gráficos por Laurence Sterne em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, que possivelmente teriam exercido influência na obra machadiana, sobretudo no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

O romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* foi publicado em nove volumes, saídos entre 1760 e 1767. Com essa obra, Sterne rompeu com os padrões romanescos do século XVIII, sobretudo com a linearidade narrativa, uma categoria indispensável para os escritores seus contemporâneos.

Nos dois romances, vê-se que a “consciência tipográfica”, tanto a de Sterne quanto a de Machado, atinge a superfície textual em várias passagens, entre as quais se destacam aquelas em que os autores intencionam marcar um silêncio através de sinais gráficos, que poderia ser traduzido por “silêncio tipográfico”, aquele que, se tem o propósito de omitir algo, acaba por revelar ainda mais sobre o que não está explícito, por instigar a capacidade imaginativa do leitor.

2. Vários aspectos já foram comparados na obra de Machado de Assis com a dos referidos autores. Em relação ao romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, atraiu a atenção dos críticos a comparação mediante as seguintes categorias: a quebra da linearidade narrativa, o diálogo com o leitor, a ironia, o humor, a narrativa fantástica, o narrador volúvel, a crítica da retórica, a narrativa autoconsciente e o apelo aos recursos gráficos. No que tange ao romance *Viagens na minha terra*, destacam-se os seguintes aspectos: as digressões, os diálogos com o leitor, a ironia, a narrativa autoconsciente e o tema da viagem.

No Capítulo 27 do romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, por exemplo, o autor descreve a cena em que a janela machuca o pênis de Tristram, a qual é seguida de uma reflexão sobre a circuncisão. Após tomar conhecimento do ocorrido, o pai de Tristram logo recorre aos livros, lançando mão de um par de infólios, que lhe permitissem a comparação de um pênis circunciso e o de Tristram, possivelmente não circunciso. Consulta, para tanto, a seção que trata da circuncisão em *Legibus hebraeorum ritualibus*, de John Spencer, a partir da qual, o pai faz a seguinte observação: “Se ao menos tivesse ficado como cumpre”. Logo em seguida, o narrador descreve a leitura dessa seção pelos pais de Tristram, da seguinte forma:

Minha mãe foi para baixo e meu pai foi em frente, lendo a seção como segue:

* * * * *

* * * * *

* * * * - Muito bem, - disse meu pai,

* * * * *

* * * * *

* * * - ou melhor, se apresenta esta conveniência

- e, sem deter-se um momento sequer para decidir mentalmente se os judeus tinham recebido o costume dos egípcios, ou os egípcios dos judeus - ele se levantou e, esfregando a testa duas ou três vezes com a palma da mão, como apagamos as pegadas da preocupação quando o mal nos pisa mais brandamente do que imagináramos, - fechou o livro e desceu as escadas. (STERNE, 1998, p. 369)

Nessa passagem, Sterne propõe uma leitura não apenas de palavras, mas de sinais que estão no lugar das palavras. Com isso, a leitura se transforma na decifração dos sinais tipográficos. Possivelmente o autor já estaria instigando o leitor para refletir sobre a condição de um signo sobre a página, cujo significante nem sempre traduz o real significado.

Essa técnica narrativa, a de falar através dos “silêncios tipográficos”, é convocada em outras partes do romance. No diálogo entre os pais de Tristram sobre o casamento de tio Toby (parentesco materno de Tristram), o narrador apresenta o comportamento de seus pais, principalmente para justificar o diálogo sempre curto entre ambos, não passando de uma proposição com uma réplica e uma tréplica, como ressalta. Diferentemente do pai, cujo espírito investigativo é o seu traço singular, a mãe parece-lhe resignada, não compreendendo

as coisas do mundo, nem sequer desejando entendê-las. O diálogo ocorre nos seguintes termos:

Se ele se casar, será pior para nós, afirmou minha mãe.
 Coisíssima nenhuma, disse meu pai; – ele poderá dissipar a sua fortuna nisso como em qualquer outra coisa.
 – Sem dúvida, concordou minha mãe: assim findou-se a proposição, – a réplica, – e a tréplica de que vos falei.
 Tirar-lhe-á alguma diversão, também, – disse meu pai.
 Muita, respondeu minha mãe, especialmente se tiver filhos. –
 – O Senhor tenha piedade de mim, – disse meu pai consigo. –*

* * * * *

(STERNE, 1998, p. 444).

É possível que o narrador esteja representando a impossibilidade do diálogo entre os pais pelo acréscimo do silêncio do pai, diante da incompreensão da mãe, ou seja, um silêncio representado por sinais gráficos que suscitam a continuidade do pensamento por parte do leitor.

Esse procedimento de marcar o silêncio com sinais tipográficos é também utilizado por Machado de Assis no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em dois momentos: no capítulo LV, Brás Cubas, com seu pensamento “ardiloso e traquinas”, supõe-se na casa de Virgília e imagina “os dous vadios ali postos, a repetirem o velho diálogo de Adão e Eva”:

O VELHO DIÁLOGO DE ADÃO E EVA

BRÁS CUBAS ?
 VIRGÍLIA
 BRÁS CUBAS

 VIRGÍLIA !
 BRÁS CUBAS
 VIRGÍLIA
 ?

 BRÁS CUBAS

VIRGÍLIA
 BRÁS CUBAS

 ! !

 !
 VIRGÍLIA ?
 BRÁS CUBAS !
 VIRGÍLIA !

(ASSIS, 2006, v. 1, p. 570)

O conteúdo desse capítulo – codificado em forma de reticências, exclamações e interrogações – está explicitado no anterior: “A Pêndula”. Lê-se ali que Brás Cubas imagina os seus pensamentos e os de Virgília, à maneira de dois amigos muito íntimos, encontrando-se e travando uma alegre conversa “ao peitoril de uma janela”.

Como se sabe, as reticências representam algo conhecido que não precisa ser expresso porque está facilmente subentendido. É comum aparecerem no meio ou no fim de uma frase. Mas, nesse capítulo, elas funcionam como as próprias palavras. Ao elevar sinais de pontuação à categoria de palavra, Machado de Assis dá uma nova condição morfológica – à maneira do pronome substituindo o nome – para a pontuação do texto que, inevitavelmente, migra de uma condição de auxiliar da leitura silenciosa para um papel central na escrita.

Como as palavras foram substituídas por reticências, o processo pelo qual Machado optou não foi mais o da metáfora, mas sim de algo que se aproxima bastante da metonímia ou, mais precisamente, da sinédoque: um elemento de um grupo substituindo todo o grupo. Esse procedimento abre para o leitor novas possibilidades de relação com o texto, o qual é instigado a não apenas ler o texto e a imaginá-lo, mas a olhá-lo e até mesmo criá-lo. É a partir de sua personagem Brás Cubas que o escritor busca estabelecer um diálogo não apenas centrado na troca de palavras que supõe alguém que escreve e alguém que lê, mas também um diálogo que indique um interlocutor que mostra e outro que vê, ou seja, um diálogo visual, um diálogo traduzido por elementos da tipografia, um “diálogo tipográfico”, algo que suscita leitores visualmente sensíveis.

A interação entre texto e leitor, presente tanto em Sterne quanto em Machado, estaria sendo mediada por um “esquema virtual”, uma

espécie de programa ou partitura feito de lacunas, de buracos e de indeterminações, conforme definição de Antoine Compagnon (2003).

Na cumplicidade para a qual é convocado, o leitor é impelido a preencher com palavras reais as lacunas representadas pela sinédoque gráfica, visto que o ato de ler reticências no lugar de palavras é ler, naturalmente, palavras. Pode-se dizer que Machado de Assis assume a condição de um autor que concebe o leitor como parte constituinte do texto, ausentando-se estrategicamente para possibilitar esse trabalho de produção.

Se Machado de Assis omitiu a própria palavra através de um sinal de pontuação, caberia ao leitor, por sua própria conta e risco, desomiti-la, retirá-la do esconderijo das reticências. E, neste caso, o trabalho de coautoria é bem mais contundente, visto que: se a palavra em si já obriga ao trabalho de imaginar o que se lê, o que dizer então de um texto que incita o leitor a, além do trabalho de imaginar o que as palavras estão sugerindo, ter de criar as próprias palavras? Procedimento semelhante em termos de visualidade gráfica, Machado utiliza no capítulo CXXXIX:

DE COMO NÃO FUI MINISTRO D' ESTADO

.....

(ASSIS, 2006, v.1, p. 627)

Vê-se também, nesse capítulo, o pontilhado na página substituindo as palavras, no qual Brás Cubas traduz a sua decepção por ter perdido a cadeira da Câmara dos Deputados, conduzindo o leitor a imaginar “o desespero, a dor, o abatimento” dessa perda através do seu silêncio. Brás Cubas preferiu “reticenciar” suas aspirações não realizadas, ou seja, optou por dizer alguma coisa, mas visualmente, o que significaria não dizer nada: um ato mais condizente, em se tratando de “um defunto autor”, com o silêncio das lápides, cujas breves inscrições substituem toda uma vida. Nesse caso, as reticências seriam uma representação do silêncio que, de algum modo, faz parte de toda palavra e que, em certas situações, é muito mais revelador. Nos termos iniciais do capítulo seguinte, o CXL – Que Explica o Anterior –,

ele declara: “Há cousas que melhor se dizem calando; tal é a matéria do capítulo anterior.” (ASSIS, 2006, v. 1, p. 627).

Pode-se analisar esse silêncio, presente tanto em Sterne quanto em Machado, adotando a mesma perspectiva de Wolfgang Iser ao avaliar as observações que Virginia Woolf faz sobre os romances de Jane Austen. Em sua análise, Virginia Woolf assevera que o texto de Jane Austen, mesmo aparentando certa trivialidade, instiga o leitor a preencher os vazios. É partindo dessa visão de Virginia Woolf que Wolfgang Iser tece as seguintes considerações:

O que falta nas cenas aparentemente triviais e os vazios nas articulações do diálogo estimulam o leitor a preenchê-los projetivamente. Jogam o leitor dentro dos acontecimentos e o provocam a tomar como pensado o que não foi dito. (ISER, 1979, p. 90)

Pode-se afirmar, portanto, que ambos os autores, Sterne e Machado, perceberam, adiantando-se a sua época, que outros símbolos tipográficos também poderiam produzir significado.

A partir do que foi observado, pode-se dizer que Machado de Assis, leitor de Laurence Sterne e conhecedor das artes gráficas, pôde incorporar, como tema da sua narrativa, a materialidade dos tipos gráficos. Segundo Décio Pignatari (2004), a principal lição que Machado aprendeu com Sterne foi de natureza metalinguística, pois, a todo momento, leitor, autor e narrador são desviados da alienação narrativa por acidentes gráficos, que os despertam para o fato de que estão lendo um livro.

Em relação a Almeida Garrett, a declaração de Machado como leitor e admirador do escritor português vai além do registro do nome dele em seu texto ficcional. Em um artigo sobre Almeida Garrett, publicado na *Gazeta de Notícias* em 1899, que também compõe sua produção crítica, Machado diz que esse autor valia uma literatura. E confessa ser um leitor voraz do escritor português.

Percorrendo a filiação literária indicada por Machado de Assis, que inclui Laurence Sterne, Almeida Garrett e Xavier Maistre, Regina Zilberman (1998) afirma que o escritor brasileiro faz uma “viagem” aos clássicos, seguindo as “pegadas” de Homero, o qual ensinara que as narrativas de viagem podem se converter em epopeias nacionais. Para além do tema da viagem, aspecto comparado pela pesquisadora, é o tema do livro que ganha destaque no âmbito dessa investigação como paradigma a ser emulado por Machado de Assis.

Em *Viagens na minha terra*, romance publicado em 1846, Garrett distancia-se dos padrões clássicos, inovando em vários aspectos, entre estes, apresentando níveis acentuados de uma consciência narrativa, para além dos padrões da época. Sua narrativa reflete reiteradamente sobre a própria função da ficção e convoca o leitor, em vários momentos, a participar do enredo, o que passaria a ser duas características constantes na prosa machadiana. Além disso, Garrett lança mão de metáforas do livro que apontam para uma certa “consciência tipográfica” do escritor.

Assim como Garrett, Machado de Assis também desnuda o ato de escrever, diz ao leitor como faz a sua literatura. Ambos visam diretamente o leitor, convocam-no para um diálogo permanente, orientam a sua atenção para determinados eventos, conduzem-no de acordo com seus interesses, instigam-no a olhar por trás do enredo para que perceba, sobretudo, a construção da narrativa. Em *Dom Casmurro* e em *Viagens na minha terra*, seus narradores dirigem-se aos leitores nos seguintes termos, respectivamente:

Abane a cabeça, leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes; tudo é possível. Mas, se o não fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor. (ASSIS, 2006, v. 1, p. 858).

Sim, leitor benévolo, e por esta ocasião te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. Já me não importa guardar segredo, depois desta desgraça não me importa já nada. Sabará, pois, ó leitor, como nós outros fazemos o que te fazemos ler. (GARRETT, 2010, p. 120).

Como se pode perceber, os dois narradores põem em xeque o próprio ato de narrar. Eles assumem uma atitude aparentemente simpática em relação ao leitor, mas, de maneira sarcástica, mostram-lhe que não são dignos de confiança, gerando assim, a um só tempo, as sensações de irmandade e de incerteza por parte do leitor.

Pode-se dizer que à consciência narrativa, eles somam também exemplos de uma consciência tipográfica. Em suas representações do livro, tanto Machado de Assis quanto Almeida Garrett lançam mão da metáfora do ser humano como livro, a ser decodificado pelo leitor. É o que se pode perceber nos seguintes excertos, extraídos de *Quincas Borba* e de *Viagens na minha terra*, respectivamente. O primeiro

refere-se ao evento em que Rubião contempla os olhos de Sofia, esposa do seu amigo Palha. E o segundo representaria a tentativa do narrador onisciente de revelar as elucubrações de Carlos, quando este começa a suspeitar que ama a sua prima, Joanhina.

Os olhos, por exemplo, não são os mesmos da estrada de ferro, quando o nosso Rubião falava com o Palha, e eles iam sublinhando a conversação... Agora, parecem mais negros, e já não sublinham nada; compõem logo as cousas, por si mesmos, em letra vistosa e gorda, e não é uma linha nem duas, são capítulos inteiros. (ASSIS, 2006, v.1, p. 668).

Os olhos de Joanhina são um livro imenso, escrito em caracteres móveis, cujas combinações infinitas excedem a minha compreensão.

Que querem dizer os teus olhos, Joanhina?

Que língua falam eles? (GARRETT, 2010, p. 274).

Vê-se que ambos os escritores adotam um processo metonímico, tomando a parte, “os olhos”, pelo todo, “o ser humano” que, assim como um livro, para conhecê-lo, penetrar-lhe a “alma”, seria necessário realizar o trabalho de um leitor, de um construtor de sentidos, que vai lendo e associando as partes.

O ponto de referência dos autores para a construção dessa representação do ser humano como livro era o conhecimento das metáforas do livro que, segundo Manguel (1997), são muito antigas, com raízes nas primeiras sociedades judaico-cristãs:

Os seres humanos, feitos à imagem de Deus, também são livros a serem lidos. Aqui, o ato de ler serve como metáfora para nos ajudar a entender nossa relação hesitante com nosso próprio corpo, o encontro, o toque e a decifração de signos em outra pessoa. Lemos expressões no rosto, seguimos os gestos de um ser amado como num livro aberto. (MANGUEL, 1997, p. 197)

Essa metáfora está presente também em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, para a qual são acrescentados elementos que expõem a materialidade do livro. A representação do ser humano como livro em Machado de Assis, quando Brás Cubas se transforma em livro, corresponde à metáfora da natureza como livro, presente em Garrett, conforme as seguintes passagens:

Logo depois, senti-me transformado na Suma Teológica de S. Tomás, impressa num volume, e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas; idéia esta que me deu ao corpo a mais completa imobilidade; e ainda agora me lembro que, sendo as minhas mãos os fechos do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava (Virgília decerto), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto. (ASSIS, 2006, v.1, p. 520)

Santarém é um livro de pedra em que a mais interessante e mais poética parte das nossas crônicas está escrita. Rico de iluminuras, de recortados, de florões, de imagens, de arabescos e arrendados primorosos, o livro era o mais belo e o mais precioso de Portugal. Encadernado em esmalte de verde e prata pelo Tejo e por suas ribeiras, fechado a broches de bronze por suas fortes muralhas góticas, o magnífico livro devia durar sempre enquanto a mão do Criador se não estendesse para apagar as memórias da criatura. (GARRETT, 2010, p. 319)

Enquanto Machado de Assis “encaderna”³ Brás Cubas, Garrett elege Santarém, cidade portuguesa banhada pelo Rio Tejo, para dar-lhe o status de livro. Percebe-se que os dois autores utilizam aspectos semelhantes quanto à caracterização física dos seus livros: encadernação, fechos e técnicas de decoração. Ambos utilizam estilos de encadernação em voga desde o século XVIII, tais como: encadernação em couro (sendo que o marroquim era destinado a encadernações de luxo); cortes dourados (também reservados às edições lujosas); decoração com estampagem e ornamentação rendilhada.

Com a Revolução Industrial e suas consequências para a indústria do livro no século XIX, surgiram novas formas de impressão e encadernação: o processo de encadernação tornou-se industrializado, os fechos de metal foram desaparecendo, entre outras modificações. Tanto Almeida Garrett quanto Machado de Assis vivenciaram essas alterações na configuração física dos livros e parecem revelar, em suas obras, a preferência pelas técnicas manuais de encadernação e ornamentação, sobretudo aquelas empregadas nas encadernações de luxo, cuja decoração utilizava materiais de alto requinte, como o ouro, utilizado para esculpir.

3. Essa expressão alude ao título do livro *O homem encadernado*, de Maria Helena Werneck (1996).

Em relação aos autores analisados, pode-se afirmar que os três se adiantaram em relação a sua época, marcando assim rupturas com o modo de fazer literatura em seus países. Eles submeteram o enredo à reflexão sobre o ato de narrar, suscitando um leitor mais atento, mais desconfiado do que estava lendo. Essa postura denota que a consciência narrativa e a tipográfica manifestas em Sterne e em Garrett se tornaram recursos bastante explorados também por Machado de Assis.

Finalmente, pode-se inferir que Machado de Assis não inaugurou a narrativa autoconsciente, nem tampouco foi o único que apresentou uma “consciência tipográfica” sobre seus textos, mas soube se utilizar desses elementos narrativos já presentes na tradição clássica, ou melhor, soube reinventá-los para a construção de sua “epopeia livresca”.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. 11. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. 3v. v.1: Romance; v.2: Conto; Teatro; v.3: Poesia; Crônica.
- BROCA, Brito. *Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos: vida literária e Romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis, 1979.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 139-164.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Ed. de Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.
- HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: sua história*. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 3.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MEYER, Augusto (Org.). *Exposição Machado de Assis: centenário do nascimento de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1939.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 6.ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução, introdução e notas José Paulo Paes. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- ZILBERMAN, Regina. *Memórias póstumas de Brás Cubas: diálogos com a tradição literária*. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n.133/134, p.155-170, abr./set. 1998.

A imagem do mar na vida e poética de Virginia Woolf

Jessica Wilches Ziegler de Andrade (UERJ)¹

Introdução

Os primeiros vislumbres do que podemos denominar de consciência acerca da morte revelam muito sobre a trajetória de um escritor. No caso de Virginia Woolf (1882-1941), tal consciência remonta à infância da autora, marcada por uma tênue e borrada fronteira entre vida e morte. O pausar e levantar de uma onda; a gradual separação entre mar e céu, compõem imagens poéticas do primeiro interlúdio da obra *The Waves*. Imagens que encontram similaridade com o desenrolar da vida da própria Woolf, num ritmado oscilar entre êxtase e luto; momentos de ser e momentos de completo automatismo. Sombras ou ondas arrastam pela superfície o passado de uma escritora que mergulhou nas profundezas do humano.

A influência de Wordsworth na poética de Virginia Woolf

Conforme observou Davi Pinho no ensaio *VW reads the romantics* (2017), Woolf ao ler os Românticos atentou para as imagens poéticas não humanas e a partir disso compreendeu que a poesia poderia provocar novas combinações de palavras que apontariam para o senso de comunidade. Dos românticos ela incorporou a noção de uma massa humana comunicando seu padrão através de imagens não humanas. Nessa perspectiva, humano e não-humano encontram-se entrelaçados em uma mesma rede, puxando um ao outro continuamente até o infinito (PINHO, 2017, p. 111).

Comentando sobre os ensaios de Virginia Woolf (V.W.), *Not one of Us*, *The Man at the Gate* e *Sara Coleridge*, Pinho (2017, p. 111) sinalizou que, a partir desses textos, a autora trabalhou a imagem da poesia como uma contraparte silenciosa da comunicação, ou ainda, como uma possibilidade de transformar a visão de um único ser humano

1. Graduada em Direito (UNIRIO), Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ) e autora de “O Tanto que me Habita” (Patuá, 2021).

em um objeto capaz de refletir inúmeras outras existências. Nesse sentido, ao aproximar-se da poética, Woolf buscava expandir as fronteiras do que se entendia por homem e mulher, feminino ou masculino. Dos poetas românticos concluiu que a arte poderia apreender potência do silêncio das imagens não-humanas.

O cordeiro que dança ao som do tamborim, o rouxinol em seu canto sublime, e a criança em sua curiosidade construtiva não sabem que morrem, e por isso tornam-se imagens eternas para o poeta. Quando crescemos, pensa Wordsworth, a verdadeira experiência divina é perdida, pois a linguagem traz consigo a consciência da separação do todo, e nos torna seres mortais. Apenas através da memória, indica Wordsworth, se lembrarmos os seres fora da linguagem que fomos, ou seja, se usarmos nossa infância da alma, é que podemos reatar os laços com o passado perdido, este que está em nós em imagens de nossa infância. É a palavra poética que rememora a infância da alma, e assim se opõe à linguagem que nos contém e nos mata. (PINHO, 2015, p. 121)

Davi Pinho rememorou o poeta romântico Wordsworth, a fim de relacioná-lo à poética woolfiana. O rouxinol, o cordeiro, o narciso, o mar etc. não têm consciência da morte, por isso permanecem conectados ao todo. O excerto acima transcrito revela que a linguagem nos torna seres mortais, atua como um grande divisor: céu e mar se distinguem performando o nascimento da consciência. A infância atua como uma ponte para retomar o estado de não consciência da mortalidade. Assim, por meio das imagens poéticas e próximo de sua criança da alma, o escritor revisita a fase anterior no qual o homem ainda não estava totalmente inserido na linguagem.

Nesse diapasão, a escrita woolfiana, explora os objetos que estão no limiar entre morte e vida, acessando o não-humano através da poesia. A Tradição Romântica, em especial Wordsworth, ensinou para Woolf que a memória é a força organizadora de toda a arte humana e a infância, a fonte de nossos poderes imaginativos. A poesia, portanto, seria o ápice de um *Eu* que trabalha através da coleta e da lembrança na tentativa de resgatar o estado pré-linguístico de pura alegria. O poeta é o adulto rememorando a criança (PINHO, 2017, p. 112-113).

Pode a prosa cantar a elegia?

No ensaio *Poetry, fiction and the future*, escrito em 1927, Virginia Woolf qualificou a prosa como tão humilde que seria capaz de ir a qualquer lugar, vagando pelo mais sórdido do humano. Contudo, questionou em seguida: a prosa é capaz de dizer as coisas mais simples que são tão tremendas? A prosa é capaz de cantar a elegia? “Penso que não”, foi a resposta:

But can prose, we may ask, adequate though it is to deal with the common and the complex – can prose say the simple things which are so tremendous? Give the sudden emotions which are so surprising? Can it chant the elegy, or hymn the love, or shriek in terror, or praise the rose, the nightingale, or the beauty of the night? Can it leap at one spring at the heart of its subject as the poet does? I think not. (WOOLF, 2009, p. 81)

A prosa não salta do cotidiano para a dimensão onde é possível gritar o terror ou louvar o rouxinol. Poderia a prosa, então, cantar o marulhar das ondas ressoando no corpo de uma menina no quarto ao amanhecer? Poderia a prosa, com toda a massa de fatos e acontecimentos, cantar a infância tocada pelo mar e devastada pela morte precoce da mãe? Não, a prosa não se mostra suficiente para cantar o luto.

Woolf transformou em palavras o choque da perda da mãe no romance-elegia *To the Lighthouse* [Ao Farol]. A referida obra, iniciada em 1925 e publicada em 1927, quando V.W. tinha 45 anos de idade, marcou o fim da obsessão dela pela figura materna. Até então, Julia Stephen era constantemente vista, ouvida, imaginada pela filha como se viva fosse. “Ao Farol”, conforme relatos da própria autora nos diários, foi escrita de forma surpreendentemente veloz, automática. Numa espécie de “ventriloquismo”, para usar as palavras de Suzanne Raitt, como se alguém ou alguma coisa falasse através dela: “Essa fala automática faz parte do trabalho de um luto bem-sucedido: vozes de outro lugar exorcizam os mortos”² (RAITT, 2010, p. 32).

No entanto, o luto não se mostrou bem-sucedido com o advento de uma obra apenas. Ouso dizer que a ferida de uma morte que “obscurecia, embotava” e impelia a família Stephen a procurar por palavras

2. Tradução nossa. No original: “*This automatic speech is part of the work of successful mourning: voices from another place exorcise the dead*” (RAITT, 2010, p. 32).

desconhecidas, nunca estancou por completo (WOOLF, 2020, p. 62). Talvez a sucessão de lutos tenha sido um grande motor para a escrita de Woolf. Anos depois, os episódios da tragédia retornariam em *A Sketch of the Past*.

A infância e o luto

Virginia Woolf, entre os 58 e 59 anos de idade, caminhou por seus tempos de menina em uma narrativa autobiográfica intitulada *A Sketch of the Past* [Um Esboço do Passado], escrita entre 14 de abril de 1939 e 17 de novembro de 1940. O mar de seus veraneios na ilha de *St. Ives*, de algum modo inspirou imagens poéticas em toda sua obra, importando destacar os romances: *To the Lighthouse* e *The Waves*. Infância relembra, possivelmente na tentativa de lidar com o presente ameaçador e com o futuro incerto. O mar para sonhar, ritmando a permanência da vida humana e a capacidade da natureza de reunir as muitas partes que compõem um todo. Frases ou ondas que vêm e vão, mimetizando cenas vividas em tempos remotos. Ou como sugeriu Julia Briggs, olhar para o passado e conversar com o já morto, a fim de encontrar e reencontrar os antigos *eus*³ (BRIGGS, 2005, p. 338).

V. W. precisou lidar com o luto muito precocemente. Antes de chegar ao mundo, a família dela já havia sido marcada por perdas. Virginia Stephen nasceu da união de um casal de viúvos com seus respectivos filhos e faltas. Se por algum tempo da primeira infância, os laços afetivos despertaram um sentimento de completude, o mundo de Woolf estremeceu com a morte precoce da mãe e logo depois, da irmã Stella que recém havia assumido o papel de anjo do lar na casa dos Stephen (LEE, 1997). O segundo golpe da morte deixou a pequena Virginia em farrapos: “Mas isso é impossível; as coisas não são, não podem ser, assim” (WOOLF, 2020, p. 106), ela referiu-se ao sentimento do dia da morte da irmã.

A Sketch of the Past surgiu em meio às angústias de uma guerra iminente e ao trabalho árduo de escrever uma biografia de seu amigo, pintor e crítico de arte, Roger Fry. A morte de Fry em setembro de 1934, dois anos após a morte de outro amigo muito próximo, Lytton

3. Tradução nossa. No original: “Looking into the past, in conversation with the dead, we meet and re-meet our former selves” (BRIGGS, 2005, p. 338)

Strachey, reverberou profundamente na escrita e vida de Virginia Woolf. A proximidade da guerra despertava um sentimento de perda de identidade. Revisitar o passado em sua solidez mostrou-se uma estratégia de lidar com o presente incerto e o futuro duvidoso. Ademais, na ocasião, Woolf estava lendo Freud⁴ e buscando compreender a ambivalência de seus sentimentos pelo pai e os desdobramentos psicológicos da morte da mãe.

O ensaio autobiográfico, acompanhou a escritora até novembro de 1940, ano anterior ao de sua morte (BRIGGS, 2005, p. 340 -350). Nele a infância emergiu de ondas profundas, trazendo imagens poéticas, sons, luzes, sentidos, ritmo... Nessas memórias, ela resgatou momentos cruciais, dramáticos e íntimos, que notadamente serviram como arcabouço para sua obra. Ao retratar a infância, reviveu os anos de felicidade e êxtase nas temporadas em *Talland House*, na cidade de *St. Ives*, na Cornualha. É nesta casa de veraneio, quando a mãe dela ainda estava viva e a esperança resplandecia para os Stephen, que a pequena Virginia iniciou sua intimidade com o mar.

Os episódios idílicos à beira-mar e os momentos de ser

Ana Carolina Mesquita acrescentou que, além de verdadeiramente poéticas, as lembranças dos verões representam: “o material mais cru da ficção de Virginia, a própria base da gênese de sua visão artística” (MESQUITA, 2020, p. 7). Nas palavras de Julia Briggs, os longos verões com a família na vila pesqueira da Cornualha, significam “a chave para a vida imaginativa”⁵ de Woolf (BRIGGS, 2005, p. 349). De modo similar, para Jeanne Shuldkind (1985, p. 11) esses relatos demonstram a forma singular com a qual a autora teceu fatos e incidentes da própria vida para dentro da fábrica de sua ficção.

Woolf ainda criança já era arrebatada por momentos de choques violentos e repentinos, que propiciavam uma abertura de consciência tal, tida como inenarrável. No quarto de dormir, a pequena Virginia ouvia o murmurar das ondas e experienciava os momentos de

4. Ver “*When Freud Gets Useful*”, Nicky Platt.

5. Tradução nossa. No original: “*The Stephen family’s long summer holidays at St Ives (a fishing village on the toe of Cornwall) were the key to her imaginative life*” (BRIGGS, 2005, p. 349).

choque, que bem mais tarde chamaria de *moments of being*. “Aqueles momentos – no quarto das crianças, no caminho até a praia – ainda hoje podem ser mais reais que o momento presente” (WOOLF, 2020, p. 19), escreveu, décadas mais tarde, questionando se a realidade do passado teria, portanto, uma existência independente de nossas próprias mentes.

Sobre a importância de *Talland House* na vida e obra de Virginia Woolf, Hermione Lee aclarou que tal casa simbolizava a felicidade (LEE, 1997). A figura da mãe reunindo alegria e beleza, e o movimento das ondas constituíram elementos centrais para que a escritora trouxesse ao mundo da linguagem, imagens de plenitude, ritmo e luz. Woolf relata que a base da vida estava justamente na memória infantil que tinha de si, deitada sonolenta ouvindo o quebrar das ondas: um, dois, um, dois. Contudo, a respeito do retorno da escritora já em idade madura ao cenário da infância, Briggs pontuou que o episódio idílico à beira-mar trouxe à tona também inúmeras tensões e insatisfações. Nesse sentido, as memórias reavivaram ansiedades relacionadas ao gênero e sexualidade, como por exemplo, a compulsão de olhar (e não se olhar) no espelho do hall, por medo de se perceber inadequada aos padrões de beleza da mãe e da irmã Stella.

Tal qual Bachelard (1998), compreendo a paisagem, antes do plano da consciência, como uma experiência onírica. Destarte, a criança em sua capacidade de livremente sonhar e brincar, atribui ao mar uma dimensão poética. E quem será o poeta senão o adulto que se recusa a largar a mão da criança que um dia vislumbrou o mar pela primeira vez? Em razão de sua capacidade de ainda sonhar e brincar, o poeta se esquiva com alguma frequência do automatismo da vida. Eventualmente, não sempre, porque isso seria intolerável a qualquer mortal. Nesse tocante, Woolf observou que o cotidiano é preenchido por momentos de não-ser, de não consciência, e só ocasionalmente tocado por instantes de percepção do espírito.

Em *A Sketch of the Past*, relata que mesmo na infância os dias corriam ocupados por momentos de não-ser, até que certos eventos surpreendentes marcavam a alma por toda a existência. Percebia-se, em profundo choque, que as partes compõem um todo; que não há individualidade. Ela iniciou o referido ensaio narrando três desses momentos, ocorridos nos veraneios em St. Ives. Alguns desses *moments of being* desencadeavam um estado de completo desespero, de tristeza e desesperança; outros, intensa satisfação. Seguidamente aos

choques despontava um desejo de tentar explicá-los. Assim, a tarefa de compor cenas para traduzir as imagens em palavras, teria feito da menina Stephen a escritora Woolf:

E, portanto, eu vou mais longe e imagino que a capacidade de receber choques é o que me faz escrever. Arrisco a explicação de que o choque, no meu caso, vem imediatamente acompanhado pelo desejo de explicá-lo (WOOLF, 2020, p. 26-27).⁶

Os momentos de ser, ora terminavam em êxtase, ora em desespero. De um ou outro jeito, fizeram com que percebesse desde cedo o valor particular daquelas experiências como força motora para a criação e imaginação. Jane Goldman (2001) sinalizou que V. W. conferiu uma resposta mais sofisticada aos momentos de choque, fato que a enquadra como uma escritora mais racional do que mística.⁷ Ou seja, para além da suposição infantil de que os choques poderiam ter sido provocados por um monstro escondido, ela olhou para os eventos com um olhar de quem identifica um símbolo de alguma coisa real por detrás das aparências.

Completar a cena representava, portanto, colocar em palavras uma revelação. Por tal motivo, Goldman (2001) concluiu que Woolf se posicionou como parte de uma comunidade de sujeitos, em oposição à tradição romântica para qual a subjetividade individual do autor (masculino) é considerada simultaneamente externa e imanente em sua obra. Destarte, o modelo de subjetividade na escrita woolfiana é contextualmente sensível e imbuído de um senso de comunidade: “Woolf se posiciona como parte de uma comunidade de sujeitos, acessível por meio da linguagem, mas sem posição transcendente fora dela; e isso também marca seu afastamento da impessoalidade recomendada por colegas modernistas como Joyce e Eliot” (GOLDMAN, 2001, p. 46-47)⁸.

6. No original: No “*And so I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer. I hazard the explanation that a shock is at once in my case followed by the desire to explain it*” (WOOLF, 1985, p. 72).
7. No original: “*Her celebration of the powers of imaginative and communicative reason here marks her out as a rational rather than a mystical writer*” (GOLDMAN, 2001, p. 46).
8. Tradução nossa. No original: “*Woolf positions herself as part of a community of subjects, accessible through language but with no transcendent position outside it; and this also marks her departure from the impersonality recommended by fellow modernists such as Joyce and Eliot* (GOLDMAN, 2001, p. 46-47).

O ato de escrita para Woolf significava não apenas uma ação individual, mas a tentativa de trazer para a linguagem a noção de coletividade, de que enquanto humanos estamos envolvidos em todos os níveis. Tanto na filosofia trazida em *A Sketch of the Past*, quanto na elegia *To the Lighthouse* e na prosa poética de *The Waves*, a autora almejou transpor para a linguagem os momentos de ser, sugerindo que em última instância o indivíduo não pode ser separado do social.

A poética na obra *The Waves*

Ana Carolina Mesquita acrescentou que, além de verdadeiramente poéticas, as lembranças dos verões representam: “o material mais cru da ficção de Virginia, a própria base da gênese de sua visão artística” (MESQUITA, 2020, p. 7). Nas palavras de Julia Briggs, os longos verões com a família na vila pesqueira da Cornualha, significam “a chave para a vida imaginativa” de Woolf (BRIGGS, 2005, p. 349)⁹. De modo similar, para Jeanne Shuldkind (1985, p. 11) esses relatos demonstram a forma singular com a qual a autora teceu fatos e incidentes da própria vida para dentro da fábrica de sua ficção.

Acompanho Marouvo (2021, p. 95) na percepção da obra woolfiana como tecida a partir de conexões com a vida da própria autora. Seja por memórias, diários ou biografias, Woolf reflete sobre o passado desdobrado em presente: o passado que por meio de imagens, sons e ritmo, “pressiona e impressiona a escritora” (MAROUVO, 2021, p. 93), conduzindo-a por uma linguagem cada vez mais próxima do silêncio das entrelinhas. Para responder ao seu forte impulso de criar cenas, referiu-se contínua e consistentemente à própria vida e às da-queles ao redor dela. Os registros nos diários, como bem lembrou Briggs, (BRIGGS, 2005, p. 341) emolduraram pessoas, lugares e paixões, oscilando entre trivialidades do cotidiano e pura poesia.

Nesse compasso, a obra *The Waves* retoma a energia ritmada das ondas da infância, na forma de um romance que coaduna poesia e prosa. Ao fato, acrescento que a temática, por adentrar as fronteiras entre vida e morte; humano e não humano, sugere um resgate ao silêncio da infância da própria Virginia Woolf. Silêncio como forma de expandir a conexão do corpo com as ondas e silêncio como

9. Tradução nossa.

testemunho do luto, pela morte da mãe, da irmã, dos veraneios felizes ao redor do mar.

Em *The Waves*, as seis personagens, por meio de solilóquios, manifestam suas perspectivas de mundo num movimento ritmado, como se guiadas por uma canção. As passagens polifônicas são atravessadas por interlúdios numa outra voz cujo propósito parece ser cantar a natureza em toda sua complexidade. No livro *V.W. and the Problem of Subject*, Minow-Pinkney (2010, p. 155) salienta que os interlúdios em *The Waves* são imagens que ocorrem dentro da consciência narrativa, ou seja, dentro de uma “*mind thinking*”. Os interlúdios representam o auge da poética e uma tentativa bem-sucedida de quebrar com a linearidade de um enredo convencional, repleto de fatos, nomes, detalhes, mas afastado da experiência em si. Woolf queria escrever sobre o que escapa à ordem simbólica:

A insatisfação de Woolf com o enredo, a sequência, a narrativa é, em suma, um protesto contra o simbólico, que ao excluir a experiência de vida multissensorial dá origem ao inconsciente. Seu objetivo constante, embora estritamente falando impossível, é escrever sobre o que escapa à ordem simbólica (MINOW-PINKNEY, 2010, p. 163).¹⁰

No concernente, o primeiro interlúdio evoca um estado indiviso: céu e mar formam um Todo. “O mar era indistinguível do céu [...] Gradualmente, à medida que o céu clareava, uma linha escura se estendia no horizonte, separando o mar do céu” (WOOLF, 2021, p. 5). Tal qual o mar, as personagens, ao longo do romance, vão trazendo à luz suas singularidades ao mesmo tempo que descobrem fronteiras borradas entre o que entendem como eu e como outro. No episódio de reencontro em Hampton Court, Bernard ao avistar os amigos percebe o quanto seu ser é transformado pelo simples fato deles estarem reunidos: “A cinquenta metros de distância já percebo que a ordem de meu ser está alterada. O puxão do magneto da companhia deles faz-se notar em mim” (WOOLF, 2021, p. 165). Logo adiante, Neville

10. Tradução nossa. No original: “Woolf’s dissatisfaction with plot, sequence, narrativity is, in short, a protest against the symbolic, which by excluding multisensory living experience calls into being the unconscious. Her constant though strictly speaking impossible aim is to write about what escapes the symbolic order” (MINOW-PINKNEY, 2010, p. 163).

também anuncia: “Minha rede é quase indistinguível daquilo que a circunda” (WOOLF, 2021, p. 168).

Woolf combinou vida e morte na prosa poética. O silêncio imagético do mar, solilóquios, interlúdios e a temática da finitude, são fortes marcas da obra *The Waves*. Em 23 de junho de 1929, comentou em seu Diário o que pretendia para o início do livro, até então intitulado *The Moths*. Do excerto abaixo citado, destaco a importância do ritmo das ondas para possivelmente lançar o leitor na rede humana, no senso de comunidade que entrelaça as vidas das seis personagens. Para tanto, a irrealidade e as estranhas proporções referidas por Woolf, compõem o cenário “da Infância” como uma chave conferida ao leitor logo no início do rascunho. A infância da ficção não é a mesma da vida da autora; as proporções não são claramente decifráveis, contudo, há o familiar compasso das ondas ressoando ao fundo:

Todavia, começo agora a ver *The Moths* com demasiada clareza ou, pelo menos, vigorosamente de mais para o meu bem-estar. Penso que começará assim: madrugada; as conchas numa praia; não sei... vozes do galo e do rouxinol; e depois, todas as crianças a uma mesa comprida... lições. O começo. Bem, todos os tipos de personagens estarão ali. Depois, a pessoa que está à mesa pode chamar qualquer uma delas a qualquer momento; e construído o clima por essa pessoa, conto uma história; por exemplo, acerca de cães ou de amas; ou alguma aventura de tipo infantil; tudo será muito mil e uma noites; etc.; isto será “A Infância”; mas não pode ser a minha infância; e barcos no lago; a sensação de crianças; irrealidade; coisas em estranhas proporções. Depois, tem de ser escolhida outra pessoa ou figura. O mundo irreal tem de rodear tudo isto — as ondas fantasmas. A falena tem de entrar: a bela e única falena. Tem de haver uma flor a crescer.

Não poderia conseguir que se ouvissem as ondas o tempo todo? (WOOLF, 2018, p. 352)

Na esteira de Patrícia Marouvo (2020), quero pensar que Bernard em *The Waves*, representa a resistência à onda que provavelmente o engoliria, a fim de escrever seu próprio destino. Bernard, o “*phrase-maker*” do romance, reconhece a potência da morte e mesmo assim é imbuído no empenho de confrontá-la. De modo que a consciência da finitude não o acovarda frente a onda derradeira. Briggs propõe um possível paralelo entre Bernard e Virginia ao questionar: “E ela então encontrou conforto em ‘*phrasemaking*’, como forma de defesa

contra um mundo hostil desde cedo?” (BRIGGS, 2005, p. 244)¹¹. Também Woolf escolhe continuar escrevendo, formulando frases como propósito de vida, ainda que o contexto apelasse para a destruição. Nem mesmo a iminência de uma guerra mundial impediu que as memórias dela viessem à tona e encontrassem refúgio na linguagem escrita.

Conclusão

Por fim, a imagem silenciosa do mar inundou de sentidos a escrita Woolfiana. A autora sustentou o contato com a fissura entre o eu e o outro; entre os vários eus de uma só existência; entre vida e morte; passado e presente; luto e expressão. Recebeu como convite a rachadura no tempo e mergulhou numa poética que se mostrou resistência, invadindo as frestas do sensível. O mar, enquanto imagem não-humana, simbolizou o portal para uma comunicação inovadora, culminando na busca por capturar o inenarrável. Virginia Woolf tocou o não-humano com a alma. Dedicou-se, com afinco, talento e perseverança, a traduzir esses contatos em poética. Um trabalho árduo de tessitura, comprometido com o senso de comunidade. Um ofício corajoso, porquanto não se esquivou de revisitar águas passadas tingidas de muitas mortes. Woolf buscou um padrão para estancar feridas, reelaborar as dores e unir as singularidades. Desejou completar as cenas; aproximar a poesia da prosa; cantar a própria elegia e como consequência, alcançou o mais humano do humano.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de António de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BRIGGS, Julia. *Virginia Woolf An Inner Life*. 1st. U.S. ed. Harvest Book. Harcourt, 2005.

11. Tradução nossa. No original: “*And did she then find comfort in ‘phrasemaking’, her defence against a hostile world from an early stage?*” (BRIGGS, 2005, p. 244).

- FAGUNDES, Patricia Marouvo. O apelo das águas em *The Waves*. In: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/33088> . v. 24 n. 2. 2020.
- GOLDMAN, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual*. Nova York: Cambridge University Press, 2001.
- LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. Londres: Random House ebooks, 1997. Ebook.
- MAROUVO, Patricia. *Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf*. 1.ed. Curitiba: Appris, 2021.
- MESQUITA, Ana Carolina. Introdução. In: WOOLF, Virginia. *Um esboço do passado*. Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2020, p.11.
- MINOW-PINKNEY, Makiko. *Virginia Woolf and the Problem of the Subject: Feminine writing in the major novels*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- PINHO, Davi. *Imagens do Feminino na Obra e Vida de Virginia Woolf*. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2015.
- PINHO, Davi. Virginia Woolf Reads the Romantics. In: DEGAY, Jane; BRECKIN, Tom; REUS, Anne (eds.). *Virginia Woolf and heritage: selected papers from the twenty-sixth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Clemson: Clemson University, 2017. p.109-114.
- RAITT, Suzanne. Virginia Woolf's early novels: Finding a voice. In: SELLERS, Susan (ed.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 29-48.
- SHULKIND, Jeanne. Introduction. In: WOOLF, Virginia. *Moments of Being*. 2. ed. Nova York: Harcourt, Inc, 1985. p. 11-24.
- WOOLF, Virginia. *As ondas*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- WOOLF, Virginia. *Diários*; Tradução e notas de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2018.
- WOOLF, Virginia. *Moments of Being*. SCHULKIND, Jeanne, (Ed.), 2. ed. Nova York: Harcourt, Inc, 1985.
- WOOLF, Virginia. *Selected Essays*. Londres: Oxford University Press, 2009.
- WOOLF, Virginia. *Um Esboço do Passado*. Trad. Ana Carolina Mesquita. 1. ed. São Paulo: Editora Nós, 2020.

Margaret Tyler e Emilia Lanier: autoras inglesas contemporâneas de Shakespeare em defesa das mulheres

Aline Fernandes Thosi (UERJ)¹

Introdução

As obras de autoras inglesas contemporâneas de William Shakespeare (1564-1616) começaram a ser escavadas e analisadas por pesquisadores de países anglófonos por volta da segunda metade do século XX. Após o questionamento de Virginia Woolf (1832-1904) sobre a aparente escassez de mulheres escritoras na era elisabetana em seu ensaio *Um Teto Todo Seu* de 1929, é possível notar um grande interesse por parte dos pesquisadores em revelar as possíveis Judith Shakespeare, personagem criada por Woolf como especulação do cenário para mulheres contemporâneas do bardo que ousassem desenvolver sua veia artística. Hoje, no século XXI, após a descoberta de mais de 50 nomes de autoras e uma grande variedade de obras em diversos gêneros literários, já é possível acessar boa parte desse universo inclusive de forma gratuita e *on-line*, diferentemente da época de Woolf. No entanto, ainda é desejável que haja mais divulgação dessas autoras, para que o contato com suas obras seja ainda mais frequente.

A complexidade de personagens femininas de Shakespeare e suas nuances têm sido objeto de estudo cada vez mais desejado por pesquisadores. Com essas personagens, importantes questionamentos vêm sendo levantados sobre o universo feminino e a noção de mulher na modernidade nascente inglesa. É imprescindível, no entanto, que a literatura feita pelas mulheres – e não somente sobre as mulheres – receba seu devido reconhecimento e espaço, pois são obras tão plurais, complexas e relevantes quanto as de autores canônicos do sexo masculino do mesmo período. É importante destacar, inclusive, que alguns desses autores não só incentivaram a produção literária feminina, como também usaram suas obras como fonte de inspiração.

Como exemplo de autores que incentivaram a produção literária feminina, é possível citar o caso Margaret More Roper (1505-1544),

1. Graduada em Letras (Faculdade CCAA), Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ), doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ).

filha de Thomas More (1478-1535). Roper traduziu e publicou em 1524 a obra do teólogo Erasmo de Roterdão (1466-1536) *Precatio dominica* (1523). Como Jaime Goodrich (2008) revela, antes mesmo da tradução de Roper, o próprio Erasmo já havia mencionado a filha de More em uma carta ao humanista francês Guilherme Budé (1467-1540), onde ele descreve a educação avançada das filhas de More e ainda destaca que a educação daquelas jovens, promovida por More, havia aberto seus olhos para os benefícios que a educação das mulheres trazia. Richard Hyrde (?-1528), tutor de Roper e tradutor da obra *The Instruction of a Christian Woman* (c. 1528), originalmente escrita pelo pedagogo espanhol Juan Luis Vives (1493-1540), escreve uma dedicatória no prefácio da tradução anônima que Roper havia feito da obra de Erasmo elogiando as habilidades da tradutora. Como exemplo do segundo caso, de autores que usaram obras escritas por mulheres como fonte de inspiração, podemos destacar o caso de Mary Sidney (1561-1621), irmã de Phillip Sidney (1554-1586). De acordo com a pesquisadora Debra K. Rienstra (2002), a obra de Mary Sidney intitulada *Antonius* (1592), tradução de uma peça francesa, influenciou autores como Samuel Daniel (1562-1619) e Shakespeare. Além disso, seu próprio irmão, Phillip Sidney, trabalhava em conjunto com a autora na produção de suas obras.

Ao passo que a escavação/recuperação e análise dessas obras avançam, é possível identificar que algumas autoras ganharam mais destaque do que outras, como a própria Mary Sidney, assim como Aphra Behn (1640-1689). Ainda há, no entanto, um vasto universo que deve ser incansavelmente investigado e analisado, para que essas vozes literárias femininas, durante três séculos silenciadas, possam ser ouvidas por mais pessoas e com mais frequência – principalmente nas salas de aulas, ao lado de seus contemporâneos como William Shakespeare.

Defesa das mulheres

Autoras como Margaret Tyler (c. 1540-c.1590), Emilia Lanier (1569-1645), Jane Anger (fl. 1589), Rachel Speght (1597-?), Bathsua Makin (1600-1675), Ester Sowernam (1617-?), Constantia Munda (fl. 1617), Diana Primrose (fl. 1630), entre outras, produziram obras que hoje são estudadas sob a luz da categoria *defesa das mulheres*. Seja com traduções,

poemas, panfletos, *close drama*², tratados, dentre outros gêneros, incluindo textos de cunho secular e religioso, mulheres escritoras dos séculos XVI e XVII se inseriram no debate sobre a questão da mulher, também conhecido como *querelle des femmes*, que teve seu início marcado por uma troca de correspondências que ocorreu em 1401 na França, entre a escritora italiana Christine de Pisan (1363-c. 1430) e intelectuais de sua época. A partir dessa troca de cartas, considerada o primeiro debate público sobre a questão da mulher, a pesquisadora Elaine V. Beilin destaca o seguinte:

Respondendo diretamente à incessante difamação do intelecto e da criatividade das mulheres, a escritora do final da Idade Média, Christine de Pisan, escreveu a *Cité des Dames*. Em 1521, uma tradução para o inglês, *The City of Ladyes*, apareceu e, embora não pareça ter sido amplamente conhecida, a obra expressa de forma vívida e pungente alguns dos sentimentos e ideias que escritoras inglesas posteriormente expressaram.³ (BEILIN, 1987, p. xiii, tradução nossa⁴)

A cultura do debate, como esclarece Joel Altman (1978), permeava todos os âmbitos intelectuais da modernidade nascente inglesa. A questão da mulher foi um dos tópicos de discussão amplamente divulgado no Renascimento. É possível encontrar diversos textos, em diferentes áreas do saber, que discutem a noção de mulher e, muitos deles reforçam a ideia aristotélica de inferioridade feminina, como exemplifica Ian Maclean:

o tratado do jurista francês André Tiraqueau sobre a lei do casamento, intitulado *De legibus connubialibus*, que aparece pela primeira vez na forma impressa em 1513 [...] consiste em edições posteriores de mais de cinquenta páginas de fôlio de referências à teologia, medicina, ética e literatura da Antiguidade, bem como direito, em que uma infinidade de autoridades estabelece a inferioridade da mulher em relação ao homem.⁵ (MACLEAN, 1980, p. 5)

2. Peças feitas para serem lidas e não performadas no palco.
3. “Responding directly to the ceaseless defamation of women’s intellect and creativity, the late medieval writer, Christine de Pisan, wrote the *Cité des Dames*. In 1521 an English translation, *The City of Ladyes*, appeared, and although it does not seem to have been widely known, the work vividly and poignantly.”
4. Todas as traduções serão de minha autoria.
5. “the French jurist André Tiraqueau’s treatise on marriage law entitled *De legibus connubialibus*, which first appeared in print in 1513 [...] consists in later editions

Frances Teague e Rebecca De Hass esclarecem que “A controvérsia sobre a natureza das mulheres não é, de maneira alguma, uma novidade no Renascimento. Escritores medievais e renascentistas sabiam que a subjugação das mulheres existia desde os tempos bíblicos.”⁶ (TEAGUE; HASS, 2002 p. 248) Assim, outros autores renascentistas participaram do debate com a produção de textos que corroboravam a ideia de inferioridade e subjugação das mulheres, tais como *The Anatomie of Absurditie, Contayning a breefe confutation of the slender imputed prayses to feminine perfection* (1589) do romancista e dramaturgo inglês Thomas Nashe (1567-c. 1601) e *The Arraignment of Lewde, idle, froward, and unconstant women* (1615) do panfletário inglês Joseph Swetnam (?-1621), para citar alguns.

Há outros textos que trazem mais nuances para a questão da mulher, como por exemplo o manual de conduta do cortesão do italiano Baldassare Castiglione (1478-1529), *Il Cortegiano* (1528), onde há um capítulo exclusivo sobre a conduta da dama palaciana ideal; o livro 3. Nele, o personagem Gaspare Pallavicino demonstra pontos de vista misóginos, enquanto o personagem Magnífico Giuliano discursa em defesa das mulheres, trazendo, inclusive, uma lista de mulheres importantes da história como uma forma de endossar seus argumentos. No mesmo capítulo, há algumas personagens femininas participando da conversa, como Emilia Pia e a duquesa Elisabetta Gonzaga, um aspecto do livro que também pode ser considerado importante pois, mesmo que ficcionais e ainda que não se posicionem com a mesma assertividade dos personagens masculinos, essas mulheres são convidadas a opinarem em pontos específicos da conversa.

Nesse período, há também pedagogos como Juan Luis Vives, com seu livro sobre a educação da mulher cristã, *De Institutione Feminae Christianae*, anteriormente citados, e o inglês Richard Mulcaster, com o seu tratado pedagógico *Positions, concerning the training up of children* (1581) que, apesar de ainda trazerem diversas restrições, defendem o direito da mulher à educação. Ambos autores dedicam suas

of over fifty folio pages of references to theology, medicine, ethics and ancient literature as well as law, in which a plethora of authorities establishes woman's inferiority to man."

6. “Controversy over women's nature is by no means new to the Renaissance. Medieval and Renaissance writers knew that the subjugation of women had existed from biblical times.”

obras à mulheres: Vives dedica sua obra à rainha Catarina de Aragão (1485-1536) e Mulcaster dedica a sua à rainha Elisabete I (1533-1603). Vives defende em seu livro que a educação deve servir apenas para que a mulher se torne uma boa cristã e que sua conduta seja condizente com essa condição. O livro é dividido em três capítulos, de acordo com as fases da vida da mulher que são categorizadas como 1) jovem solteira; 2) mulher casada; 3) mulher viúva. Apesar da grande maioria do seu conteúdo dizer respeito ao comportamento da mulher e regras que devem ser seguidas por ela, Vives também indica quais leituras devem ser feitas por mulheres: o pedagogo repudia qualquer tipo de texto que não seja edificante, como por exemplo romances de cavalaria, e sugere textos do Novo Testamento, de Cícero (106-43 a.C.), Platão (428-347 a.C.) e Sêneca (4 a.C-65 d.C.), e restringe a leitura de poemas apenas às obras dos cristãos Prudêncio (348-410) e Paulino de Nola (354-431).

Já Mulcaster, que foi diretor de duas importantes escolas de Londres, *Merchant's Taylor's School* e *St. Paul's School*, dedica apenas um capítulo de seu tratado ao que diz respeito à educação da mulher. Mulcaster defende que as jovens devem receber educação de acordo com suas habilidades e propósitos, devem aprender a ler, escrever, cantar e tocar instrumentos, bem como aprender línguas, que são habilidades aprovadas pelo país e pelos pais dessas jovens. O pedagogo não acredita que as jovens devem frequentar *grammar schools*⁷ e nem universidades, pois não há precedentes em seu país, mas afirma que elas devem ser educadas o quanto for necessário dependendo de sua posição social (mas não mais do que o necessário, pois isso seria um sinal de vaidade e ociosidade.)

A partir desses exemplos, é possível concluir que a questão da mulher foi um assunto amplamente divulgado e de interesse de autores importantes da época. Na literatura, como mencionado anteriormente, a categoria *defesa da mulher* conta com a participação também de vozes femininas que, por meio de publicações e manuscritos, contribuíram para que o debate fosse enriquecido com as considerações da parte mais interessada: a mulher.

7. Escolas de ensino fundamental inglesas para rapazes.

Margaret Tyler e Emilia Lanier

Dentre essas vozes literárias femininas, Margaret Tyler e Emilia Lanier podem ser destacadas por fazerem parte de um grupo de autoras que utilizam meios talvez não tão óbvios de promover a defesa da mulher: a tradução e o texto religioso. A tradução foi uma atividade de extrema importância no Renascimento devido à proposta humanista de disseminação de obras clássicas e de textos religiosos, e era um exercício comum para ambos os escritores homens e escritoras mulheres. No entanto, a possível percepção do leitor atual de que traduzir não configura uma categoria autoral, pode ter como consequência uma desvalorização de textos importantes produzidos por escritoras do período, como é o caso de Tyler.

É necessário salientar, inclusive, a importância dos paratextos produzidos pelas próprias tradutoras. Esses paratextos podem conter poemas, cartas, e prefácios ao leitor, como é o caso de Tyler, nos quais importantes produções literárias são encontradas. A antologista Anita Pacheco destaca que “em um período em que a imitação era um princípio central da composição poética a tradução foi altamente valorizada como uma forma de empreendimento artístico”⁸ (PACHECO, 2002, p. xviii). Da mesma forma, a possível percepção do leitor atual de que textos religiosos escritos por mulheres autoras da modernidade nascente apenas endossam as limitações impostas a elas pode gerar o desinteresse e a marginalização de obras relevantes, como explica o pesquisador Randall Martin:

A relativa negligência em relação às mulheres escritoras na Inglaterra renascentista também pode ser, em parte, devido a uma moderna falta de simpatia por assuntos religiosos que interessavam a tantas delas. De certa forma, essa aversão é compreensível, dado a responsabilidade que as religiões tradicionais têm pela subordinação feminina, que muitas mulheres, hoje, sentem que se perpetua. No entanto, essa é uma resposta ao período profundamente anti-histórica, que minimiza a complexidade da vida das mulheres da modernidade nascente, e é convivente com seus silenciadores.⁹ (MARTIN, 2010, p. 8)

8. “*in a period in which imitation was a central principle of poetic composition, translation was highly valued as a form of artistic endeavour.*”
9. “*The relative neglect of Renaissance women writing in England may also be partly owing to a modern lack of sympathy for the religious subjects that interested so*

Tyler usou o prefácio de sua tradução de um romance de cavalaria espanhol, intitulado *The Mirror of Princely Deeds and Knighthood* (1578), para defender o direito da mulher de não somente ler o gênero de sua escolha – repudiado por muitos moralistas da época como é o caso de Vives – mas também de se debruçarem sobre o gênero por meio da tradução. Lanier, por sua vez, escreve uma coleção de poemas, intitulada *Salve Deus Rex Judaeorum* (1611), no qual a história da Paixão de Cristo é contada pela perspectiva feminina, além de conter uma defesa de Eva.

A seguir, uma análise de uma seleção de excertos das obras será feita para que seja possível compreender mais precisamente quais estratégias as autoras usaram para subverter os padrões e limitações impostos pela sociedade patriarcal em que viveram, por meio da literatura.

Mirrou of Princely Deeds and Knighthood

Margaret Tyler foi a primeira pessoa a traduzir um romance de cavalaria da Península Ibérica e, de acordo com Tina Krontiris (1988), após a publicação de *Mirrou of Princely Deeds and Knighthood*, o romance de cavalaria ficou em voga e várias outras traduções para o inglês foram rapidamente publicadas. Tyler também foi a primeira mulher inglesa a publicar um romance em prosa e a primeira a confrontar as divisões masculinas de *genre* e *gender*. Krontiris ainda afirma que autores como Edmund Spenser (1552-1599), William Shakespeare e John Bunyan (1628-1688) parecem ter se inspirado pelo enredo da história escolhida por Tyler para usarem em suas próprias obras. O original, *Espejo de principes y cavalleros*, publicado em 1555 pelo escritor espanhol Diego Ortuñez de Calahorra, foi traduzido por Tyler em um momento controverso no que diz respeito ao gênero escolhido.

Ao invés de optar por fazer a tradução de um texto religioso, mais comum entre mulheres, Tyler decide se debruçar sobre um tema que

many of them. In some ways this aversion is understandable given the responsibility that traditional religions bear for female subordination, which many women today feel they continue to perpetuate. Nonetheless, this is a profoundly unhistorical response to the period, it belittles the complexity of early modern women's lives, and it colludes with their silencers."

era de seu interesse há alguns anos, e utiliza o espaço do prefácio para se endereçar a seus possíveis leitores em defesa de sua escolha:

O fato de Tyler prefixar seus argumentos feministas a um romance espanhol nesta data, quando as mulheres eram restritas em grande parte a traduzir obras devocionais ou clássicas e o romance ficcional ainda não tinha sido socialmente reabilitada, torna seu trabalho corajoso e presciente.¹⁰ (MARTIN, 2010, p. 15)

Em sua epístola ao leitor, Tyler nos revela algumas poucas informações sobre sua biografia, como por exemplo o fato de ter publicado sua tradução já na fase adulta, mas que o hábito de ler romances se iniciou quando ainda era jovem. Mais importante, é o fato de que a autora usa o espaço do prefácio para defender o direito da mulher de lidar com textos literários não permitidos a elas. “Em seu ‘*Epistle to the Reader*,’ Margaret Tyler afirma a igualdade intelectual das mulheres leitoras na modernidade nascente. É a primeira declaração desse tipo feita por uma inglesa a aparecer na forma impressa”¹¹ (MARTIN, 2010, p. 15).

Tyler inicia seu prefácio elucidando a história do romance traduzido e se apresenta como a tradutora do mesmo. Nas linhas seguintes de seu paratexto, Tyler usa a estratégia da modéstia para ganhar a aceitação de seus possíveis leitores, pedindo benevolência. Entretanto, logo em seguida deixa registrado que tem ciência de que aquela não é uma história considerada apropriada para uma mulher. Em contraste com a sua modéstia inicial e tão comum nos textos do Renascimento de ambos os autores homens e autoras mulheres, Tyler deixa claro que sabia da restrição imposta a ela como leitora e tradutora, mas decide, ainda assim, manter a sua escolha. Dessa forma, é possível identificar que o uso da expressão de autodepreciação neste caso é apenas proforma:

10. “*The fact that Tyler prefixes her feminist arguments to a Spanish romance at this date, when women were restricted largely to translating devotional or classical works and romantic fiction had yet to be socially rehabilitated, makes her work courageous and prescient.*”
11. “*In this Epistle to the Reader Margaret Tyler affirms the intellectual equality of early modern women readers. It is the first such declaration by an Englishwoman to appear in print*”

Espero que aceite meu trabalho amigavelmente, porque é um trabalho de uma mulher, embora em uma história profana e um assunto mais masculino do que é apropriado para o meu sexo. Mas quanto à masculinidade do assunto, tu sabes que não é necessário que todo trompetista ou baterista de guerra seja um bom guerreiro.¹² (TYLER *apud* MARTIN, 2010, p. 19)

Para começar a trabalhar a sua justificativa de que mulheres de fato podem ocupar aquele cenário de batalhas presente na história, a autora faz menção às Amazonas – mulheres guerreiras da Antiguidade – bem como a heroína de *Mirror*, Claridiana. O tom autodepreciativo presente no início de seu prefácio dá lugar a sua habilidade retórica. Tyler se apropria do contexto da história e afirma que “falar das armas não é tão desprezível, mas sim natural a todos, não somente a vocês homens que são guerreiros, mas nós, mulheres, já que as suas vitórias igualmente nos dizem respeito.”¹³ (TYLER *apud* MARTIN, 2010, p. 19).

Trazendo o feminino para uma esfera pública, ou seja, declarando que um assunto comumente restrito aos homens na verdade também diz respeito às mulheres, a autora ultrapassa uma barreira que para nós, no século XXI, pode parecer invisível, mas que a maioria masculina dos séculos XVI e XVII certificava-se de deixar explícita. Nesse sentido, Krontiris destaca que a autora então “afirma seu direito à literatura, expondo os preconceitos e as contradições de teorias e práticas patriarcais. [...] Tyler desafia as ideologias que concedem aos homens direito exclusivo ao conhecimento e restringem as mulheres a áreas específicas de aprendizagem”¹⁴ (KRONIRIS, 1988, p. 23).

Tyler parecia estar ciente de que sua justificativa deveria ser bem articulada e estratégica. A autora aparentemente antecipa as críticas que possivelmente receberá e então enfatiza que ela não criou

12. “Such delivery as I have made I hope thou wilt friendly accept, the rather for that it is a woman’s work, though in a story profane and a matter more manlike than becometh my sex. But as for the manliness of the matter, thou knowest that it is not necessary for every trumpeter or drumsler in the war to be a good fighter.”
13. “to report of arms is not so odious but that it may be borne withal not only in you men which yourselves are fighters, but in us women to whom the benefit in equal part appertaineth of your victories,”
14. “She asserts her right to literature by exposing the biases and contradictions in patriarchal theories and practices. Tyler challenges the ideologies which grant men exclusive right to knowledge and restrict women to specific areas of learning“

a história, mas sim escolheu uma já existente: “Assim, surge agora a questão da minha escolha, não do meu trabalho, o motivo de ter preferido essa história ao invés de um assunto de maior importância.”¹⁵ (TYLER, 1578, p. 21) Tyler afirma, ainda, que a obra foi sugerida a ela por uma outra pessoa – possivelmente pelo aristocrata Thomas Howard (1511-1537) a quem ela dedica sua tradução. Em seguida, a autora denuncia o fato de que, por ser mulher, mesmo que ela escolhesse outro gênero mais apropriado ao sexo feminino, “ainda assim meus outros adversários não se silenciariam; porque eles diriam que tanto um quanto o outro não têm valor”¹⁶ (TYLER, *apud* MARTIN, 2010, p. 21)

É possível identificar sua preocupação em trazer argumentos persuasivos particularmente quando a escritora menciona o fato de que autores homens sempre tiveram a liberdade de criar personagens femininas e, ainda, tinham o hábito de dedicar suas obras às mulheres. Apesar de não estar propondo que autoras mulheres deveriam ter o direito de criar um romance, mas sim de ler e traduzir, a autora exige igualdade:

minha defesa se dá pelo exemplo dos melhores, dentre os quais muitos dedicam suas obras, [...] a diversas *Ladies e Gentlewomen*. E se os homens podem e de fato dedicam seus trabalhos às mulheres, nós mulheres podemos ler tais obras, já que se dedicam a nós, e se podemos ler, por que não ir além em busca de uma verdade? E então mais ainda por que não traduzi-las?¹⁷ (TYLER, 1578, p. 22)

Tyler aproveita a oportunidade para mencionar as restrições impostas à educação da mulher e ao direito da mulher de escrever sobre o que for de seu interesse. É possível observar o movimento que a autora faz em seu prefácio, iniciando seu texto com a modéstia e,

15. “*So the question now ariseth of my choice, not of my labour, wherefore I preferred this story before matter of more importance.*”
16. “*yet would my other adversaries be never the rather quieted: for they would say that as well the one as the other were all naught.*”
17. “*But my defence is by example of the best, amongst which many have dedicated their labours unto divers ladies and gentlewomen. And if men may and do bestow such of their travails upon gentlewomen, then may we women read such of their works as they dedicate unto us; and if we may read them, why not farther wade in them to the search of a truth? And then much more why not deal by translation*”

conforme seus argumentos são trazidos à tona, uma gradual assertividade parece tomar o lugar:

seja qual for a verdade – se as mulheres não devem de forma alguma discorrer sobre a aprendizagem (pois os homens dizem ser os únicos possuidores de conhecimento), ou se podem de alguma maneira (ou seja, por limitação ou nomeação de algum tipo de aprendizagem) – meu argumento tem sido o seguinte: é a mesma coisa uma mulher escrever uma história e um homem dirigir sua história à uma mulher. Mas, entre todos os que me querem mal, espero que alguns não sejam tão rígidos a ponto de me forçarem necessariamente ou a não escrever, ou a escrever sobre divindade.¹⁸ (TYLER, 1578, pp. 22-23)

A autora então conclui sua defesa alegando que aquela não é uma história imprópria para mulheres, especialmente para mulheres da sua idade, já na fase adulta. Tyler constrói seus argumentos de forma que consegue ao mesmo tempo delatar imposições restritivas às mulheres e defender os direitos de seu sexo, cuidadosamente equilibrando e modulando sua voz. Seu prefácio é um importante exemplo de que, se tratando de escritoras inglesas da modernidade nascente, todos os gêneros devem ser igualmente considerados e investigados pois revelam nunces interessantes sobre questões importantes não somente para o seu período histórico como para a atualidade.

Salve Deus Rex Judaeorum

Emilia Lanier, assim como Tyler, escolhe um caminho não tão óbvio para a sua defesa do sexo feminino: a meditação religiosa. Ao contrário de Tyler, no entanto, Lanier faz uma defesa mais agressiva, culpabilizando o sexo masculino não só pelas injustiças cometidas às mulheres, como também por diversos males presentes no mundo desde

18. *“whatsomever the truth is – whether that women may not at all discourse in learning (for men lay in their claim to be sole possessioners of knowledge), or whether they may in some manner (that is by limitation or appointment in some kind of learning) – my persuasion hath been thus: that it is all one for a woman to pen a story as for a man to address his story to a woman. But amongst all my ill-willers, some I hope are not so strait that they would enforce me necessarily either not to write or to write of divinity.”*

Adão. Sobre o título religioso de sua coleção de poemas, Martin explica que a autora, a princípio, parece “anunciar seu trabalho como convencional tanto em gênero (uma meditação religiosa), quanto no assunto (uma narrativa da paixão). Mas tal expectativa logo se encerra, à medida em que elementos imprevistos e extraordinários começam a emergir.”¹⁹ (MARTIN, 2010, p. 360)

A coleção de poemas intitulada *Salve Deus Rex Judaeorum*, publicada em 1611, conta com diversas dedicatórias – em sua maioria endereçadas a mulheres – que a poeta escreve com a intenção de receber patronagem. Além das dedicatórias em verso e em prosa, Lanier também inclui o prefácio em verso “*To all Virtuous Ladies in General*” e uma carta em prosa “*To the Virtuous Reader*”. O poema principal, “*Salve Deus Rex Judaeorum*,” contém 230 estrofes de 8 versos cada. Em seguida, a poeta inclui o poema de 210 versos “*The Description of Cookham*,” um *country house poem*²⁰ no qual Lanier se despede da propriedade da condessa Margaret Clifford (1560-1616), onde a poeta, a condessa, e a filha da condessa, *lady Anne Clifford* (1590-1676) costumavam passar suas tardes. Na última página de sua obra, a autora adiciona uma pequena carta ao leitor, “*To the Doubtful Reader*,” explicando que o título de sua obra havia surgido através de um sonho. Para ilustrar as estratégias usadas por Lanier em sua defesa do sexo feminino, uma análise de alguns excertos do poema principal será feita. Devido a extensão do poema, o estudo se limitará apenas a uma seleção de versos em que Lanier faz a defesa de Eva; uma seção que bem exemplifica a estratégia assertiva da poeta.

Lanier faz parte de um grupo de autoras inglesas do renascimento que defendem o sexo feminino pela imagem de Eva, assim como Rachel Speght, em seu tratado *A Mouzell for Melastomus* (1617) em resposta à publicação de cunho misógino de Joseph Swetnam, aqui previamente citado. Teague e Hass explicam o motivo pelo qual essas autoras escolhem a imagem de Eva: “Seja defendendo Eva ou todas as mulheres, uma escritora do Renascimento tinha que lidar com o seguinte raciocínio: uma vez que as mulheres são descendentes de Eva,

19. “*Aemilia Lanyer’s title seems at first to advertise her work as conventional both in genre (a religious meditation) and in subject (a passion narrative). But such expectations soon recede as unforeseen and extraordinary elements begin to emerge.*”

20. Poema em que o autor elogia um patrono ou amigo através da descrição de sua casa de campo.

elas são moralmente inferiores o que as leva a serem social e intelectualmente inferiores.”²¹ (TEAGUE; HASS, 2002, p. 248)

Lanier inicia sua defesa de Eva na sétima estrofe de seu poema principal. Sua estratégia é tirar daquela figura bíblica a imagem de pecadora, que desobedeceu o comando de Deus e comeu o fruto proibido ciente de que estava fazendo, substituindo essa construção tão universalmente disseminada pela imagem da mulher inocente e ingênua, que foi ludibriada pelo Mal. O primeiro passo, é remover a culpa de Eva e justificar seu ato por ter sido enganada pela serpente, aqui sendo mencionada pelo pronome “ele”:

A ignorante falta de discernimento não percebeu
 A malícia ou a astúcia por ele intencionada;
 Porque se ela soubesse, o que de nós se perdeu,
 Não teria sido aquela oferta considerada,
 Mas ela, pobre alma, pela artimanha pereceu,
 Em seu coração inofensivo nenhuma maldade era premeditada:
 Porque ela mencionou o que disse Deus, e ele nega
 Que eles morreriam, mas que seriam sábios como deuses, ele alega²²
 (LANIER *apud* MARTIN, 2010, p. 370)

Após inocentar Eva, a culpa pela queda é direcionada a Adão na oitava estrofe. Usando a própria noção de inferioridade feminina e superioridade masculina, tão amplamente disseminada, a seu favor, a poeta justifica o erro de Eva com a sua suposta fraqueza, em contraste com a suposta força do sexo masculino representada por Adão que, por ser mais sábio que sua companheira, deveria tê-la impedido de comer o fruto e ele próprio também se recusaria a pecar:

Mas certamente Adão não pode ser perdoado;
 A falha dela, apesar de grande, a dele foi a mais leviana;
 O que a fraqueza ofereceu, a força deveria ter recusado,

21. *“Whether defending Eve or all womankind, a Renaissance writer had to address this argument: since women are descended from Eve, they are morally inferior, which in turn leads them to be socially and intellectually inferior.”*
22. *“That undiscerning ignorance perceived / No guile or craft that was by him intended; / For had she known, of what we were bereaved, / To his request she had not condescended. / But she, poor soul, by cunning was deceived, / No hurt therein her harmless heart intended: / For she alleged God’s word, which he denies / That they should die, but even as gods, be wise.”*

Sendo senhor de tudo, sua desonra foi a mais profana:
 Mesmo que a serpente a ela tenha enganado,
 Ele deveria usar a palavra divina como guia de sua ação humana,
 Porque ele era o senhor e rei de todo o mundo,
 Antes que a pobre Eva desse seu primeiro respiro profundo.²³
 (LANIER *apud* MARTIN, 2010, p. 370)

O poema segue com a mesma estratégia nas estrofes seguintes, alegando que ao contrário de Eva, Adão sabia das consequências de seus atos e que, conscientemente desobedecendo a Deus, não só falou como ser superior e mais sábio ao não instruir Eva a não comer o fruto proibido, mas também escolheu pecar. Antes de prosseguir construindo uma nova imagem de Eva – e, conseqüentemente, uma nova imagem de todo o sexo feminino – a poeta faz uma pergunta: “Se ele [Adão] queria comer o fruto, quem poderia impedi-lo?”²⁴ (LANIER *apud* MARTIN, 2010, p. 371)

Logo em seguida, na décima primeira estrofe, uma resposta é oferecida, colocando mais uma camada de inocência sobre Eva, construindo a imagem de um ser bom e generoso que, achando se tratar da fonte de todo conhecimento do mundo, não guardou o fruto para si, mas generosamente compartilhou com quem mais amava.

Não Eva, que errou apenas por amar demais,
 Fazendo com que ela abrisse mão daquilo que mais adorou,
 Do que ela provou, ele não poderia ficar para trás,
 De forma que a sabedoria a ele mais se revelou;
 Em reprovar a fraqueza dela ele nunca procurou ser eficaz,
 Com aquelas palavras afiadas, as quais de Deus ele escutou:
 No entanto os homens ostentam sabedoria, a qual ele tirou
 Da mão honesta de Eva, como se tira de um livro.²⁵
 (LANIER *apud* MARTIN, 2010, p. 371)

23. “*But surely Adam cannot be excused; / Her fault, though great, yet he was most to blame; / What weakness offered, strength might have refused, / Being lord of all, the greater was his shame: / Although the serpent’s craft had her abused, / God’s holy word ought all his actions frame, / For he was lord and king of all the earth, / Before poor Eve had either life or breath.*”

24. “*If he would eat it, who had power to stay him?*”

25. “*Not Eve, whose fault was only too much love, / Which made her give this present to her dear, / That what she tasted, he likewise might prove, / Whereby his knowledge might become more clear; / He never sought her weakness to reprove / With those sharp words, which he of God did hear: / Yet men will boast of knowledge, which he took / From Eve’s fair hand, as from a learned book.*”

Na décima quarta estrofe, a poeta faz um movimento importante e ousado. Ela se reporta aos seus leitores homens, desta vez, não em defesa da imagem de Eva, mas sim em defesa de todas as mulheres, demandando igualdade e, assim como Tyler fez em seu prefácio, denuncia as restrições impostas às mulheres no que diz respeito ao conhecimento:

Então nos deixe ter nossa liberdade novamente,
 E não clamem a vocês toda a soberania;
 Vocês não vieram ao mundo sem a nossa dor pungente,
 Faça disso um impedimento para a sua malfeitoria;
 Se o seu pecado é maior, por que você desmente
 A possibilidade de sermos suas iguais, livre de tirania?
 Se uma mulher fraca simplesmente caiu em pecado,
 O seu não tem, nem perdão, nem nunca terá cessado.²⁶
 (LANIER *apud* MARTIN, 2010, p. 372)

Ao contrário de Tyler que em alguns momentos de seu texto modula sua voz e que faz um movimento de avançar e recuar em sua assertividade, Lanier se posiciona de forma mais enérgica e direta durante todo o poema. Ambas, no entanto, estão unidas em uma só missão: fazer de suas vozes literárias um instrumento de denúncia das limitações impostas pelo sexo masculino e de defesa do sexo feminino.

Considerações finais

Apesar das diversas restrições limitantes da sociedade patriarcal, a modernidade nascente inglesa contou com uma extensa e heterogênea produção literária de mulheres que se dedicaram a produzir obras complexas e plurais que, apesar de terem sido negligenciadas durante três séculos, encontraram no século XX o interesse por parte de escritores e pesquisadores que se dedicaram a trazer à tona suas vozes. Parte desse interesse pode estar relacionado com o fato

26. *“Then let us have our liberty again, / And challenge to yourselves no sovereignty; / You came not in the world without our pain, / Make that a bar against your cruelty; / Your fault being greater, why should you disdain / Our being your equals, free from tyranny? / If one weak woman simply did offend, / This sin of yours, hath no excuse, nor end.”*

de que muitas dessas obras lidam com assuntos ainda muito atuais, como é o caso das autoras Margaret Tyler e Emilia Lanier, que denunciavam a misoginia estrutural, ainda tão preocupantemente em voga no século XXI.

Ao investigar o trabalho dessas autoras, é importante estar atento ao contexto histórico em que viveram. Textos que hoje são vistos como reforço de ideias misóginas, como o exemplo do texto religioso, podem conter camadas importantes para a história da defesa da mulher. As traduções feitas por essas mulheres, mesmo que sejam de textos originalmente escritos por autores homens, podem revelar estratégias retóricas interessantes de serem analisadas. A literatura feminina da modernidade nascente inglesa contou com diversas contribuições tão complexas e audaciosas quanto a literatura canônica masculina tão predominante nas salas de aula de Estudos Literários. É importante que mais espaços sejam abertos e que essas autoras atinjam, cada vez mais, leitores diversos.

Referências

- ALTMAN, B. Joel. *The tudor play of mind: rhetorical inquiry and the development of Elizabethan Drama*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- BEILIN, V. Elaine. *Redeeming Eve: Women Writers of the English Renaissance*. New Jersey: Princeton University Press, 1987.
- GOODRICH, Jaime. Thomas More and Margaret More Roper: A case for Rethinking Women's Participation in the Early Modern Public Sphere. In: WADDINGTON, B. Raymond ed.; *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 39, no. 4. Missouri: Truman State University Press, 2008, pp. 1021-1040.
- KRONTIRIS, Tina. Breaking Barriers of Genre and Gender: Margaret Tyler's translation of "The Mirrour of Knighthood" In: KINNEY, F. Arthur ed.; *English Literary Renaissance*, Vol. 18, No. 1. Chicago: The University of Chicago Press, 1988, pp. 19-39.
- MACLEAN, Ian. *The Renaissance Notion of Woman: A study in the fortunes of scholasticism and medical science in European intellectual life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- MARTIN, Randall. ed. *Women Writers in Renaissance England: An annotated anthology*. Harlow: Pearson education limited, 2010.

- PACHECO, Anita ed. *A Companion to Early Modern Women's Writing*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002.
- RIENSTRA, K. Debra. Mary Sidney, Countess of Pembroke, *Psalmes*. In: PACHECO, Anita, ed.; *A Companion to Early Modern Women's Writing*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002, pp. 110-124.
- TEAGUE, Frances; HASS, Teague. Defenses of Women. In: PACHECO, Anita ed. *A Companion to Early Modern Women's Writing*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002, pp. 248-263.

Modelos e imitação nas preceptivas musicais de Johann Mattheson

Mônica Lucas (USP)¹

Música Poética

Entre os séculos XVI e XVIII, o mundo luterano produziu reflexões significativas sobre a relação entre música e linguagem, apresentadas em obras teóricas e práticas para a composição e interpretação musical. Estes textos têm em comum o fato de emprestarem sistematicamente a terminologia derivada de retóricas antigas, sobretudo latinas, para descrever fenômenos musicais. Nos círculos letrados quinhentistas, a música figura como assunto digno de atenção, a partir do interesse pelo legado de autores gregos e latinos que foram alçados, no humanismo, à categoria de *clássicos*. Nestas obras, as discussões que incluem a música se colocam em diversos planos: no âmbito da ideia de imitação como princípio unificador entre as artes, na esfera das discussões éticas que formam os tratados de cortesia e na própria formulação sistemática das regras da composição e da interpretação musical.

Segundo autores reformados, a relação intrínseca entre as artes, a partir da imitação da natureza, é um elemento de aproximação natural entre música e palavra. Para Aristóteles, a natureza das paixões humanas é objeto tanto da música quanto do verbo.² Esta identidade de princípios permitiu a sistematização, por analogia, de uma linguagem musical regida, como sua contrapartida verbal, por preceitos gramaticais e retóricos. A permanência da ideia de imitação como critério unificador das artes pode ser atestada, pelo menos, até o fim do Setecentos, tanto no mundo reformado quanto nos espaços em que vigorou a contrarreforma, como se pode atestar, por exemplo, pela obra de Charles Batteux, *Les beaux arts réduits en un même*

1. Especializada em Música Antiga (Conservatório Real de Haia, Holanda) e Doutora em música (UNICAMP), é docente no Depto. de Música da USP.
2. Esta opinião aparece, por ex., em *De interpretatione* (16a1): “Há os sons pronunciados que são símbolos das afecções na alma, e as coisas que se escrevem que são os símbolos dos sons pronunciados”.

príncipe [“As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio”], publicada inicialmente em Paris em 1746, mas que contou com mais de 10 traduções alemãs ao longo do séc. XVIII e início do XIX, além de inúmeros comentários em revistas³.

A música também é discutida no âmbito ético, como assunto de textos que discorrem sobre educação de futuros governantes. O potencial ético-político desta arte já figura na *República* platônica e na *Política* de Aristóteles. Esta discussão reaparece, no séc. XV em gêneros literários dedicados à descrição das virtudes do Príncipe ou do Cortesão perfeitos, como os *espelhos de príncipe* ou *escolas de corte*. Nestes textos também se lê sobre o papel - retoricamente codificado - da música na educação e na sociabilidade cortesã. Escolas de corte publicadas no mundo contrarreformado chegaram ao mundo luterano na forma de traduções e comentários (sobretudo de textos italianos, espanhóis e franceses) e geraram obras semelhantes, escritas por autores alemães. Suas ideias acabaram se fundindo com o próprio ideal de Lutero, que, em seus escritos, também defende o poder edificante da música. Conforme afirma Barros (2020, p. 5), o apreço de Lutero pela música “fundamenta-se principalmente na justificação que ela efetua, infundindo a palavra e a verdade divina por meio do prazer que proporciona, estimulando a fé e constituindo um círculo virtuoso a partir do próprio gosto pela música.

Essa visão da música como atividade moralizante, assim como sua aproximação com a palavra, por meio da ideia de imitação, permeia escritos musicais publicados no mundo reformado entre os séculos XVI e XVIII. Nos domínios luteranos, diferentemente do que ocorreu no mundo contrarreformado, a música tornou-se um importante objeto de estudo prático nas escolas, a partir da reforma do ensino consolidada em 1528 por Philipp Melanchton. Estas escolas constituíram vias relevantes a de transmissão do dogma reformado, e também de estudos humanistas. Nesse contexto, a compreensão de que a música proporcionava e estimulava a fé, permitiu, segundo Barros (2020, p. 5), “reconhecer o lugar privilegiado ocupado pela música no currículo escolar e nas práticas de ensino das novas escolas luteranas.” Nas escolas reformadas, a disciplina da música tinha uma importância superada apenas pelo estudo do latim e da Teologia.

3. Acerca da recepção alemã de Batteux, conferir Lucas (2009a, 2009b, 2010).

As preceptivas musicais concebidas para uso escolar nas escolas reformadas são manuais práticos de solmização e contraponto, cuja finalidade era a de proporcionar aos alunos o domínio técnico que os habilitasse a prover música prática para os serviços religiosos. Entretanto, a concepção do afeto como princípio unificador entre música e palavra fundamenta, nestas obras, o uso de termos advindos de retóricas, sobretudo de matriz ciceroniana, para a descrição de procedimentos musicais.

A concepção musical luterana, assim como seus elementos práticos, está detalhadamente apresentada nos escritos musicais do músico e homem de letras Johann Mattheson (1681-1767). Nascido em 1681, ele foi aluno da *Johannisschule*, uma das escolas reformadas mais antigas da Alemanha, em que aprendeu, entre outros, música. Na juventude, atuou como compositor e cantor junto à então recém-fundada casa de ópera de Hamburgo, o *Theater am Gänsemarkt*. Em seguida, tornou-se preceptor de Cyrill Which, filho do enviado diplomático britânico em Hamburgo. Cyrill ocupou o posto do pai, após a morte deste, e Mattheson o acompanhou, como secretário, até o fim da vida. Foi fundador e participante de academias literárias em Hamburgo e frequentador dos círculos eruditos de Hamburgo.

Com amplo domínio do inglês e do francês, Mattheson atuou como tradutor, para o alemão, de artigos sobre Filosofia e sobre Música, novelas e romances. Constam, ainda, de sua pena, livros e artigos sobre Música e sobre Teologia, além da responsabilidade pela edição da primeira revista musical alemã, *Der Critische Musicus*.

As obras de Mattheson são dedicadas ao público cortesão, pertencente ao meio em que ele transitava. Dentre esta vasta produção literária destacam-se quatro tratados musicais. Destes, os três primeiros são obras de juventude e foram publicados em um espaço relativamente curto de tempo - *Das Neu-eröffnete Orchestre* ["A Orquestra Recém-Inaugurada", 1713], *Das Beschützte Orchestre* ["A Orquestra Protegida", 1717], *Das Forschende Orchestre* ["A Orquestra Investigativa", 1721]. A última, e mais extensa obra, intitulada *Der vollkommene Capellmeister* ["O mestre-de-capela perfeito", 1739], foi editada quase duas décadas após as "três orquestras", como são conhecidos os tratados de juventude.

No presente texto discorreremos sobre o papel da imitação no processo de aprendizado escolar luterano na época de Mattheson e apresentaremos os modelos musicais indicados ele em suas obras.

Imitação e modelos

Vimos que, entre os séculos XVI e XVIII, a música aparece nas discussões a respeito da imitação como princípio unificador entre as artes. Nesse contexto, o objeto de todas as artes seria a natureza. No século XVIII, poéticas literárias e musicais, como por exemplo, a obra já citada de Charles Batteux, afirmam que a música tem como objeto tanto a imitação da natureza visível, como a natureza interna das paixões, representadas segundo códigos musicais balizados desde o século XVI. Entretanto, muitas dessas obras apresentam também uma compreensão ampliada da ideia de natureza, que passa a incluir obras e autores canônicos.

Muhana, discorrendo sobre este processo, explica-o da seguinte maneira: “[...] se a poesia é imitação de algo que está na natureza (as ações humanas), e se na natureza em que o homem existe encontra-se também a poesia como efeito de uma ação humana, imitar na poesia a poesia é imitar a natureza” (MUHANA, 1997, p. 44). O mesmo argumento serve para a música: autores, assim como obras musicais, efeitos de paixões humanas, também integram, segundo este ponto de vista, o conceito de natureza, constituindo, com isto, modelos para imitação.

Considerando esta acepção mais ampla da ideia de imitação, nota-se que, na visão humanista, autores consagrados pela tradição tornaram-se modelares para gerações futuras. Seus gêneros, linguagem e estilo foram emulados por muitos artistas, gerando a discussão sobre gostos e estilos, que se desenvolve também nas poéticas musicais, em especial aquelas do século XVIII.⁴

A imitação de autores exemplares esteve na base do projeto pedagógico das escolas luteranas. Nos manuais de orientação retórica, adotados nessas instituições, a imitação constituía, tecnicamente, a etapa de treinamento que sucedia ao *studium* (leitura de exemplos e estudo das regras) e preparava o aluno para o exercício, propriamente dito, da redação e da elocução (LAUSBERG, 1993 [1949], 470, p. 273). Lucia Marroquin (2008, p. 30) compara o processo de imitação “ao alimento, que, digerido, assimilado e transformado, se renova em cada novo imitador e em cada nova obra”.

4. Para mais discussões sobre os conceitos de gosto e estilo na música, cf. PAOLIELLO (2017) e HELD (2021).

O processo de imitação também é detalhadamente descrito em *Ausführliche Redekunst* [“Arte completa da eloquência”, 1736], publicada por Johann Gottsched (1700-1766), três anos antes de *Der vollkommene Capellmeister*, de Johann Mattheson. Gottsched contava entre os literatos alemães mais importantes de sua época, e Mattheson certamente conheceu esta publicação. Além disso, Gottsched e Mattheson frequentaram os mesmos círculos letrados de Hamburgo e participaram das mesmas academias literárias, embora, como atesta Kross (1983, p. 327), a relação entre ambos, nos anos após o surgimento de *Der vollkommene Capellmeister*, tenha se deteriorado.

Ausführliche Redekunst é dedicado ao ensino da Oratória. Na segunda parte do livro, Gottsched discorre sobre a imitação, como base do processo de aprendizado, e divide-a em três estágios: a imitação infantil, que “se preocupa apenas em empregar e utilizar as palavras e maneiras de discursar de bons escritores” (GOTTSCHED, 1973 [1736], II, 2, 1, p. 402),⁵ a imitação viril, “que se preocupa com a maneira de escrita, ou seja, com a ordenação e com a coerência dos pensamentos em várias frases que se sucedem” (GOTTSCHED, 1973 [1736], II, 2, 1, p. 402),⁶ a imitação oratória, em que “não se imita nem as palavras nem as frases e sua coerência, mas todo o modo e o caráter do discurso, a liberdade dos pensamentos, o amor à verdade, a honestidade da alma, a agudeza na apresentação das ideias” (GOTTSCHED, 1973 [1736], II, 2, 6, p. 406)⁷. Para ele, esta última concepção de imitação ultrapassa o âmbito pedagógico, e requer um treinamento tal, que “não se pensa mais na imitação, mas se é capaz de escrever e falar como estes escreveram”. O próprio Gottsched insere sua *Ausführliche Redekunst* nesta última categoria: ele se propõe à empresa de “seguir

5. No original: “Die kindische [Nachahmung] bemühet sich nur die Wörter und die Redensarten gutter Scribenten nachzuahmen, das ist anzuwenden und zu gebrauchen.”
6. No original: “Die andre [männliche Nachahmung] bemühet sich die Schreibart das ist die Ordnung und den Zusammenhang der Gedanken in vielen aufeinander folgenden Sätzen nachzumachen.”
7. No original: “[Diese ist die oratorische Nachahmung], die weder die Wörter, och die Sätze und ihren Zusammenhang; sondern die ganze Art und den Character der Beredsamkeit, das ist die Freyheit der Gedanken, die Liebe zur Wahrheit, die Ehrlichkeit des Gemüthes, die Munterkei und den Eifer im Vortrage seiner Vorstellungen, nachmachtet und auszudrücken suchet.”

as pegadas do grande Tullius [Cícero]”, trazendo à luz um ensaio sobre a eloquência racional (GOTTSCHED, 1973 [1736], II, 2, 7, p. 407).⁸

Em *Der vollkommene Capellmeister* [“O metre-de-capela perfeito”, 1739], Mattheson revela esta mesma compreensão expandida de arte, como imitação de modelos. Na terceira parte de seu compêndio, o tratar da composição musical, ele discorre sobre o conceito de “imitação” e apresenta três acepções do termo:

A imitação tem três sentidos na música: primeiramente, encontramos ocasião para seu emprego em todo o tipo de coisas naturais e inclinações da alma, que são de longe o maior auxílio para a invenção (*imitantur res naturales & animi motus*). Em segundo, entendemos por imitação o empenho em emular o trabalho de um mestre ou compositor (*imitatio hujus illiusve auctoris*), coisa muito boa, conquanto não constitua um roubo musical. Em terceiro lugar, entende-se por imitação aquela competição pela qual vozes diversas se sobrepõem livremente, constituindo fórmulas, procedimentos ou frases curtas.⁹ (MATTHESON, 1992 [1739], p. 331)

Desta forma, Mattheson descreve primeiramente a imitação em seu sentido estrito, como já fizera Batteux, como a imitação da natureza visível e interna. Em segundo lugar, ele discorre sobre ela como a imitação de modelos, que se conforma às descrições de Gottsched. Finalmente, apresenta uma definição musical, relacionada à técnica composicional do contraponto.

Com relação à imitação de modelos como processo pedagógico, Quadlbauer (1984) evidencia que o curso de latim das escolas

8. No original: “Ich selbst habe mich ein gleiches unterstanden [des grossen Tullus Fusstapfen getreten], als ich meinen Grundriss zu einer vernunftmässigen Beredsamkeit ans Licht stellte.”
9. No original: “Die Nachahmung nun hat in der Music dreierley zu bedeuten. Denn erstlich finden wir Gelegenheit, dergleichen Uingung mit allerhand natürlichen Dingen und Gemüths-Neigungen (*imitantur res naturales & animi motus*) anzustellen, worin schier das grösseste Hülfsmittel der Erfindung bestehet (...). Fürs andre wird diejenige Bemühung verstanden, wo na sich gibt, dieses oder jenen Meisters und Ton-Künstlers Areit (*imitatio hujus illiusve auctoris*) nachzuahmen: welches eine ganz gute Sache ist, so lange kein förmlicher Muikalischer Raug dabey mit unterläufft. Drittens bemercket man durch die Nachahmung denjenigen angenehmen Wettstreit (*imitationem moduli vel subjecti cujusdam*), welchen verchiedene Stimmen über gewisse Förmelgen, Gänge oder kurze Sätze mit aller Freiheit unter einander führen.” (MATTHESON, 1992 [1739], p. 331)

reformadas estava fundamentado na leitura e imitação de Tácito, Sêneca e Cícero, para o estilo da prosa, e no estudo e emulação de Ovídio, Sêneca, Lucano, Marcial, Juvenal, Estácio, Claudiano, Virgílio e Horácio, autoridades para o estilo da poesia.¹⁰ Obras destes autores referenciais figuram, devidamente selecionadas, em compêndios escolares para uso dos alunos.

É interessante notar que, no século XVI, as missas feitas à imitação de mestres (a denominação anacrônica encontrada em compêndios modernos é “missas *de paródia*”) constituem um gênero musical claramente construído a partir deste processo. No século XVIII, são conhecidas as transcrições de obras italianas feitas por Johann Sebastian Bach, que serviram para o aprendizado do estilo de compositores como Vivaldi, Corelli e Albinoni. De modo semelhante, as primeiras peças editadas pelo jovem Mozart constituem transcrições de sonatas de Johann Christian Bach. Estas transcrições pressupõem adequações de decoro, como amplificações, perífrases e nova orquestração, sem jamais perder, para com seus modelos, a relação substancial de imitação, que figurava na base do aprendizado da composição.

Preceptivas musicais escolares também ofereciam, para os alunos das escolas reformadas, modelos para estudo da imitação. O conhecimento restrito da prática musical grega e latina justificava, nessas obras, a adoção de compositores renascentistas como figuras exemplares – diferente do que ocorria nas Letras, em que os autores proviñham da Antiguidade. A discussão mais extensa de Mattheson sobre modelos de imitação figura em *Das Neu-Eröffnete Orchestre* [“A orquestra recém-inaugurada”, 1713]. Na Parte III, dedicada à crítica musical, são apresentados, no capítulo I, os modelos estilísticos referentes à música moderna: Jean-Baptiste Lully (1632-1687), para o gosto francês, Arcangelo Corelli (1653-1713), para o italiano, Reinhard Keiser (1674-1739), para o alemão, e Henry Purcell (1659-1695), para o inglês. Neste livro, ele não se pronuncia a respeito de compositores antigos, mas em *Der vollkommene Capellmeister*, lemos que Josquin Desprez (1450-1521) e Orlando di Lasso (1532-1594) constituem, para Mattheson, autoridades para a escrita no estilo do contraponto.

Como, no processo de composição, as finalidades são diversas, importa saber emular o tipo de escrita dos modelos selecionados.

10. Para uma discussão mais detalhada sobre a recepção de autores latinos, em especial Cícero, na Alemanha luterana, cf. QUADLBAUER (1984).

Autores e obras em que este processo é extremamente bem sucedido tornam-se, por sua vez, modelos para as próximas gerações. Este é o caso da música de Johann Sebastian Bach (1685-1750), que irá figurar para as gerações posteriores a Mattheson, a partir dos escritos teóricos de Johann Nikolaus Forkel (1749-1818).

A ideia de imitação relaciona-se a dois conceitos relevantes para o aprendizado da composição, assim como da prática musical, no século XVIII: estilo e gosto. Estilo constitui, neste sentido, a eleição de um modelo para a imitação e superação (Corelli, Lully etc.), considerando sua adequação a diferentes situações (a câmara, a igreja, o teatro).

De modo diverso, quando a composição utiliza como modelo o conjunto de procedimentos próprios de uma nação (o tipo de ornamentação, o a escolha dos tipos de instrumento, as estruturas musicais etc.), a imitação encontra-se no âmbito do gosto.

Quando Mattheson apresenta os modelos musicais em *Der Neu-eröffnete Orchestre*, eles estão circunscritos em uma discussão sobre os gostos nacionais, e Mattheson descreve-os da seguinte maneira:

Se quiséssemos (...) comparar as nações, diríamos de forma geral, não definitiva: os **italianos** executam melhor; os **franceses** divertem melhor, os **alemães** compõem e trabalham melhor, e os **ingleses** julgam melhor. Os primeiros se fazem *admirables*; os segundos, *aimables*; os terceiros, *infatigables* e os quartos, *equitables*. Os primeiros são *ingenieux*, os segundos, *spirituels*, os terceiros, *fondamentels* e os quartos, *delicats*. Os primeiros *elevam* a música, os outros a **avivam**, os terceiros se **esforçam** para isto e os quartos **indicam** o correto. Os primeiros servem à música, os segundos fazem dela uma *compagne*, os terceiros a anatomizam e aos quartos, ela serve. Os primeiros têm muita invenção e agem com pouco trabalho, os segundos não a empregam da melhor maneira; os terceiros têm muita invenção e trabalho incomum, mas os quartos têm o melhor *gout*. Os italianos surpreendem, os franceses querem aprazer, os alemães estudam e os ingleses recompensam.¹¹ (MATTHESON, 2004 [1713], p. 219-220)

11. No original: “Wollte man nun (...) die Nationes ene gegen die andere halten, so möchte man überhaupt und unmassgeblich setzen: Die **Italiäner** executiren am besten; die **Franzosen** divertiren am besten; die **Teutschen** aber componiren und arbeiten am besten; und die **Engelländer** judiciren am besten. Die Ersten machen sich *admirables*; die Andern *aimables*; die Dritten *infatigables*, und die Vierten *equitables*. Die Ersten sind *ingenieux*; die Andern *spirituels*; die Dritten *fondamentels* und die Vierten *delicats*. Die Ersten

Conclusão

Nos tratados musicais surgidos entre os séculos XVI ao XVIII, a matriz retórica se revela não apenas no empréstimo de termos oriundos da oratória para a descrição de procedimentos musicais mas, ainda, no próprio processo de aprendizado que elas propõem, análogo à proposta apresentada em retóricas latinas e retomada na pedagogia humanista, utilizada nas escolas reformadas. Focamos nossa discussão nos textos do músico e homem de letras Johann Mattheson.

Neste contexto, ideia de imitação não se limita apenas à conceituação do objeto que, segundo Batteux, constitui o princípio de todas as artes, a saber, a natureza externa, física, ou interna, das paixões. Ao apresentar autores modelares e utilizá-los como exemplos para o aprendizado e aquisição do domínio técnico, tanto as preceptivas retóricas quanto as musicais instituem a imitação como ferramenta pedagógica. Neste sentido, a relação entre a música e a linguagem não se limita a uma unidade de princípio, mas passa também pelo processo de aprendizado.

Vimos que os manuais de oratória utilizados nas escolas reformadas apresentam os autores modelares para os diversos gêneros de escrita. Na música, ocorre o mesmo: nos tratados musicais, a ideia de imitação fundamenta o estilo compositivo individual quanto a escrita adequada aos gostos nacionais.

Vemos, assim, que a imitação consiste em uma ferramenta de aprendizado, bem como prática composicional e interpretativa que revela o conhecimento dos procedimentos adequados a cada ocasião. Neste sentido, o termo imitação é entendido como homenagem e como mostra de conhecimento compositivo, sendo, com isto, entendido de forma diversa da maneira como foi compreendido no século XIX, como oposto à originalidade.

erheben die Music; die andern **beleben** sie; die Dritten **bestreben** sich darnach und die Vierten **geben** was rechtes davor. Die Ersten dienen der Music; die Andern machen eine Compagne daraus; die Dritten anatomiren sie; und den Vierten dienet sie. Die Ersten haben viel Invention. Wenden aber mit Fleiss senig Fleiss und die andern den ihren nicht zum besten an; die Dritten haben viel Invention und ungemeynen Fleiss, die Vierten aber den besten Gout. Die Italiäner suprnniren; die Frantzosen wollen charmiren; die Teutschen studiren und die Engelländer recompensiren.” (MATTHESON, 1713, p. 219-220).

O conhecimento dos modelos é fundamental para a recuperação do horizonte de sentido de preceptivas que refletem um contexto que só pode ser conhecido por nós na forma de ruínas.

Referências

- ARISTÓTELES. *De interpretatione*. Tradução de J. V. Teixeira da Mata. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.
- BARROS, Cassiano de Almeida. Os usos das poéticas musicais luteranas no século XVII – o caso do Musica Poetica de Joachim Burmeister. *Anais do XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Manaus, 2020, p. 1-13. Disponível em: <<http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/220/131>>. Acesso em 28 out. 2021.
- KROSS, Siegfried. Mattheson und Gottsched. BUEOW, George e MARX, Hans Joachim (eds.). *New Mattheson Studies*: Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 327-344.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução de M. N. R. Fernandes. Lisboa [München]: Gulbenkian [Hueber], 1993 [1949].
- HELD, Marcus. Acepções de gosto na obra teórica de Francesco Geminiani (1687-1762). *Anais do SEFiM*. Porto Alegre, v. 02 - n. 2, 2016.
- LUCAS, Mônica.. Aspectos da recepção alemã do “Les Beaux-Arts réunis a un même Principe”, de Charles Batteux (1746). *Música em Perspectiva*, v. 2, p. 47-67, 2010.
- LUCAS, Mônica. Imitação Musical segundo o Kantor Caspar Ruetz (1754). *Opus (Belo Horizonte. Online)*, v. 14, p. 21-36, 2009a. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/243>>. Acesso em 28 out. 2021.
- LUCAS, Mônica. O Ensaio sobre a Imitação da Natureza na Música de Johann Adam Hiller (1754). *Revista do Conservatório de Música*, v. 2, p. 27-46, 2009b. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2447>>. Acesso em 27 out. 2021.
- MARROQUIN, Lucia Díaz. *La retórica de los afectos*. Kassel: Reichenberger, 2008.
- MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Kassel [Hamburg]: Bärenreiter [Christian Herold], 1991 [1739].

- MATTHESON, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Laaber [Hamburgo]: Laaber Verlag [Benjamin Schiller], 2004 [1713].
- MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- PAOLIELLO, Noara. *Gosto e estilo na música do XVIII*. São Paulo: Anna Blume/Fapesp, 2017
- QUADLBAUER, Franz. *Optimus Orator. Zu Ciceros Rednerideal und seine Nachwirkung*. In: *Rhetorica: A Journal on the History of Rhetoric*, v.2, n.2, p. 103-119, 1984.
- QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*. Tradução de Bruno Bassetto. Campinas: Ed. UNICAMP, 2015.

Discutindo os arquétipos femininos: uma abordagem sobre a sátira licenciosa atribuída a Gregório de Matos¹

Patrícia Bastos (UERJ)²

Sabendo que a poesia satírica atribuída ao poeta baiano Gregório de Matos é, na grande maioria das vezes, direcionada a mulheres negras e mestiças, é fundamental iniciar este texto refletindo acerca das formas sob as quais essas mulheres foram inseridas em um sistema misógino e escravagista. Busco com isso ler as consequências desse processo – não só no discurso produzido na poesia satírica do autor – como também na estrutura engendrada na sociedade colonial do século XVII e posteriormente nos dias de hoje.

Segundo Sueli Carneiro, “o estupro da mulher negra pelo homem branco no passado e a miscigenação daí recorrente” (1995, p. 546) produziram as possibilidades para a estruturação do mito da cordialidade e da democracia racial brasileira. Logo, é preciso conhecer quais mecanismos contribuíram para a sua elaboração e como a mulher negra é incorporada nesse discurso. Conforme Djamila Ribeiro, raça, classe e gênero são categorias que não podem ser pensadas isoladamente, mas sim como unidade indissociável (RIBEIRO, 2016, p. 101), sendo fundamental, portanto, enxergar que a relação de raça e de classe produz efeitos diferenciados, diretos e violentos sobre essas mulheres.

Em pesquisas sobre a escravidão, podemos, não raro, encontrar diversas leituras feitas por especialistas que abordam o tema de uma maneira genérica, homogeneizando e categorizando em um mesmo viés mulheres e homens escravizados. O mesmo erro relacionado à produção de um olhar universal incorre se não estivermos atentos ao fato de que a identidade feminina historicamente construída não foi a mesma para todas as mulheres, e nesse sentido estou me referindo diretamente às mulheres negras e às mulheres brancas. A prática da tentativa de homogeneização, neste caso, dificulta a compreensão do

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Código de financiamento 001.
2. Graduada em Letras Português/Literaturas, Mestra e Doutoranda em Literatura Brasileira (UERJ).

fato de que mulheres negras escravizadas sofreram de maneiras diferentes as consequências brutais e vorazes da colonização, da mesma forma como diferentes eram suas condições de vida, trabalho, saúde, relações sociais e os níveis de opressão aos quais estavam submetidas. As mulheres africanas escravizadas (e conseqüentemente suas descendentes nascidas durante o período em questão), além de sofrer as torturas, castigos e violências que eram impostos aos homens, tinham os seus corpos explorados tanto como amas de leite como sexualmente pelos senhores. É o que esclarece Sonia Maria Giacomini:

pois a negra é coisa, pau para toda obra, objeto de compra e venda em razão de sua condição de escrava. Mas é objeto sexual, ama de leite, saco de pancada das sinhazinhas, porque além de escrava é mulher. Evidentemente essa maneira de viver a chamada “condição feminina” não se dá fora da condição de classe e mesmo de cor. (GIACOMINI, 1988, p. 87)

Havia também, conforme Maria Helena Machado (2018, p. 357), diferentes implicações no que diz respeito ao casamento e à maternidade no cotidiano de mulheres e homens. Casamento e reprodução significavam uma dupla jornada de trabalho e uma dupla sujeição: ao senhor e ao marido. De acordo com Giacomini, a questão da reprodução encontrava-se no centro das circunstâncias gerais de vida e de trabalho impostas sobretudo às mulheres escravizadas (Giacomini, 1988, p. 27), sendo necessário considerar nesta análise a importância da mulher negra enquanto trabalhadora e reprodutora na constituição e na manutenção do sistema escravista. Senhores de engenho, brancos e representantes da elite, estimulavam a reprodução dessas mulheres revelando o mais expressivo princípio das sociedades escravagistas atlânticas: o *partus sequitur ventrem*, em que o filho herdava a condição jurídica da mãe (MACHADO, 2018, p. 354). Entretanto, tal fato não garantia para as negras melhores condições de vida, pelo contrário. Para as africanas e afrodescendentes trazidas forçadamente para o Brasil, não havia diferenças relevantes, ao menos no que diz respeito a termos legais, entre trabalhos direcionados à produção de riquezas e a gravidez, “já que ambos se davam na esfera escravista e beneficiavam seus proprietários” (MACHADO, 2018, p. 356). Ao ser posta no papel de dupla produtora da riqueza escravista, a mulher escravizada tinha destacada a centralidade de seu corpo como o próprio *lócus* da escravidão (MACHADO, 2018, p. 356).

Segundo Maria Helena Machado, nos momentos em que as demandas econômicas eram supridas adequadamente pelo tráfico atlântico, os senhores tendiam ainda mais para o trabalho produtivo, se negando a oferecer condições mínimas para a reprodução (MACHADO, 2018, p. 357). De acordo com a autora, há registros de diferentes épocas narrando negras realizando trabalhos pesados às vésperas do parto, mulheres que carregavam filhos pequenos para a roça, amarrados às costas para que pudessem passar o seio por cima do ombro ou por baixo do braço, com a finalidade de não pararem suas atividades sequer para amamentarem. Mal alimentadas e sobrecarregadas pelo excesso de trabalho, eram mulheres que sofriam torturas severas, inclusive quando estavam grávidas: “relatos apontam a prática de posicionar a escravizada grávida nua, deitada de bruços no chão, com a barriga acomodada num buraco, para ser castigada por chicotadas” (MACHADO, 2018, p. 357). Além disso, é fundamental acrescentar que mulheres negras eram frequentemente separadas de seus filhos e maridos, revelando o caráter transitório a que as relações familiares inseridas no sistema escravagista estavam submetidas (GIACOMINI, 1988, p. 272).

Em relação ao trabalho, segundo Emanuel Araújo, durante o século XVII, escravas de ganho e negras forras “inundavam as cidades com o comércio ambulante de quitutes, tecidos baratos e miudezas de todos os tipos” (ARAÚJO, 1993, p. 197), no que se observa que saíam dos sobrados para arrecadarem uma renda extra para as senhoras e sinhás que passavam os dias ociosas sentadas nas esteiras. Sobre as atividades exercidas pela população escravizada, Luiz Felipe de Alencastro afirma ainda que, introduzido no trato social dos senhores, o escravo também representa um objeto de luxo. De acordo com o autor, uma das características mais enraizadas da sociabilidade luso-brasileira “consistiu no hábito de considerar o número de empregados domésticos como sinal de riqueza” (2000, p. 38). O trabalho doméstico na colônia não deve, portanto, ser subestimado, já que, além de ter sido numericamente volumoso e de intervir na vaidade dos senhores, significava também um contato maior e mais íntimo entre escravos domésticos e a sociedade branca. Entretanto, é importante ressaltar que o trabalho doméstico foi exercido majoritariamente por mulheres negras, embora a atividade nas plantations pudesse ser realizada por ambos os sexos (MACHADO, 2018, p. 353).

Sob esta perspectiva é fundamental somar a esta abordagem a informação de que após a abolição da escravidão, já por volta da metade do século XX, mulheres afrodescendentes tiveram mais acesso ao trabalho do que os homens, sendo a maior parte dessas funções reservadas às domésticas – trabalho que ainda hoje é atribuído a mulheres negras. Sendo assim, podemos pensar, conforme Lélia Gonzales, na relação da dupla imagem relacionada à mulher mulata: associada à luxúria/ sensualidade e à doméstica, observando, desta forma, o lugar que exerce o corpo feminino negro no processo de formação cultural dessa sociedade patriarcal, escravocrata e misógina.

Conforme Gonzalez, no que diz respeito aos rastros dessa nefasta tradição, tornou-se natural que mulheres negras normalmente ocupassem tarefas consideradas inferiores socialmente, tais como cozinheiras, faxineiras, serventes e prostitutas (GONZALES, 1984, p. 224). A autora acrescenta que o engendramento da figura da mulata e da doméstica foi consolidado a partir da figura da mucama. Para Gonzales, a doméstica nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e de serviços, “o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas” (GONZALES, 1984, p. 230). Tal afirmação nos faz refletir acerca do processo pelo qual foram constituídas a imagem e a identidade dessas mulheres, que, não foi o mesmo para as mulheres brancas.

Não há, portanto, uma identidade feminina universal. A mulher negra fez parte de um contingente escravizado que trabalhou nas plantations, que muitas vezes foi obrigada a deixar de alimentar seus próprios filhos para amamentar os filhos de mulheres brancas pertencentes à elite, que teve o seu corpo violado e transformado em objeto sexual, dentre outras distinções que precisam ser compreendidas.

Nessa direção, e buscando entender os rumos seguidos por essa organização social, a citação seguinte é muito esclarecedora:

A desmistificação dos papéis atribuídos à mulher escrava leva-nos quase que diretamente a um questionamento do discurso dominante sobre a condição da mulher negra em nossos dias. Como não pensar na negra assalariada, enquanto empregada doméstica, quando se discute que ao escravo era negada a possibilidade de uma vida privada? Como não pensar na babá negra de hoje, que cuida dos filhos da mulher branca burguesa ou pequeno-burguesa, enquanto os seus próprios filhos ou não existem ou percorrem soltos morros e ruas de nossas cidades? A escravidão acabou, mas

a presença de suas heranças no bojo de relações burguesas e capitalistas manifesta uma vez mais essa imensa capacidade que têm as classes dominantes, de todos os períodos históricos, de incorporar, até onde for possível, aos privilégios que lhes são próprios os privilégios de grupos dominantes anteriores. (GIACOMINI, 1988, p. 89)

A construção social da imagem da mulata, portanto, tem origem durante o processo colonizador, em que os estereótipos relacionados aos corpos dessas mulheres, formaram a base para a construção do que Mariza Corrêa, em seu artigo “Sobre a invenção da mulata”, descreve como a figura da “mulata desejável e a mulata não desejável” (1996, p. 39), constituição que, conforme a autora, irá permear o imaginário social da literatura brasileira muitos anos depois de Gregório de Matos (CORRÊA, p. 40). Referente ao mesmo assunto, Angela e Onik’a Gilliam destacam que a condição da mulher negra erotizada nas Américas se deu através da desigualdade e da manutenção patriarcal especialmente no Ocidente (GILLIAM e GILLIAM, 1995, p. 529), resultando no mito da mulata sensual e “tentadora”³.

Ainda no que diz respeito à exaltação sexual da escrava e a celebração à sensualidade da mulata, produzidas pela cultura branca e patriarcal, Giacomini afirma que:

Não seria o papel reservado pela sociedade patriarcal às mulheres submetidas à escravidão o responsável por sua transformação em objeto sexual, mas sim os atributos físicos da escrava, negra ou mulata que provocariam o desejo do homem branco... a inversão é total: o senhor é que aparece como objeto no qual se realiza a

3. Sobre o assunto Nei Lopes, em Dicionário Literário afro-brasileiro, faz uma breve, porém importante consideração sobre como esse discurso foi sendo reproduzido pela mídia ao longo dos anos. A novela de João Emanuel Carneiro e Sílvio de Abreu, *Da cor do pecado*, exibida pela TV Globo em 2004 (atualmente reexibida no canal Viva), apresentou aos telespectadores a protagonista Preta de Souza, “uma jovem negra que nunca conheceu o pai e trabalha com a mãe, vendendo ervas no centro histórico da cidade de São Luís, onde a trama central se desenvolve. Vivendo um romance contrariado com o galã branco da novela, a origem étnica de Preta parece ter inspirado o po-lêmico nome da obra, aliás já usado em 1939 em um samba-choro de autoria do compositor Bororó (1898 - 1986), cuja letra assim se inicia: Esse corpo moreno/ cheiroso e gostoso/ que você tem/ é um corpo delgado/ da cor do pecado/ e me faz tão bem... Em ambas situações o corpo negro seria visto como pecaminoso.” (LOPES, 2011, p. 51).

“superexcitação genésica” da negra, tornando “inevitável” o ataque sexual. (GIACOMINI, 1988, p. 66)

Essa inversão a que se refere a autora, em que o homem branco aparece como a vítima da sexualidade da mulata, associando a mulher negra ao prazer sexual, fica evidente e ocorre inúmeras vezes no discurso produzido por Gregório de Matos acerca dessas mulheres. É fundamental, inclusive, mencionar que o termo “mulata” aparece com frequência na poesia atribuída ao poeta, vejamos o poema a seguir:

À MESMA MULATA MANDANDO AO POETA UM PASSARINHO:

Meu coração me palpita,
Quando te vejo passar
Com tal garbo e com tal ar,
Que deixas-me alma perdida,
E se me podes dar vida,
Por que me queres matar?

Minha rica Mulatinha
Desvelo, e cuidado meu,
Eu já fora todo teu,
E tu já foras toda minha:
Juro-te, minha vidinha,
Se acaso minhas quer ser,
Que todo me hei de acender
Em ser teu amante fino
Pois por ti já perco o tino;
E ando pra morrer.

(MATOS, 2013, vol. III, p. 304-305)

Considerando a poesia acima e tudo que foi exposto até aqui, notamos que o desejo e a atração física que o poeta sente por Mariquita criam no texto uma espécie de “vitimização”, como se ele fosse um alvo dessa sedução, a ponto de a persona satírica afirmar que está para morrer. Aqui não há recurso à obscenidade e ao baixo corporal; e sim uma certa linguagem da cortesia, como em “amante fino”.

Desta forma, é importante destacar que a imagem feminina constituída na poesia satírica atribuída a Gregório de Matos, normalmente direcionada a mulheres negras, está relacionada não só à caricaturização e à depreciação, feitas através do uso de vocábulos e metáforas obscenas e vulgares, como também ao desejo e ao poder de sedução

que essas mulheres exerciam sobre o poeta, sentimentos que resultavam justamente do estereótipo da sexualidade exacerbada dessas personagens. Notamos que, na poesia seguinte, novamente há o termo “mulata” em destaque:

INDO O POETA PASSEAR PELA ILHA DA CAJAÍBA, ENCONTROU
LAVANDO ROUPA A MULATA ANICA E LHE FEZ ESTE

Achei Anica na fonte
lavando sobre uma pedra
mais corrente, que a mesma água,
mais limpa, que a fonte mesma.
[...]

Tanto deu, tanto bateu
Co'a barriga, e co'as cadeiras,
Que me deu a anca fendida
Mil tentações de fodê-la.
[...]

Nos fragmentos do poema acima, podemos considerar, ainda, recursos imagéticos e figuras de linguagem relacionados à mulher e a elementos da natureza, usados pelos trovadores galego-portugueses nas cantigas de Amigo (ARAÚJO e FONSECA, 2015, p. 101). A primeira estrofe retrata Anica na fonte, imagem que envolve princípios líquidos: a fonte e a natureza feminina. Ambas representam fertilidade e encarnam a consumação do prazer, ou seja, a realização erótica do desejo amoroso. A ideia da luxúria, resgatando o arquétipo feminino, está frequentemente relacionada à umidade, princípio/estado da lubricidade (ARAÚJO e FONSECA p. 127). Já na segunda estrofe, o desejo do poeta é novamente explícito, o universo do poema é de extrema sensação corporal e de amoralidade, destacando-se que a persona satírica sente-se atraída pelas partes inferiores do corpo de Anica (“barriga”, “cadeiras” e “anca”) enquanto ela realiza o trabalho de lavar roupas.

Gostaria ainda de acrescentar a esta análise, o conceito horaciano *ut pictura poesis*, doutrina que estabelece a relação entre linguagem e pintura, lembrando que ela corresponde a uma das referências possíveis no que diz respeito à técnica de criação retórico-poética utilizada nas letras seiscentistas.

Dos critérios horacianos do *ut pictura poesis*, a sátira barroca do século XVII preserva, sobretudo a comparação clareza/obscuridade.

Apresentando-se na maioria dos casos como uma forma de rascunho rápido dos tipos atacados, caricatura em que a deformação presente precisa ser lida ou ouvida apenas uma vez, pois sua concepção caricatural é sintética (não necessitando, portanto, de um olhar ou exame mais atento), ela se comunica imediatamente com o público (HANSEN, 1989, p. 251).

A caricatura é tida pelo destinatário “como conveniente ao tipo baixo que é atacado” (HANSEN, 2013, p. 409), não importando o grau ou a inconveniência de sua deformação. E, por ser um gênero misto, a sátira pode variar sua forma; a sátira é híbrida, podendo mesclar diversos elementos, inclusive elementos baixos, conforme se atesta no próximo poema:

Vã de aparelho
Vã de painel,
Venha um pincel
Retratarei a Chica
E seu besbelho.

É pois o caso
Que a arte obriga
Que pinte a espiga
Da urtiga primeiro
E logo o vaso.
[...]

Nariz de preta
De cócoras posto,
Que pelo rosto
Anda sempre buscando
onde se meta.
Boca sacada
Com tal largura
Que a dentadura
Passeia por ali desencalmada
[...]

(MATOS, 2013, vol. III, p. 330)

Nos fragmentos do poema visto, intitulado Anatomia, é possível pensarmos em variadas associações acerca do que vem sendo discutido ao longo desta abordagem. Inicialmente a ideia da poesia como um retrato produzido fica muito clara, em que a palavra “besbelho”,

encontrada na primeira estrofe, está associada à vagina assim como a palavra “vaso”, ambas remetendo para o registro das partes baixas do corpo feminino.

Sobre esse ponto, João Adolfo Hansen indica que nas configurações satíricas, o retrato é construído através da técnica que consiste em traçar um eixo vertical imaginário da cabeça aos pés, dividido em sete partes: incluindo cabeça, rosto, pescoço, peito, ventre e as partes inferiores do corpo, adicionando os pés e admitindo, portanto, imagens baixas, deformadas e misturadas, com o que se produz o monstro. Segundo o autor, “a técnica corresponde ao ut pictura poesis da Arte poética de Horácio: pela exageração e deformação das coisas que preenchem as partes e pela mistura delas, produz-se uma indistinção pictórica” (HANSEN, 2013, p. 414). Desdobrando o paralelo entre as artes, é como se o poeta-pintor fizesse um esboço grosseiro da figura criticada, usando um carvão ou uma brocha, onde não há minúcias ou conceituações elaboradas.

Se, em um primeiro momento, os versos espelham as partes inferiores do corpo feminino, já nas estrofes posteriores, demonstradas no poema anterior, notamos que o poeta introduz nariz e boca, ou seja, elementos corporais que compõem a face. Desse modo, o procedimento descritivo é estabelecido através de um olhar que percorre o corpo retratado de baixo para cima; vendo por esse ponto de vista, embora Gregório de Matos se aproprie do modelo referido, retrata satiricamente não apenas as partes baixas, mas o corpo inteiro. Ao longo do poema, o registro novamente perfaz um movimento para baixo, edificando assim uma caricatura (monstruosa) de Chica - mulher e negra:

Putá canalha,
Torpe e mal feita,
A quem se ajeita
Uma estátua de trapo
Cheia de palha

Vamos ao sundo
De tão mal jeito,
Que é largo, e estreito
Do rosto estreito e largo
Do profundo

Ressalto que a palavra “sundo” significa ânus, o que, somado à estrofe anterior, “puta canalha...”, revela a construção violenta do corpo feminino, violado e exposto através de uma obscenidade evidente. A esse respeito, importa enfatizar que a sátira utiliza a linguagem obscena para criar imagens deformadas e grotescas, nas quais “a obscenidade sexual de estilo sórdido é adequada para descrever partes do corpo e ações indecentes dos tipos viciosos” (HANSEN, 2013, p. 418), conforme se observa igualmente no seguinte poema:

ANATOMIA HORROROSA QUE FAZ
DE UMA NEGRA CHAMADA MARIA VIEGAS:

Dize-me, Maria Viegas
qual é a causa que te move,
a queres, que te prove
todo homem a quem te entregas?
jamais a ninguém te negas
tendo um vaso vaganau
e sobretudo tão mau
que afirma toda a pessoa,
que o fornicou já, que enjoa,
por feder a bacalhau.

[...]

Não terás vergonha, puta,
de com tão ruim pentelho,
sobre seres vaso velho,
tomes a capa de enxuta?

(MATOS, 2013, vol. III, p. 247-251)

O segundo poema utilizado como exemplo, também direcionado a uma mulher negra e com a palavra “anatomia” em evidência, mostra a técnica sendo utilizada com ainda mais precisão, em que o centro do retrato passa exclusivamente pelos membros inferiores do corpo feminino. Novamente há a presença da palavra “vaso” relacionada com a genitália da mulher, valendo ressaltar aqui que o termo remete também à ideia aristotélica da mulher enquanto receptáculo, já que, para Aristóteles, ela desempenha no processo de geração a mesma função que executa durante o ato sexual: seu sangue menstrual é uma substância passiva enquanto o esperma masculino é um princípio ativo. Já a expressão “feder a bacalhau”, associada à genitália

feminina – lamentavelmente utilizada até hoje –, intensifica a depreciação da personagem retratada.

Devemos igualmente considerar, no que diz respeito às deformações corporais, que, durante a permanência do sistema escravista no Brasil, era comum equiparar o corpo dos cativos ao corpo das bestas e dos animais. Sobre o assunto, Nei Lopes reitera que a criação de estereótipos sobre o negro no Brasil sempre esteve relacionada a animalidade, feiúra, mal cheiro, preguiça e selvageria (2011, p. 60). Traços desse processo podem ser compreendidos na medida em que a sátira licenciosa do poeta, conforme já visto, constrói uma imagem deformada do corpo negro feminino através de metáforas, analogias e imagens grotescas.

Ressalto que o retrato feito no poema anteriormente citado evidencia que a malformação da personagem se dá tanto na crueza bizarra com que Gregório de Matos descreve as partes do seu corpo quanto na forma como desfigura o seu caráter. Assim, a desqualificação moral e estética produzida no discurso revela a lógica misógina e racial concentrada no estereótipo construído acerca dessas mulheres no imaginário coletivo da época, revelando que o retrato produzido é mais do que um retrato plástico e/ou discursivo, mas também cultural e social. O olhar do poeta imprime no modelo elaborado um corpo periférico, que transcendendo ao normativo.

O passado é mudo? Ou continuamos sendo surdos? A frase de Eduardo Galeano diz muito sobre a conclusão deste texto, na medida em que convém não esquecer que no Brasil perdurou e perdura séculos depois do período aqui abordado, o olhar racista, patriarcal, violento e autoritário. Por isso também a importância do estudo e ensino da literatura que se convencionou chamar Barroca, e por isso apenas a discussão contemporânea não dá conta das questões aqui levantadas.

Acredito que a literatura enquanto arte, deve promover conhecimento e questionamento – destaque, portanto, a importância da pesquisa no que diz respeito às letras seiscentistas e à sociedade luso-brasileira do século XVII, a fim de conhecer as questões envolvidas na formação da sociedade brasileira para que assim sejamos capazes de estabelecer avanços – compreendendo que a memória coletiva é não apenas uma conquista como um instrumento de poder.

Referências

- ARAÚJO, Emanuel. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- ARAÚJO, Marcia Maria de Melo; FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Mulher Medieval e trovadorismo Galego-Português*. Goiânia: Editora da PUC/Goiás, 2015.
- CARNEIRO, Sueli. Gênero, raça e ascensão social. *Estudos feministas*, n. 2, 1995.
- CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*, n. 6/7, p.35-50, 1996.
- GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.
- GILLIAM, Angela; GILLIAM, Onik'a. Negociando a subjetividade de mulata no Brasil. *Estudos Feministas*, n. 2, 1995.
- GONZALES, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, p. 223- 244, 1984.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahía do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HANSEN, João Adolfo. *Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: Letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. v. 5.
- LOPES, Nei. *Dicionário literário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- MACHADO, Maria Helena T. Mulher, corpo e maternidade. In: GOMES, Flávio; SCHWARCZ, Lilia M (org.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MATOS, Gregório de. *Obras completas: Códice Asensio-Cunha*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. v. 1-4.
- RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. *Revista Internacional de Direitos humanos*, v. 13, n. 24, p. 99-104, 2016.

Romantismo e [anti]modernidade em Barbey d'Aurevilly

Maria Clara Ferreira Guimarães Menezes (UFMG)¹

Introdução

Desenvolver uma pesquisa sobre uma autora, um autor ou um tema é mais ou menos como o cortejo amoroso. Surge, primeiro, um intenso interesse que leva ao investimento abandonado ao jogo por vezes tão delicioso quanto extenuante da descoberta do outro. Vitorioso dos combates, pode então o coração lançar-se à roda da fortuna do casamento, à escolha consciente e desarrazoada de dedicar-se por anos a um e a nenhum outro, num arriscado esporte de violência e de paixão. E como em todo jogo de azar, há tanto no casamento quanto na pesquisa aqueles que simplesmente têm sorte, e portanto a felicidade. Há ainda os que não têm, e quanto a isso pouco pode ser feito: mas felizmente possuímos o divórcio. Há ainda uma terceira categoria, formada pelos que aprendem melhor com o tempo, e é difícil definir a quota de arrependimento ou de surpresa que cabe a esses desavisados. Olhe-se, por exemplo, esses pesquisadores abençoados, felizes em casamentos sólidos com bons homens e excelentes mulheres – Victor Hugo, George Sand e o dulcíssimo Jules Michelet. Não se pode negar haver também aí certos altos e baixos, momentos de crise e hesitação. Mas um Jules Michelet, por exemplo, parece ser essa pessoa segura, confiável e tranquila: alguém que dificilmente vá, no final do dia, trazer consigo grandes fontes de desgosto de volta pra casa. O que fazer, então, quando se encontra na outra ponta? Quando, recentemente desposados, descobrimos pouco a pouco o caráter daquele que se escolheu para si e percebemos que não se trata, em absoluto, dos melhores?

Pessoalmente eu me sinto como uma noiva irada, tomada de coça diante da plácida existência de quem optou pela regulada sensatez micheletiana. Ou pelo otimismo popular (e meio paternalista) de um Victor Hugo. Não teria sido, finalmente, mais fácil desposar o “socialismo” sistemático de Michelet a esse Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, homem estranho, inconstante e paradoxal, bastante misógino,

1. Graduada em Letras (UFMG), Mestranda em Literatura Comparada (UFMG).

declaradamente monarquista, católico “histórico” (ZOLA, 1893, p. 41), anti-republicano, anti-sufrágio (e difamador de sufragistas), crítico livre – doce ironia – do pensamento livre e que era, até a raiz dos cabelos, um amante sem títulos – nova ironia – da aristocracia, saudososo do prestigioso passado Francês, do Grande Século de Luís XIV, da piedade ingênua do homem medieval, do tempo em que imperava o poder incontestável de Deus? A verdade é que não. Sendo absolutamente tudo ao que me oponho, eu bem sei que não existe ninguém melhor para mim: Barbey d’Aurevilly foi sobretudo um homem complexo, original, muito frequentemente incoerente no seu esforço de se manter fiel às suas próprias crenças; o tipo de figura que, quando encarada de frente, resulta na constante problematização de nossas próprias crenças – e na confrontação com quem se é. E isso quanto mais nos percebamos mulheres e homens modernos (ou pós-modernos), filhos das incoerências desse século XIX.

E então, em meio às discussões suscitadas ao longo do Simpósio 80 da ABRALIC 2021, intitulado “Romantismo e Classicismo: Atualidades de uma velha batalha”, e no qual uma primeira versão deste trabalho foi apresentada, a professora Andréa Sirihal Werkema fez uma observação sobre José de Alencar como leitor de Chateaubriand que, sucinta e precisa, foi capaz de resumir o movimento intelectual de tantos outros escritores, do mesmo e de outros séculos. “Esses caras” ela diz “têm uma pinta de conservador, mas eles não conseguem muito fugir, talvez, a [...] essa ‘visão de mundo romântica’” (WERKEMA, 2021).

O que Werkema ressalta – e que se mostra especialmente importante para este trabalho – é o fato de que, por mais forte que tenha sido a intenção de um autor ou autora de filiar-se a um outro período, diferente do seu, uma árvore não nega seus frutos, e uma mente continua sempre a herdeira de seu tempo de origem, de seu *Zeitgeist*, na falta de palavra melhor. Essa conclusão, por mais evidente que pareça, não pode abandonar o espírito daquele que procura analisar autores como Barbey d’Aurevilly, principalmente quando se busca entender como um católico monarquista pode ser, de uma só vez, nosso nêmesis e nosso hipócrita autor: nosso igual, nosso irmão.

Se por um lado conservador e reacionário ao ponto de criticar como sendo a maior baixeza de *Les Misérables* a sua tendência humanista e democrática, Barbey d’Aurevilly definitivamente, retomando as palavras da Professora Andréa Werkema, “não [consegue] fugir a essa ‘visão de mundo romântica’”, visão que, quando aplicada à arte,

ele aprova absolutamente por ter sido capaz de, ao contrário da apatia ordeira do século XVII, “mais ou menos [mergulhar] neste tanque de tinta vermelha”, a “ardente cor da vida” (BARBEY D’AUREVILLY, 1867, s.p., *apud* GLAUDES, 2017, p.39). Conservador e romântico – uma combinação nada infrequente, e que talvez encontre exceção justo na figura de Hugo –, a questão em Barbey d’Aurevilly torna-se – ou tornou-se para este trabalho – menos até que ponto ele pratica um “vanguardismo” inconfesso, com propósito de reação à “vulgaridade” do gosto contemporâneo – como seria o caso de um Chateaubriand que se negue a adotar o gênero romance para uma obra que, para todos os efeitos, é um romance² – e mais de que maneira, sendo sob muitos aspectos efetivamente um conservador, Barbey d’Aurevilly declaradamente se recusa a abrir mão dos avanços românticos e usa desses (outrora inovadores) valores como veículo para uma concepção de mundo ao mesmo tempo saudosista do Grande século e desconfiada de seu paganismo greco-romano, crítica da razão das Luzes e entusiasta de sua argúcia, melancólica e consciente da perda irremediável do passado e profundamente cética sobre as aspirações de seus contemporâneos. E é essa postura paradoxal que faz dele, segundo Antoine Compagnon, um dos antimodernos (2014, p.14), indivíduos mais modernos do que a própria modernidade.

Como um ensaio para compreender essas ambiguidades, procurarei, inspirada pela leituras de *Barbey d’Aurevilly et l’âge classique* de Mathilde Bertrand, Pierre Glaudes e Élise Sorel, passar por três momentos do pensamento aureviliano: primeiramente por sua relação com o Grande Século e com o classicismo Francês, fonte de admiração e de angústia da perda; depois pelo Barbey romântico, oposto à Filosofia das Luzes, aberto de uma forma que em muito lembra Schiller e Tieck a “ver a vida ordinária como um conto maravilhoso” (BARBOSA, 2009, p. 18), fugindo do império de uma razão disposta a dissecar e matar em sua busca por entendimento; e finalmente realizo uma breve análise da relação de Barbey com seus contemporâneos e, paralelamente, do Barbey Antimoderno, paradigma do homem frustrado com o presente e horrorizado diante do obscuro fanal do futuro. Avancemos.

2. Me refiro especificamente ao tratamento dado por Chateaubriand à sua obra *Atala*, que ele fez questão de endossar como sendo “prosa poética”, provavelmente para afastá-la do fantasma do “romance”.

Barbey “clássico”

Barbey d’Aurevilly tem da História uma visão marcada por um pessimismo essencial, postura seguramente adotada por influência do pensamento de Joseph de Maistre. Para este, e por extensão para Barbey, o mundo e todo o conjunto das ações humanas se desenrola sob o signo da Queda, da transgressão primordial. Pecador desde o início dos tempos, o homem não caminha em direção ao progresso e à melhoria, mas procura continuamente, através dos tormentos e misérias que enfrenta, encontrar os meios para a depuração: a do Pecado Capital ou a do oceano de faltas cometidas a partir de então. Nessa concepção de mundo é o sofrimento, muito antes do prazer, a verdadeira constante e certeza humanas, realidade da qual qualquer pretensão de fuga se configura como simples sofisma e falta de sensatez, visto que só por meio do padecimento pode-se alcançar alguma salvação – individual ou coletiva.

Em meio a esse *continuum* de contrição e angústia, entretanto, erguem-se breves períodos de trégua durante os quais, se não todo, ao menos algum sofrimento encontra adiamento; nos quais a presença divina se encarna, fonte de esperança aos que pelejam. Dois momentos foram especialmente marcantes para Barbey d’Aurevilly: o primeiro, a Idade Média, no qual o mundo viu a ascensão do poder da Igreja católica, fundamento das soberanias das monarquias na Europa. Este, no entanto, foi interrompido pelo advento das Reformas e do Renascimento, nova queda e prenúncio do espiral decadente no qual a sociedade se lançaria até alcançar o impensável da Revolução Francesa de 1789 (GLAUDES, 2017, p. 22).

A segunda trégua foi o século XVII sob o reinado de Luís o Grande, segundo Barbey “o último rei que tenha encarnado puramente e integralmente em sua pessoa o princípio que fez viver, pela primeira vez nos anais do mundo, durante oitocentos anos, uma Monarquia³” (D’AUREVILLY, 1879, s.p., *apud* BERTRAND, GLAUDES & SOREL, 2017, p. 10). Mathilde Bertrand, Pierre Glaudes e Élise Sorel comentam que

3. Tradução nossa. Todas as traduções, exceto quando indicado, são de nossa autoria. (BARBEY D’AUREVILLY, 1879, s.p., *apud* BERTRAND, GLAUDES & SOREL. *Barbey d’Aurevilly et l’âge classique*, 2017, p. 10)

para este escritor excessivo e escandaloso, desprovido segundo ele mesmo da moderação e do bom-gosto clássicos, para este velho romântico querido pela juventude decadente, o século de Luís o Grande se mantém, entretanto, um ponto de referência essencial, o momento de coincidência ideal entre uma política, uma metafísica, uma moral e uma estética, cuja unidade se dissolveu ao longo do século XVIII, para voar pelos ares no XIX. (2017, p. 11)

Essa coincidência ideal foi capaz de produzir para o período uma forma esplendorosa de beleza e grandiosidade engendradas pela regra, pela ordem e pelo equilíbrio que se encarnavam não só nas artes, mas também num poder político fortemente centralizado na poderosa figura do Rei Sol e capaz de aniquilar com a anarquia que a precedera. Em sua admiração por Luís XIV, Barbey se mostra, inclusive, menos um monarquista hereditário do que um defensor do exercício totalitário de um poder que se incorpore nessas figuras de exceção, nascidas para o poder, tais como César, Luís XIV ou até mesmo Napoleão (GLAUDES, 2017, p. 30). Nesse aspecto, o ideal monárquico aureviliano, assim como o seu entendimento do século XVII, já se vêem contagiados por um certo ideal sublime – talvez romântico? – ligado mais ao gênio individual do governante do que à sua posição na ordem política estabelecida. Escolhidos (certamente por Deus) para reinarem por seu autêntico brilhantismo, que os coloca em destaque em relação à média inexpressiva dos homens, esses indivíduos tornam-se notáveis e dignos do poder independentemente de suas origens e apesar da hierarquia social (que Barbey, apesar disso, admirava no Antigo Regime).

Para Barbey d'Aurevilly é sobretudo na figura de Luís XIV que se materializa todo o interesse e força do século XVII, em sua capacidade de sustentar “esta luminescência da autoridade unitária que acalma e assegura as nações” (D’AUREVILLY, 1857, s.p., *apud* GLAUDES, 2017, p. 31). Entretanto, até esse glorioso momento do passado tem as suas passagens sombrias, principalmente no que concerne à arte, e isso apesar de sua admiração pela tríade obrigatória (Corneille, Racine, Molière) e ainda por La Fontaine, La Bruyère, Mme de Sévigné e Saint-Simon, seus escritores favoritos. O problema do estilo [neo]clássico francês repousa, primeiramente, em suas influências buscadas na Antiguidade pagã e na negligência com os bons valores cristãos. Para ele

apesar das variedades de glória e sob a chuva de seus raios, há, no século XVII, lodos moles e mornos, depositados ali e em estado de putrefação desde o Renascimento, e que o século XVIII se encarregará de fecundar. Ninon, para quem sabe ver, é uma figura do renascimento tardio. Ela é pagã. Ela é incrédula, Ela é ímpia. Ela cobriu com elegantes tecidos sobre a sua concepção. E o século de Luís XIV, do grande Condé, de Bossuet, se inclinou diante dela. (D'AUREVILLY, 1856, s.p., *apud* GLAUDES, 2017, p. 31)

A esse primeiro problema de modelo e de moral adiciona-se um outro, estético e de linguagem. Pierre Glaudes observa que para Barbey “a época clássica, diz ele, é um tempo muito mais ‘social do que individual’, que se inclina ‘pouco para a originalidade’: há um estilo, facilmente identificável, que reflete as mentalidades, como a sua educação e a sua etiqueta” (GLAUDES, 2017, p. 37). Em arte, as regras de decoro e de ordem, que segundo Barbey fazem maravilhas na política, têm como resultado uma platitude linguageira amplamente difundida, que faz com que “todo mundo escreva, basicamente, com um mesmo estilo” (BARBEY *apud* GLAUDES, 2017, p. 37), monótono, sem cor, sem vida e de pouco interesse. Em arte, Barbey é um defensor das paixões fortes e sobretudo um colorista:

No estilo do século XVII, questionem-se o que era essa exigência, hoje tão imperiosa, da cor? Ela não era... Racine, essa pérola que repousa a alma que a acaricia, é cinza como uma pérola e... como M. Ingres; enquanto que no século XIX, todo aquele que segura uma pena é veneziano de pretensão, por preocupação ou de fato. A cor não é mais somente local, como dizia-se a 30 anos: ela é universal. (BARBEY, 1859, s.p. *apud* GLAUDES, 2017, p. 39)

Nada mais romântico poderia sair desse conservador apaixonado por Luís XIV. E nada poderia se aproximar mais de uma certa divisa contemporânea, que pretende aclarar a postura daqueles que se vêem como “conservadores nos costumes, liberais na economia”. Só que aqui trabalhamos com conservadores na política, libertinos nas ideias.

Barbey “romântico” contra o século XVIII

Se o século XVII já apresentava algumas falhas, nenhum período na história humana foi tão hediondo e criminoso quanto o século XVIII:

Deve-se entretanto acabar com o século XVIII! Essa perpétua exumação de toda esta velha sociedade, que nós conhecemos o suficiente tanto por todo o mal que ela fez, quanto pelo proveito que fizeram dela, não é apenas malsã, é também nauseabunda. A história já sabe dele o suficiente para a educação dos homens. [...] O século XVIII é um século desonrado. (BARBEY *apud* GLAUDES, 2017, p. 136)

Com sua Filosofia das Luzes e seu afã racionalista, com seu materialismo vulgar e sua descrença, com seus sofismas democráticos e libertários, o período foi marcado por um individualismo atroz cujo “principal objetivo foi o de aniquilar a Razão universal e imutável que Barbey, no rastro de Bonald, identifica com Deus” (GLAUDES, 2017, p.141). O resultado destes ingredientes funestos foi a eclosão do horror criminoso da Revolução de 1789 e da aniquilação parricida do monarca em nome de um ideal utópico e cego, uma vez que ignora a verdade do mal atado à nossa natureza desde o pecado original e que impossibilita a completa liberdade, que deve ser, por sua vez, estritamente contida pela justiça rigorosa da espada e da balança. O século XVIII formou, à sombra de sua Filosofia de Luzes, uma sociedade degenerada em todos os aspectos: em política ela se entregou à anarquia revolucionária; em economia, a um materialismo “que tem orgulho de seus axiomas, que pensa criar a vida com simples combinações e que afirma que a lei das sociedades se resume ao desenvolvimento da riqueza” (D’AUREVILLY *apud* GLAUDES, 2017, p. 140); no campo moral e dos costumes, alienou-se na degeneração e na libertinagem, da qual até mesmo as mulheres participavam com exemplar cinismo e frieza. Por fim, no campo artístico lançou-se a um proselitismo completamente despreocupado da forma e da beleza, levando às últimas consequências a frieza iniciada no século anterior e buscando produzir um texto “claro como a água”, mas que ignora “a cor plasticamente literária” (D’AUREVILLY, 1857, s.p. *apud* GLAUDES, 2017, p. 148), resultando em produções magras, absorvidas em seu próprio interesse racionalista e ideológico.

Como vimos, se na crítica do Grande Século Barbey já demonstra estar alinhado, apesar de seu conservadorismo e apego ao período neoclássico, à inescapável visão de mundo romântica, em sua análise do século XVIII ele assume por completo uma postura característica do Romantismo, ainda mais quando considerado sob os termos analisados por Jean-Marie Schaeffer em *La naissance de la Littérature* [*O nascimento da Literatura*].

De acordo com Schaeffer, Kant havia incontestavelmente demonstrado ter a filosofia, associada à razão, uma impossibilidade radical de alcançar o Absoluto. Isso se deveria, então, à própria forma de operação de sua linguagem: agindo por delimitação e separação, a dicção filosófica atuaria através da dissecação da totalidade, privando-a assim de sua própria substância (SCHAEFFER, 1983, p. 21). Podemos facilmente deduzir daí que, sendo assim, também uma filosofia Iluminista, assentada na razão, agiria por princípios similares, excluindo-se do Absoluto e da Transcendência. O compromisso da filosofia Iluminista seria, quando tomada por esse ponto de vista (partilhado por Barbey d'Aureville), com a existência material e imediata do homem, agora definida como campo quase exclusivo de ação e de interesse do pensamento. E é pelo desenvolvimento sobretudo racional dos próprios homens que os filósofos acreditam poder alcançar um estado de felicidade terrena, independente dos desígnios ou vontades de um Deus a partir de agora impotente – ou, no pior dos casos, inexistente.

Schaeffer demonstra, assim, como os jovens românticos perceberam na filosofia uma incapacidade de vislumbrar a Unidade. Mas a impossibilidade filosófica de atingir ou conceber o Todo não motivou neles um abandono do ideal e do Absoluto. Muito pelo contrário, “se o discurso filosófico é incapaz de dizer o Ser, não é o olhar em direção ao Absoluto que se deve abandonar, mas o discurso filosófico. No seu lugar e espaço os românticos postulam o discurso literário, que eles identificam ao discurso poético” (SCHAEFFER, 1983, p. 21). Barbey também entende no discurso literário a possibilidade de ascensão às verdades superiores: menos transcendentalista e panteísta, para ele as verdades atingidas continuam sendo uma só – a do bom Deus cristão, é claro, que se encarna na arte através da pintura verdadeira do homem, de seus altruísmos e clemências, assim como de suas paixões e perversidades, pois são todos matéria para a educação e a formação do homem nos desígnios e vontades de Deus.

Para ele, então, a forma artística nunca poderá se descolar de um fundo moral e moralizante, cristão, devoto e que trabalhe pela glória de Deus. Para Barbey, entretanto, o objetivo moralizante da obra não deve ser, em absoluto, confundido com uma postura moralista, pois se tudo o que ocorre no mundo é matéria viva da verdade divina, não devem haver restrições na pintura dos costumes, ainda que falemos dos mais depravados. Sendo assim, em seu prefácio de 1865 para *Une vieille maîtresse* [Uma velha amante], Barbey alega que

[o] que há de moralmente e intelectualmente magnífico no Catolicismo é que ele é largo, compreensivo, imenso; é que ele abraça a Natureza humana e suas diversas esferas de atividade inteiramente e que, sobre o que ele abraça, deposita ainda a grande máxima “Maldito àquele que se escandalisa!” O Catolicismo não tem nada de severo, de beato, de pedante, de inquieto. Ele deixa isso às virtudes falsas, aos puritanismos ceifados. O Catolicismo ama as artes e aceita, sem tremer, suas audácias. Ele admite as suas paixões e pinturas, pois ele sabe que pode-se obter daí ensinamentos, mesmo quando o próprio artista não os obtém. (D’AUREVILLY, 1981, p. 51)

Esse casamento entre o fulgor romântico e a devoção religiosa, como sabemos, não é novo, e não foram raros os rapazes românticos que acabaram beatos em suas próprias velhices.

É então na sua oposição ao século das Luzes que Barbey se mostra um partidário dos mais entusiasmados dessa “visão de mundo romântica” (retomando pela terceira vez as palavras de Werkema) que, no entanto, é adaptada, moldada para comportar os seus valores, ao menos sob certos aspectos, conservadores. Tal postura leva a questionar se o Romantismo não foi a visão de mundo, o modelo estético e a estrutura de pensamento que melhor tenha se prestado à realização de uma literatura e artes genuinamente ocidentais e portanto, ao mesmo segundo Barbey, necessariamente Cristãs. Sim, pois para o autor o Cristianismo seria a manifestação europeia, e quiçá francesa, por excelência, livre das influências pagãs da Antiguidade, da estética e do pensamentos greco-romanos. O Cristianos teria sido, para Barbey d’Aurevilly, a invenção mais original da Europa.

Barbey e seus contemporâneos, Barbey [anti]moderno

Chegamos, enfim, à última etapa dessa pequena digressão, e gostaria de propô-la sobretudo como uma espécie de provocação. Em 1862, na ocasião da publicação de *Les Misérables* [Os Miseráveis], Barbey d’Aurevilly causou comoção ao publicar contra Victor Hugo ataques que lhe renderam instantes preciosos de fama e notoriedade e lhe valeram ter a inscrição “Barbey D’aurevilly IDIOTA” escrita nos muros do Teatro Odéon de Paris. Em seu texto, o autor se vê incapaz de negar o gênio literário de Hugo, que ele admira sobretudo por seu passado e por sua obra poética. Contra o romance, entretanto, Barbey

prepara investidas furibundas, acusando-a sobretudo de difundir uma moral duvidosa:

É um sofisma, de fato, um longo sofisma esses Miseráveis, e um sofisma tanto mais especioso quanto ele se dirija à generosidade do coração. [É a idéia de que] toda legislação penal deve desaparecer de nossos códigos de civilidade e serem substituídos pelo sentimento de humanidade, que é suficiente às necessidades do mundo a conduzir e do mal do homem e reprimir. (D'AUREVILLY, 1862, p. 9)

O objetivo final de obra seria “lançar [pelos ares] todas as instituições sociais, umas após as outras, com uma coisa ainda mais forte do que a pólvora, que explode as montanhas, – com lágrimas e piedade” (D'AUREVILLY, 1862, p. 10). Como defesa desse plano funesto, Victor Hugo e seus defensores teriam cometido um novo erro ao “colocá-lo sob a proteção da democracia” o que para Barbey “não serviu de grande coisa” visto que “a democracia, à qual Victor Hugo se confiou, não entende nada de literatura e, no fundo, a execra” (1862, p. 4-5).

Aqui é possível perceber uma melodia familiar entre o discurso aureviliano e o desgosto baudelairiano contra a massa grosseira. Há em D'Aurevilly e Baudelaire a mesma dedicação a criar um espírito *dandy*, dono de uma grandiosidade sem convicções e de um desprezo pelo popular – o que deveria ser, para Barbey, também a postura adotada por Victor Hugo, autor “de talento, de temperamento intelectual” e “feito para merecer a gloriosa impopularidade dos grandes artistas. Ele devia ter por tudo aquilo que não é a arte e a beleza a indiferença de Rafael ou de Goethe” (D'AUREVILLY, 1922, p. 104). A popularidade de Hugo, sua popularidade literal, pois associada ao tratamento de figuras do povo, temas do povo, aspirações e ideais do – ou para o – povo significa, aos olhos de Barbey, a morte do gênio. Com suas críticas ao ideal democrático de Victor Hugo, propagandeado pelo uso excessivo das paixões em histórias grandiloquentes e dramáticas, mas profundamente tocantes e envolventes, Barbey d'Aurevilly parece promover um choque de universos onde o conservadorismo monarquista se amalgama ao ideal do gênio romântico e ao pessimismo ferrenho com relação ao futuro. Nesse espaço erigido pela concepção de mundo aureviliana, o fatalismo da condição humana marcada pelo Pecado Original, o classicismo antidemocrático e antirrevolucionário e o romantismo anti-iluminista se unem a um pessimismo essencial e decadentista contra a modernidade. E

essas não são, para Antoine Compagnon, as características essenciais para o antimoderno, que é no fundo o verdadeiro homem moderno, à frente de seu tempo?

É com essa última característica de Barbey d'Aurevilly que pretendo então fechar essa análise. No julgamento que o autor faz do mundo, a religião, associada ao conservantismo que adota e modela o Romantismo às suas próprias necessidades, que vê nele enfim a possível verdadeira expressão do gênio cristão – único e verdadeiro gênio –, ao gerar a saudades consciente da perda do passado clássico ou medieval, assim como a desconfiança do contemporâneo e a desesperança no futuro, produz um olhar duvidante com relação aos valores em prática e por isso mesmo, ao menos segundo Compagnon, mais atento a incoerências e mais efetivo e crítico em sua análise do presente. Mas sobretudo, autores como Barbey d'Aurevilly tornam particularmente difícil traçar linhas explícitas entre passado, presente e futuro, entre o clássico, o romântico e o moderno, visto que, justamente por se formarem como indivíduos múltiplos e profundamente paradoxais, que se constituem através do contínuo processo de recuperação e rejeição do que foi, recusa do que é desconfiança do que ainda será, conseguem lapidar os espelhos mais nítidos, nos quais nós podemos encarar os caminhos turvos que formaram, do século XIX até o presente, as mulheres e homens que somos hoje.

Referências

- COMPAGNON, Antoine. *Os Antimodernos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- D'AUREVILLY, Barbey. *Victor Hugo*. Paris: Les Éditions G. Cres & C, 1922. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k14103of/f1.item.texteImage>>. Acesso em 01 nov. 2021
- D'AUREVILLY, Barbey. *Les Misérables de M. V. Hugo*. Paris: Chez tous les libraires, 1862. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k141726j/f3.item>>. Acesso em 31 nov. 2021
- D'AUREVILLY, Barbey. Une vieille maîtresse. In: D'AUREVILLY, Barbey. *Barbeyd'Aurevilly: Romans*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1981.
- GLAUDES, Pierre. Barbey et le Grand Siècle. In: BERTRAND, Mathilde; GLAUDES, Pierre; SOREL, Élise (dir.). *Barbey d'Aurevilly et l'âge classique*. Paris: Classiques Garnier, 2017, p. 21- 40.

- GLAUDES, Pierre. Barbey d'Aurevilly et le XVIII siècle. In: BERTRAND, Mathilde; GLAUDES, Pierre; SOREL, Élise (dir.). *Barbey d'Aurevilly et l'âge classique*. Paris: Classiques Garnier, 2017, p. 135-160.
- WERKEMA, Andréa Sirihal. *ST80 S1 Romantismo e Classicismo: Atualidades de uma velha batalha*. Youtube, 21 set. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uK_x59vUKtQ&t=9642s&ab_channel=Associa%C3%A7%C3%A3oBrasileiradeLiteraturaComparada>. Acesso em 29 out. 2021.
- ZOLA, Émile. *Mes haines, causeries littéraires et artistiques*. G. Charpentier et E. Fasquelle, éditeurs, 1893.

A construção da “Imageria” nos contos de Virginia Woolf

Ana Carolina de Azevedo Guedes (PUC-Rio)¹

No presente trabalho pretendo analisar a presença da “imageria” enquanto uma união entre imagens, sons e percepções atuantes nas obras de Virginia Woolf (1882-1941), mobilizando os contos “Objetos Sólidos” (1920), “No pomar” (1923), “O símbolo” (1941). Entendendo-se imageria como uma composição formada por ritmo, símbolo e metáfora, objetiva-se apresentar os três contos como parte de um conjunto de metáforas que formam um elo que esboça uma conexão entre obras longas e curtas de Virginia Woolf. O termo busca unir sob a égide de uma metáfora a construção de um ritmo poético e cadências que estabeleçam um espaço de criação e relação entre autora e leitores. Pensar os contos sob a lente da imageria permite perceber a presença do ritmo e seu jogo com o poético/poemático, o uso inovador do simbolismo e a presença da metáfora fora do sistema de signo-significado. Essas obras primam pela construção de uma subjetividade que se faz presente no contraponto com o outro, podendo-se dizer que os contos são pequenos experimentos da escritora para vivenciar e narrar a necessidade do indivíduo de estar só e em comunhão com o seu meio, e isso pode ser demonstrado através desses pequenos contos.

Com esse trabalho se objetiva dar um passo a fim de compreender como a literatura de Virginia Woolf se mantém presente dentro dos meios literários por sua força narrativa, mas também pela sua capacidade de produção de imagens e sons que contribuem para uma experiência literária característica de escritores do período que abrange a primeira metade do século XX.

A primeira exposição pós-expressionista é o marco escolhido por ela para exemplificar a reverberação em linguagem do que teria sido um momento de ‘libertação’ dos modernistas ao iniciarem um processo de criação que os diferenciavam de seus predecessores realistas. Os sentimentos de perda, fantasia e desejo presentes no esforço

1. Graduada em História pela UERJ, mestrado em História Política (UERJ) e doutorado pela PUC-Rio com a tese *Uma elegia à imageria: ficção e metáfora a partir dos escritos literários e ensaísticos de Virginia Woolf (1911-1941)*, defendida em 2021.

de inovação literária nesse período é de grande importância, principalmente quando se unem para construir uma ponte com a linguagem, esforço esse que pode ser bem-sucedido ou não. É a partir desse esforço que passado e presente se unem, gerando uma justaposição no qual o elemento do tempo não é mais importante. Posso demonstrar com um exemplo de fácil compreensão. No romance *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf (1927), existem momentos na narrativa em que o tempo não é marcado pelo relógio e sim pelas atitudes das personagens em suas interações consigo mesmos e com as outras personagens.

Refletindo sobre o momento em que Mrs. Ramsay está contando um dos contos de fadas dos Irmãos Grimm para o filho, especificamente “O pescador e sua esposa”. A narração do conto é entrecortada pelos pensamentos de Mrs. Ramsay sobre a felicidade dos filhos, em que eles não poderiam ser mais felizes do que naquele momento, na infância, cercados pelo amor dos pais. A vida continua entrando no meio da narração, a vida começa a travar uma batalha com os pensamentos da mulher.

E, tocando o cabelo dele com os lábios, pensou ela, ele nunca mais será tão feliz, mas deteve-se, dando-se conta de quanto irritaria o marido se dissesse aquilo. Mas era verdade. Eram agora mais felizes do que jamais seriam no futuro. [...] E assim, ela descia e dizia para o marido: Por que eles devem crescer e perder tudo? Nunca mais serão mais felizes. (WOOLF, 2017, p. 53)

A fantasia aqui é a da segurança dos filhos e o medo de que eles jamais sejam felizes novamente, que se verbaliza na linguagem de imagens dos diálogos que trava com o marido que diminui seu medo, ridicularizando-os. Nesse momento, o tempo presente, o evento do contar uma história deixa de ser importante para que a linguagem acesse esse passado que se imiscui no presente. O tempo se suspende para dar voz a esse passado, e de dar a esse passado outros sentidos.

Para isso mobilizo o termo “imageria”, com a qual tenho trabalhado há alguns anos. Utilizado inicialmente por Herbert Marder, o termo funciona como uma palavra de coletivo de metáforas, que apareceriam de forma consistente nas obras de Woolf, criando uma conexão entre elas. Tomo o termo para explicar e abarcar a compreensão de ritmo, imagem e símbolo dentro do esquema dos estudos em torno da escrita da Woolf.

Novamente recorro a um exemplo para tornar viabilizar compreensão. Nos romances de Virginia Woolf a presença de uma coleção de metáforas recorrentemente utilizadas como as ondas presentes em *Voyage Out* (1915) e em *The waves* (1931), a viagem marítima que aparece ao longo de sua primeira obra e na última parte de *To the lighthouse* (1927). Tudo isso é sustentado pela forma que elas também surgem em ensaios como *The sun and the fish* (1928), *Kew Gardens* (1919), *O símbolo* (1941). São metáforas que sustentam a narrativa, não como elemento decorativo e analógico para como parte fundamental na compreensão e apreensão necessárias para uma experiência estética no correr da leitura, acionando mecanismos da memória e dos sonhos que permitem ao leitor estabelecer um contato mais profundo com essa literatura. A seguir apresento alguns exemplos nos ensaios de Woolf:

Mas à noite a cidade afigura-se etérea. Nota-se um branco fulgor no horizonte. Braçadeiras e diademas desfilam nas ruas. A cidade submergiu na água. E o esqueleto só é percebido com lâmpadas mágicas. (WOOLF, 1992, p. 289)

Talvez fosse aquela a razão do fascínio – que o lago encerrasse em suas águas fantasias de todos os gêneros, queixas, confidências, não impressas nem expressas em voz alta senão em estado líquido, flutuando uma em cima da outra, quase desencorpadas. O encanto do lago era devido aos pensamentos ali deixados por pessoas que partiram, e sem seus corpos os pensamentos vagavam livremente cordiais e comunicativos, no lago comum. (WOOLF, 1992, p. 222-223)

Esses dois exemplos estabelecem um contato com o leitor que lê silenciosamente ou não o texto com um ritmo que é inerente ao que está ali escrito. As metáforas dão conta de criar um halo de imersão dentro de uma literatura que se comunica com o leitor o tempo todo, permitindo a criação de imagens que lhe diga algo.

A imageria funciona lado a lado com a percepção de um individualismo dentro de cada leitura. A aposta na subjetividade é o grande trunfo da geração de Woolf, T. S. Eliot, Katherine Mansfield e James Joyce. É na subjetividade que essas metáforas e que a própria noção de uma coleção de metáforas ganha um aspecto metacínético conseguindo alcançar o máximo da identificação e ritmo com a história ali narrada, não importando o tamanho dela.

Utilizando a argumentação feita por Hans Blumenberg em sua elaboração acerca da metaforologia como meio de apreensão da história

e mesmo de escrita da história, pensa-se a metaforologia como uma ferramenta. Assim, é possível conhecer, representar o que não há e falar sobre o ausente, sobre o indizível. O objetivo da metaforologia é retirar a metáfora da função de auxiliar decorativo para a construção do conceito, e estabelecer a mesma como um fio condutor entre o conceito e o mundo. A percepção contínua de que não existe um antagonismo entre esses pólos da linguagem, e sim que estes coexistem dentro do *corpus* que é a produção de conhecimento. Mesmo nas Ciências Exatas a utilização dos números como signos pressupõem o uso de um grau de metáfora, porque os mesmos só existem porque comunicam sobre um conhecimento prévio (conceitual) e possuem em si um espaço que a linguagem não pode preencher porque não pode ser informada.

O conceito também nos permite estabelecer lacunas no contexto da experiência, pois está relacionado ao ausente – mas não só para fazê-lo presente senão que ainda para deixá-lo ausente. Deve-se sempre dizer que falar sobre algo que não se percebe e não está dado constitui uma operação mental definida. [...] Deve-se pensar que onde o conceito alcança seu pleno cumprimento a necessidade da metáfora é a menor possível ou que é aí que menos se adverte a necessidade de um sucedâneo do imagético. (BLUMENBERG, 2013, p. 130)

O conceito não consegue dar conta do objeto literário pela premissa do *como se*, já que existe um espaço de semelhança e diferença, de reconhecimento e estranhamento no objeto literário. Por outro lado, como já aponta Kant, a própria forma estética não é formada por conceitos, ela não se fecha na mera representação, o objeto estético é formado por conceito segundo afins.

Assim, o espaço compartilhado entre autor e leitor na tessitura do texto se impõe. Compreendo o uso do termo *como se* aqui como o entendido por Hans Vaihinger, na obra “A filosofia do como se”, no qual apoia parte da argumentação empregada por Vaihinger se apoia em uma análise da “Crítica da razão pura” de Immanuel Kant, com algumas críticas sobre ela. Como premissa ele atribui ao emprego de ficções conscientes como base das pesquisas em diferentes campos, na ação e no prazer estético. A filosofia do *como se* contribui na percepção de que precisamos empregar ficções conscientes como base das pesquisas científicas, na ação e no prazer estético:

A psique é, portanto, uma força orgânica de modelação; o que ela recebe modifica com os seus próprios meios e conforme a uma finalidade, sendo capaz tanto de incorporar o que é estranho quanto de se assemelhar ao que é novo. A mente não é apenas receptora, ela opera também por assimilação e processamento. (VAIHINGER, 2011, p. 105)

Como dito acima, o conhecimento é moldado pela intuição e pelo desejo [*Gebierde*] de conhecer, o que, seguindo a lógica kantiana, é impossível sem conceitos e construções reflexivas. Nesse sentido, o pensamento transforma as informações dadas pela intuição e pelas emoções em conceitos, segundo Vaihinger. Isso possibilitaria a construção de imagens que permitem a avaliação de acontecimentos objetivos e reagir a eles. A necessidade de reconhecimento e conhecimento é o que possibilitaria a ação e uma relação com esse mundo objetivo. Seguindo no campo da psique, consciente e inconsciente teriam duas funções principais: ao primeiro se refere o pensamento lógico e ao segundo os processos elementares baseados na intuição.

As ficções propriamente ditas, no sentido mais rigoroso da palavra, são construções de representação que não apenas contradizem a realidade, também são contraditórias em si mesmas, por exemplo, o conceito de átomo, o da *Ding na sich* (coisa em si). Dela termos de distinguir aquelas construções de representação que contradizem exclusivamente a realidade dada, respectivamente, dela divergem, sem ser contraditórias em si; a classificação artificial, por exemplo. Poderíamos chamar estas de semificções (*Halbfiktionen*). Um e outro gênero não se encontram rigorosamente separados, pelo contrário, são interligados por formas transitórias. O pensamento principia divergindo levemente da realidade (semificções) e operando cada vez mais audaz, com estruturas de representação que não mais contradizem só o que é dado, são também contraditórias em si. (VAIHINGER, 2011, p. 129)

Logo, o que se entende normalmente por abstrato ou irreconhecível, estaria fora do campo do representável e é onde conceito e metáfora encontrarão espaço para elaborar-se com maior conforto.

Não tendo acesso ao acontecimento como ele foi, a imaginação é criadora e incitadora de situações que desafiam a premissa de “espelhamento da realidade” como foi feito durante muito tempo sobre a ficção. A possibilidade de revisitar uma cena ou um acontecimento até ele tomar significação e significado é dependente da compreensão da limitação desse discurso. É nesta linha que está a noção

de imagéria, através de um léxico fechado de metáforas que Virginia Woolf busca fornecer como um conjunto de imagens que se repetem nas obras para que o leitor possa revistar sua leitura sempre por um novo ângulo.

Dentro da compreensão de imagéria que busco esboçar nesse trabalho, o ritmo é de grande importância, principalmente pensando na reflexão voltada para a análise do romance moderno. Interessante observar que poesia e prosa no modernismo inglês se aproximam, mas não se confundem. O que se convencionou chamar de prosa poética se põe nesse intermédio em que a forma de estrofes e versos passa a se construir na forma longa, mas com elementos ritmados acrescentados de um mergulho na interioridade, tornando a escrita fluída com o objetivo de aproximar o ritmo ao fluxo de pensamentos humanos.

O leitor aparece novamente como elemento valorizado dentro da escrita moderna, estabelecendo uma relação de vínculo entre as três partes do processo de leitura que demanda um compartilhamento entre cada uma delas. O ritmo na prosa é mais difícil de ser alcançado do que no poema, demandando um conhecimento que se aproxima do investido na arte musical. Toda a linguagem é rítmica, e é essa uma afirmação crucial para a compreensão não somente da imagéria, como do funcionamento da ficção com um todo.

O ritmo é fragmentário e unificado: é ao mesmo tempo a repetição de eventos separados e distintos e o fio que conecta essas interações. O ritmo é, portanto, natural e artificial, ou dito de outra forma, tanto um aspecto independente da realidade quanto uma interpretação subjetiva. A escrita modernista se preocupa com a captura de um tipo de realidade que não pode ser apreendida pelas sensações humanas, pelos sentidos humanos, o que colaboraria para dar uma nova tônica após o longo período de domínio do realismo, e a breve passagem pelo pós-impressionismo.

Virginia Woolf objetivava colocar nas obras os sons do cotidiano, da percepção, do corpo humano. Ao conectar o ritmo nas artes, principalmente na escrita, Woolf traz a questão dessa separação, esse impulso em ignorar a atuação do ritmo na composição narrativa como algo menor.

O simbólico age no processo de leitura e se coordena com o imaginário, o ritmo e a metáfora como modo de criar uma compreensão mesmo que temporária do que está sendo elaborado no texto ficcional. É perceptível o esforço inicial de esboçar a imagéria, é que o

simbólico age dentro do processo mimético no estabelecimento de reconhecimento e estranhamento. Ele será a âncora que permitirá ao leitor construir e elaborar sobre o que acontece dentro da obra de arte.

Como exemplo, trago o conto “No pomar” (1923), cuja narrativa é concentrada em uma personagem, Miranda, que usa um vestido roxo e dorme sob uma macieira. Descritivamente é tudo o que sabemos sobre ela. No entanto, com o narrador onisciente, podemos observar os sonhos de Miranda e fica ainda mais claro nesse conto o papel que o ritmo possui na escrita de Virginia Woolf. Com a frase “*Ce pays est vraiment un des coins du monde où le rire des filles éclate le mieux*”², marcada pelo dedo da personagem quando esta caiu no sono, Woolf narra os acontecimentos em torno da macieira, e dos sons produzidos pelos sinos da igreja, das crianças na escola e dos gritos do velho Parsley que passa bêbado pela rua.

Miranda dormia no pomar, deitada num banco comprido sob a macieira “*Ce pays est vraiment un des coins du monde où le rire des filles éclate le mieux*”, como se ela tivesse acabado de adormecer. As opalas do dedo faiscavam verdes, faiscavam róseas e novamente faiscavam cor de laranja quando o sol, esvaindo-se por entre as macieiras nelas batia em cheio. (WOOLF, 1992, p. 145)³

O conto se divide em três partes, com a mesma frase de início: “Miranda dormia no pomar”. As diferenças estão na presença de elementos que guiam a relação entre o interno e o externo. Na primeira parte, os sons guiam a narrativa do conto, as crianças recitando a tabuada, o órgão da igreja e os berros do velho Parsley bêbado na rua. Os elementos se referem a um ambiente rural, e da relação com a natureza dentro do pomar onde Miranda parece estar dormindo.

O conto é polirítmico e a leitura das partes sem pausa suscitam a reflexão se o ritmo é um fenômeno produzido na escrita de Virginia Woolf ou se o leitor é que dá o tom pela sua visão de interpretação do mundo. A repetição de “Miranda dormia no pomar” traz um elemento poemático que é muito importante no processo de decodificação dos escritos curtos da autora.

2. “Este país é realmente um dos cantos do mundo onde o riso feminino irrompe melhor” [Tradução minha]
3. WOOLF, Virginia. “No pomar”. In: *Objetos sólidos*. Tradução de Hélio Pólvora. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 145.

O tempo do conto é o tempo do sono ou do piscar de olhos de Miranda, revelando uma análise dos objetos que passa pelo individual e pelos objetos. No segundo movimento, Woolf deixa entrever o sonho/sono diurno de Miranda suscitada pelos sons externos.

Nesse momento se desconfia que Miranda não está dormindo, porque está pensando em primeira pessoa, mas o elemento do sonho se faz presente nas imagens suscitadas pelos sons, como das crianças recitando a tabuada e um grupo carregando-a numa folha como formigas carregam sua rainha ou seu alimento ao formigueiro. E depois um mergulho do rochedo ao mar quando as crianças são repreendidas pelo seu erro e postas de castigo no milho.

A relevância que os objetos possuem enquanto personagens se inicia nesses contos, tomando parte da construção de “O tempo passa”. Mas sinalizo a importância de que nas narrativas de Woolf, os objetos são inanimados, não são humanizados pela narração. As características que eles recebem ou a importância que tomam dentro da contação se dá no momento da leitura. Os objetos não se movem, e justamente por essa característica tomam uma dimensão que se aproxima do simbólico. Reitera-se a importância que tem a visão de um simbólico não analógico, que não presume uma significação dada, mas que enfatiza o valor atribuído a ele.

Ao falar sobre o tema da simbólica sob a luz da imageria, é interessante a análise do conto “O símbolo” de Virginia Woolf, um dos últimos escritos da autora, datado de 1941, ano de sua morte. O tema do conto, o cume da montanha, é pensado por Woolf durante três anos até a chegar em uma versão final, publicada na coleção de ensaios organizada por Leonard Woolf, *post mortem*. “O símbolo” trata da visão de uma senhora refletindo na sacada da janela de seu hotel para as montanhas e seus deslizamentos constantes.

No topo da montanha havia uma cavidade semelhante a uma cratera na lua. Estava cheia de neve, iridescente como o peito de um pombo, ou totalmente branca. De vez em quando ocorria uma disparada de partículas secas, que nada encobriam. Muito alto para carne que respira ou para vida coberta de penas. De qualquer modo, a neve, por um instante iridescente; avermelhava-se cor de sangue em outro; e se transformava em branco puro, de acordo com o dia. (WOOLF, 1992, p. 285)

A mulher escreve uma carta para sua irmã observando a montanha e o grupo de escaladores, e de onde ela pode observar os túmulos do cemitério perto do hotel para os escaladores que morriam na subida. Nesse mesmo hotel, também havia pessoas com bócio, para as quais a narradora vai colher flores, dando a entender que a própria narradora tivesse essa doença. Após escrever a frase: “A montanha é um símbolo...”, a narradora inicia uma digressão olhando para a aldeia, que possuía entretenimento para os residentes e visitantes criando um tom bucólico para o conto.

Ainda segurando a pena, ainda manchada com uma gota de tinta, ela acenou para os alpinistas. Escreva que a montanha era um símbolo. Mas símbolo de quê? [Havia um clichê na ponta de sua pena. O símbolo do esforço. “Mas aquilo não encaixava. A outra coisa representada pelo cume não era de forma alguma um clichê; na realidade, tratava-se de algo que, em vez de correr espontaneamente para a tinta, permanecia quase indizível para quem escrevia.”] (WOOLF, 1992, p. 286)

O texto passou por algumas revisões e as partes que cito entre chaves são as partes excluídas e reinseridas nas diversas versões datilografadas do conto. O conto não trata apenas da montanha, mas da simbologia que ela traz ao humano de forma clichê ou não. Virginia Woolf encara o clichê, aceitando a natureza da metáfora que a palavra traz e as significações que a montanha e a própria ideia de símbolo podem possuir. A mulher do conto relembra do seu passado com a mãe doente enquanto observa a escalada lenta do grupo na escarpa da montanha.

O sofrimento foi muito prolongado: ela viveu 18 meses. A montanha acaba de fazer-me lembrar como, sozinha eu encarava a morte dela como um símbolo. Eu pensava se poderia atingir aquele ponto – quando fosse livre – não pudemos casar, conforme você recorda, até ela morrer – então uma nuvem serviria em vez da montanha. (WOOLF, 1992, p. 286)

A metáfora da montanha se transforma para abarcar a sensação de leveza que o evento da morte da mãe traria para ela, que via o seu futuro acorrentado à existência de matriarca. O conto tem o mesmo esforço que os romances longos de Virginia Woolf, trazendo um contínuo movimento de imersão e emersão para o leitor, colocando-o com parte no processo de construção da narrativa. Não é necessário saber muito sobre a narradora, o que interessa é a visão que ela

permite da crença de que o cume da montanha representa uma felicidade que é inalcançável por humanos e aves ao mesmo tempo em que a narradora se sente vigiada, sob o olhar incansável da montanha:

Pode-se ver a montanha de todas as janelas. Mas isso vale para o lugar inteiro. Fique certa de que às vezes tenho ímpetos de gritar quando saio da loja em que vendem jornais – chegam aqui com uma semana de atraso – e avisto sempre a montanha. Certas vezes ela parece erguer-se logo do outro lado da rua. Em outras ocasiões assemelha-se a uma nuvem; com a diferença de que jamais se move. Por qualquer razão a conversa, mesmo entre os inválidos, que aliás estão por toda a parte, gira sempre em torno da montanha. Ou seja, como ela está clara hoje, parece que se inicia no outro lado da rua; ou, como parece distante; dá a impressão de uma nuvem. Este é o clichê habitual. (WOOLF, 1992, p. 287)

Tomando brevemente a interpretação de Maurice Blanchot em *A parte do fogo* (2011), pode-se indicar a imagem da montanha como acionadora do elemento do cotidiano, como forma simples de completar a lacuna do sentido para a palavra. Mesmo que se oponha a proximidade da vida diária, a linguagem se modifica quando o leitor passa para a compreensão do mundo apresentado. Na visão de Blanchot, o leitor se prende às interpretações que elabora no ato de leitura, como chave de contato com o que o autor propõe.

Um movimento pode ser feito para conectar a simbólica da montanha à ideia de vida, de guerra ou mesmo da morte, gerando um esvaziamento da metáfora e encaminhando o esforço da autora para uma simples analogia. No entanto, é vital deixar o símbolo ser o que ele se destina a ser para cada leitor, como a autora presumia ser o ideal, entendendo que este só vai se tornar completo quando tomado por cada leitor, produzindo assim a experiência estética. Nesse sentido, ele abandona qualquer pretensão ao religioso ou ao dogmático. O símbolo não é. O símbolo está. Passa a ser transitório seu significado e permitindo uma ação direta e individual o leitor. Logo após a narradora realizar essa digressão ao passado, ela retorna para a visão da sacada, do grupo de alpinistas subindo através da fenda da geleira e testemunha um deslizamento de terra. Sua carta é novamente interrompida, sendo retomada mais tarde daquele mesmo dia:

Mergulhou a pena no tinteiro, uma vez mais, e acrescentou: “Os velhos clichês parecerão apropriados. Eles morreram tentando escalar

a montanha... E os camponeses trouxeram flores primaveris para enfeitar os túmulos. Eles morreram na tentativa de descobrir..." A conclusão parecia desajustada. Por isso, ela acrescentou "Beijos nas crianças", e depois seu apelido de família. (WOOLF, 1992, p. 287)

A quebra rítmica que Woolf insere no conto é notável por utilizar recursos tipográficos novamente. Inserindo um parágrafo antes da retomada da escrita, ela insere um silêncio através do espaço gráfico dentro do texto que funciona como um respiro de pesar ao leitor. Um ponto para reflexão para um final desajustado. A metáfora e o símbolo continuam sendo o todo e por isso continuam sem uma definição exata e única.

Retomando a personagem do conto, percebe-se que ela tenta tomar a montanha como um símbolo para esses elementos, a partir da historicidade existencial da montanha, mas não consegue fazê-lo, pois cada vez que ela tentar colocar a questão há (1) uma interrupção e principalmente (2) a impossibilidade de se reduzir evento à linguagem, sem que ocorra alguma perda. A ficcionalidade que existe no ato de transpor o real em um elemento simbólico, ultrapassa a intenção da personagem em relação à carta, ao mesmo tempo em que ela percebe, mas não lida com essa impossibilidade que o ficcional-metafórico causa à sua percepção. Uma vez que lhe tome como finalidade conforme a fins, o símbolo está sempre um passo adiante de seu caráter pedagógico, pois enquanto metáfora, não se esgota ou se deixa enraizar em uma verdade determinada.

A construção desse sistema foi a base para o desenvolvido até aqui, em buscar pôr à prova o esboço do conceito produzido, tentando detectar e apontar nas obras de Virginia Woolf não uma explicação, mas um caminho de análise. Cabe nesse capítulo observar nas obras quais as escolhas que possibilitaram uma abertura para o leitor e para o analista elaborar uma reflexão acerca delas, e não uma definição dogmática.

Os romances de Virginia Woolf se integram à imageria e esta, por sua vez ao tema da vida, mobilizando elementos diversos, as suas metáforas conversam entre si em um plano mais ampliado. Essa fluidez permite ao leitor uma submersão na narrativa e uma interpretação individualizada, que não engessa o olhar e a leitura em uma relação de significado direto. Esse elemento não torna os romances de Woolf monotemáticos, mas evitam uma tradução sob um único sistema interpretativo.

Pensar os romances sob a lente da “imageria” permite ver a presença forte do ritmo e seu jogo com o poético/poemático, o uso inovador do simbolismo e a presença da metáfora fora do sistema de signo-significado, com o ponto de vista da autora estabelecido. A experiência será explorar algumas metáforas mobilizadas nas obras mencionadas, buscando traçar esse conjunto que a imageria pressupõe.

A metáfora desempenha um papel na obra de Woolf que não diz respeito somente à sua forma local, apresentada nos romances, mas nos rastros que tornam seus romances comunicantes. A atração de pensar os romances como interligados por uma corrente subterrânea (como por exemplo *Orlando* sendo um primo carnal entre *The Waves* e *The Years*, por sua herança multifacetada de personagem).

Diante da leitura das metáforas selecionadas, observa-se que o movimento de Virginia Woolf era de apreensão da vida, não como conceito, mas como experiência. Para isso ela utilizou metáforas aquáticas, terrestres e de diálogos com o eu, que fogem à categorização. Se a vida é uma exploração metafórica, e as metáforas que a autora mobiliza não tem sentido nelas mesmas, como as imagens por ela evocadas possuem, o que dá sentido para elas para além do sentido do livro (enredo) é uma luta anterior: a luta de dar conta da experiência de vida.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não-conceitualidade*. Tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Moreijão. 5ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001.
- LIMA, Luiz Costa. *Eixos da Linguagem.*: Blumenberg e a questão da metáfora. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se*. Tradução e apresentação de Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.
- WOOLF, Virginia. *Ao Farol*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- WOOLF, Virginia. *Objetos sólidos*. Tradução de Hélio Pólvora. São Paulo: Siciliano, 1992.

O “*modus digressivus*” em *Sobre a Infinitude do Amor* (1547) de Tullia d’Aragona

Daniela dos Santos (Unicamp)¹

Noi ci discostiamo troppo dal cammino: pure a me basta di contentarvi.

TULLIA D’ARAGONA, *Della Infinità di Amore* (1547)

Bernardo Tasso, Benedetto Varchi, Girolamo Muzio, Sperone Speroni, Hipólito de Medici, Filippo Strozzi e Claudio Tolomei foram alguns dos frequentadores do salão literário florentino conduzido por Tullia d’Aragona (1508?-1556). Além dos hóspedes, de reconhecimento literário e diplomático no mundo cortês, a *poetessa* tinha à disposição o extraordinário conjunto de produções literárias quinhentistas, como os *Diálogos de Amor* (1535) de Leão Hebreu (1460?-1530?), incluindo figuras e obras precursoras para a centralidade dos diálogos sobre o amor no período, como Marsilio Ficino (1433-1499), estudioso e tradutor das obras de Platão, à frente da Academia Platônica de Florença; *Asolani* (1505), de Pietro Bembo (1470-1547), e *O Corteção* (1528), de Baldassare Castiglione (1478-1529). Autora de *Rimas petrarquistas* (1547) e *Meschino* (1560), seu nome é especialmente associado à *Della Infinità di Amore*, de 1547.

Considerado o primeiro diálogo amoroso publicado por uma mulher, e que a ela foi confiado o papel de interlocutora principal, *Sobre a Infinitude do Amor* corresponde a uma conversação civil com diversas afinidades estruturais de ordem literária e político-social junto à tradição dialógica: parte do modelo platônico; cruza o gênero dialógico com a comédia, produzindo *situações cômicas* e *reflexões filosóficas* que se *retroalimentam* (HERSANT, 2001, p. XXXVII); explora o tom familiar, elevando o emprego da língua vulgar a partir dos modelos definidos por Dante, Boccaccio e Petrarca, e revela uma invenção

1. Doutoranda em Teoria e História Literária pelo IEL/Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Alcir Pécora. Possui mestrado em Teoria e História Literária, sob mesma orientação, pelo IEL/Unicamp. Este texto consiste em uma versão de um dos capítulos de minha dissertação de mestrado: *A progressão dramático-narrativa de Sobre a Infinitude do Amor de Tullia d’Aragona*. 2017. 100 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

poética particular. Isto se dá precisamente em sua *forma* ou *modus tractandi*, ou seja, no modo pelo qual trata o conteúdo, coexistindo enquanto *práxis* poética. Assim, toda a estrutura dramático-narrativa da obra opera em conformidade com a matéria, manifestando através de seu próprio *modus* o seu discurso (CORSI, 1987, p. 2). Sob essa perspectiva, ao realizar uma leitura sistemática dos recursos retórico-poéticos empregados, identifica-se o *modus digressivus* como o procedimento mais latente e que resgata o sentido aplicado em fontes antigas, como Cícero e Quintiliano, e em Dante, enquanto técnica *utilis e pertinens* (CORSI, 1987, p. 26).

Para avançar o entendimento da potencialidade desse recurso retórico, permito-me acrescentar à discussão alguns apontamentos explorados pelo excelente estudo publicado por Sergio Corsi, *Il 'modus digressivus' nella Divina Commedia* (1987), face a algumas concepções modernas bastante limitadas, como a consideração de que tal técnica consiste em uma parte *não integrante* do discurso poético. Uma conotação negativa, por exemplo, pode ser encontrada na definição apresentada por Henri Morier: “faz perder os fios dos acontecimentos, rompe a unidade da ação, às vezes entedia o leitor; mas pode ser útil ao orador” (1975 *apud* CORSI, 1987, p. 5, tradução nossa).

Para Corsi, a digressão é definida como um *feito técnico pertinens*; um *modus* ligado a um esquema particular frente ao tema tratado, no qual é impossível isolar determinados fragmentos da *situazione poetica costante* (a *ordo naturalis* ou o *procedimento lógico* para o desenvolvimento de um tema ou matéria), passando a adquirir uma função própria exatamente pelo modo como é introduzida na estrutura dialógica e diante do tema principal. A técnica consiste na inserção de uma matéria de forma abrupta (*ex abrupto*), inesperada (*frattura improvvisa*), sem depender de algo já dito, mas que antecipa certos dados para o desenvolvimento das argumentações (CORSI, 1987, p. 92). Compreendida como uma *pausa* nessa *ordo naturalis*, é constituída por dois aspectos centrais: não se efetiva por uma resposta precisa a uma questão e, ao mesmo tempo, enquanto um desvio ou adiamento, cede, em algum instante, à retomada do procedimento regular, ao *ritorno alla situazione* (CORSI, 1987, p. 171).

A palavra *digressão* tem origem latina, *digressio*, que por sua vez foi utilizada por retóricos gregos (παρέκβαση), especialmente os sofistas, como uma das partes da oratória epidítica. Cícero a define como *pars orationis*, um dos tipos de narração, utilizando-a sob a forma verbal

(*digredi*) e como substantivo (*digressio*). Em Quintiliano é identificada como sinônimo de *excursus*, uma *tractatio* que pode desviar do tema principal (*extra ordinem excurrens*) em quatro modos distintos: acusação (*aut criminationis*), similitude (*aut similitudinis*), recreação (*aut delectationis*) e amplificação (*aut amplificationis*). É apresentada na retórica medieval como uma forma de *amplificatio*, enquanto expansão ou desenvolvimento de um tema (CORSI, 1987, p. 23-24).

Estabelecendo tais apontamentos em *Sobre a Infinitude do Amor*, o recorrente método de desvios, avanços e recuos suspende ou adia a determinação finalista do debate em favor do prazer civil do encontro e do passar das horas, que, no caso, ganha um direcionamento particular para o espaço do erotismo. A conversa ordenada, plena de argumentos cômicos, e que tende para a busca de uma verdade, é coordenada por uma sedutora, que “mistura fuga e possessão, revelando a concomitância do ‘ter’ e do ‘não ter’ como a base do erotismo” (HERSANT, 2001, p. XLI). Para compreender esse duplo aspecto peculiar na obra – o diálogo e a aplicação do recurso digressivo –, apresento uma breve interpretação da cena narrativa e alguns trechos de articulações de argumentos² que tanto colocam em discussão o estatuto da forma dialógica, no âmbito da conversação civil, como também efetivam a aplicação da técnica retórica, prazerosa pela infinitude de seus improvisados desvios e adiamentos.

O diálogo, que transcorre durante um dia na casa de Tullia, com a presença de várias testemunhas, e sem revelar a maior parte de seus nomes, tem como segundo participante o hóspede aguardado, o filósofo Benedetto Varchi, e somente nos momentos finais entra em cena Lattanzio Benucci. Todos os participantes da ficção existiram e a matéria narrada sinaliza estrita relação ao universo da autora.

Tullia, nascida em Roma, provavelmente entre 1508 e 1510, era frequentadora de salões literários, sobretudo em Florença, destacando-se desde cedo por sua formação cultural e talento musical. Participou

2. Para facilitar a compreensão dos leitores, e levando em conta a recorrência, a partir de agora, de excertos de falas de grande importância para a análise, extraídos da obra em debate, optei por reproduzi-los com recuo de 4cm, tamanho 10, espaçamento simples, sem aspas, mesmo que sejam falas breves, com menos de 3 linhas. Possibilitar esse destaque visual de falas decisivas poderá viabilizar o entendimento de características que trataremos aqui, como, por exemplo, o encadeamento e a interposição das falas; a prosa rítmica; a sequência argumentativa operada em blocos argumentativos etc.

direta e indiretamente de diversos diálogos, como o *Dell'Amore* (1536 ou 1537), de Speroni, em que assume o papel de personagem principal. Integrou um grupo feminino de petrarquistas junto à Verônica Gambara, Vittoria Colonna e Barbara Torelli. Reconhecida como a primeira autora do gênero, contou com a colaboração eventual de Benedetto Varchi (1503-1565) e Girolamo Muzio (1496-1576). A obra é dedicada a Cosme I de Medici (1519-1574), a quem solicita a liberação do uso do véu amarelo, adorno obrigatório a todas as cortesãs³ quando transitassem em vias públicas. A autora tem suas virtudes poéticas reconhecidas e é dispensada da vestimenta.

Benedetto Varchi, a segunda personagem, foi filósofo e poeta de grande importância em Florença. Escreveu, de 1527 a 1538, *Storia fiorentina*, a pedido de Cosme, *Ercolano* (1570), em que defende o toscano falado e literário, além de peças, poemas e tratados, como *Della Bellezza e Della Grazia* (s/d). Lattanzio Benucci (1521-1598), o terceiro participante do diálogo, era amigo de Tullia e Varchi. Foi um diplomata e letrado, publicando diversos escritos jurídicos, comédias e poemas. O *Dialogo della lontananza* (1562), que discute se o amor é mais forte quando se está perto ou longe, e *Osservazioni sulla Commedia de Dante* (1564) são as únicas obras literárias escritas em prosa (ANTES, 2011, p. 9 - 13).

Ajustando essa contextualização à cena do diálogo, a caracterização das personagens é operada tanto pelas *falas compartilhadas* como também pelo *intercâmbio* e *progressão das argumentações*. Tais participantes introduzem temas, conceitos, expõem relatos, intercalam concordâncias, travam combates, fazem prolongamentos por interações complementares, repetições, suspensões, avanços e recuos. Todo o itinerário argumentativo é norteado por uma questão complexa – a hipótese da infinidade do amor –, que se desdobra em uma infinidade de raciocínios, o que nos leva a experimentar em essência a infinidade da *grandeza por gradação*, figura de ampliação já assimilada por Longino: “quando os assuntos e os debates admitem, por períodos, numerosos inícios e numerosas pausas, e quando os elementos trazendo, em acúmulos sucessivos, reforço a outros elementos, produzem, sem descontinuidade, grandeza por gradação” (1996, p. 62).

Nesta perspectiva, os cumprimentos iniciais entre as personagens, que iniciam a narrativa, funcionam como o prólogo desse jogo

3. Uma excelente contextualização sobre o mundo das cortesãs pode ser encontrada em *Cortigiane italiane del Rinascimento*, de Georgina Masson (Roma, 1981).

teatral. Ali são apresentadas as temáticas gerais de toda a cena e indícios aos espectadores para o que há de vir – como a composição de normas de uma prática civil e cortês em benefício de uma conversação que intensifica a informalidade e a autenticidade. O local que acolhe a cena, a morada de Tullia, situa-se como um espaço particular e público ao mesmo tempo. E mesmo se tratando da casa da escritora, não é propriamente doméstico, mas profissional. Reúne interlocutores de diversos papéis sociais, sendo a anfitriã uma mulher, escritora e cortesã, recepcionando cavaleiros, nobres, príncipes, cardeais e letrados. A oportunidade do acontecimento, compreendida pelo encontro fortuito entre as pessoas mais adequadas para aquele instante, é logo saudada com a chegada do filósofo:

TULLIA. Ninguém além de vós, tão virtuoso senhor Benedetto, poderia chegar em momento tão oportuno; ninguém mais agradável nem mais esperado por todos nós (ARAGONA, 2001, p. 3).

Benedetto Varchi, em resposta, enumera outras características próprias da função dialógica no âmbito conversacional. Ressalta a agradabilidade e a utilidade do encontro (“onde o assunto proposto para debate é sempre não menos útil e profundo que agradável e prazeroso, quanto de tais pessoas”), a qualidade da conversa (“necessariamente belas e sobre coisas elevadas”) e a potência do local, um espaço que conjuga a recreação dos negócios e o deleite das companhias (“dignas, pois tanto deste local”) (ARAGONA, 2001, p. 4).

A força do diálogo como um trajeto que nem sempre conduz aos destinos que desejam alcançar também está implicada em outra advertência anunciada por Varchi. O letrado relata que foi acometido por uma hesitação prévia, se deveria comparecer ou não ao encontro. Revela, portanto, um enfrentamento subjacente de que poderia haver conflito entre o diálogo filosófico e o deleite dos sentidos que o lugar requer. A hesitação reside justamente nesse risco de que o diálogo seja tomado como aula, e, portanto, antagônico à casa de prazeres:

VARCHI. Pois quase me arrependia comigo mesmo de ter vindo e justamente me dizia “Ai de mim! O amor me transporta para onde não quero ir, pois temo ser, não digo presunçoso, mas desagradável a quem desejo agradecer acima de tudo” (ARAGONA, 2001, p. 5).

É sob esse risco excitante que Tullia manifesta o desejo da presença do filósofo, vale dizer, da efetivação do diálogo. A conhecedora da natureza do amor e do diálogo (em ambos os casos há a impossibilidade da inexistência de conflitos, já que tanto o amar como o dialogar são processos permanentes de reconciliação de oposições), estimula o hóspede para que o deleite não se restrinja aos sentidos, mas se amplie para a conversa sobre a natureza deles. Declara que o movimento esperado seja aquele que vai dos afetos sensíveis, despojados de conhecimento intelectual, à possibilidade de percepção do inteligível – sem perda de prazer, mas, pelo contrário, potencializando-o:

TULLIA. Ao contrário, não menos por esta que por outras razões vos desejávamos tanto (ARAGONA, 2001, p. 5).

A anfitriã vai assumindo, com sagaz sutileza, o papel de filósofa, mas sem o reivindicar de modo algum (HERSANT, 2001, p. XXXI). Ao apoiar-se na condição de mulher, e experiente na arte do prazer, postula, na realidade, sua diferença de método frente ao rigor dos procedimentos lógicos e de silogismos (“esses lógicos embaralham o cérebro dos outros e dizem ‘sim’ e ‘não’”) (ARAGONA, 2001, p. 17). Definindo-se como *uma não conhecedora* da filosofia e da retórica (“não possuo, como bem sabeis, nem conhecimento das coisas, nem ornamento das palavras”) (ARAGONA, 2001, p. 6), coloca-se como a praticante da *palavra viva* frente aos modelos professorais. Sob essa perspectiva, instaura-se a questão central da conversação civil e sua qualidade argumentativa: a composição casual – o que guarda estreita proximidade com a discussão sobre a vivacidade da língua vulgar e o valor absoluto de seu uso, em detrimento a uma escrita aperfeiçoada com diligência e fadiga.

Para demonstrar a aptidão ao jogo, Varchi realiza um primeiro desvio argumentativo com a introdução de uma *digressio* política. Tal variação retórica, no entanto, não corresponde precisamente a um desvio ou adiamento em relação à temática central (como detalharei mais adiante), mas consiste em um *autocomentário* ou uma espécie de contextualização histórico-social que tem como finalidade amparar os espectadores. O núcleo do tema tratado nessa digressão política refere-se exatamente à transição da tradição dialógica pela qual passam os tratados civis no século XVI.

Ao enaltecer a beleza da cortesã, Varchi encontra uma oportunidade para salientar o trabalho de tratadistas dialógicos que propagam o gênero enquanto síntese entre a comédia e o tratado filosófico, o que contribuirá decisivamente para a difusão da língua vulgar e não estritamente toscana na Península Itálica⁴.

No trecho abaixo é possível identificar essa aplicação específica para contextualizar e valorizar o trabalho do grupo de filósofos:

VARCHI. Visto que chegastes a imaginar que eu, encontrando-me em vossa companhia, e observando-a, e ouvindo-a, possa sentir outra coisa que não prazer incrível, ternura inefável e contentamento incomparável. [...] Não tenho intenção de me igualar em coisa alguma ao nosso e meu tão douto, tão elegante e tão cortês senhor Sperone, nem ao raro e excelente valor do nosso senhor Muzio; ao contrário, quero ceder-lhes em tudo, como é de seu mérito e de meu dever [...], os quais, um em prosa e outro em diversas formas de versos, como também em prosa, escreveram tantas coisas e tais a vosso respeito. (ARAGONA, 2001, p. 8-10)

O bloco temático norteado por calorosas trocas de cumprimentos, incluindo o natural acolhimento à assimetria dialógica – o estilo vivo e sedutor da anfitriã cortesã e o caráter sentencioso do filósofo da cátedra – caminha para seu encerramento. Nesse momento, há a transição para a próxima cena, quando Tullia interroga Varchi com o propósito de desafiá-lo acerca de seus conhecimentos sobre a matéria amorosa.

Ao solicitar que o hóspede esclareça “se se pode amar com término”, a meretriz, praticante do amor, lança a questão central da obra, instigando a tensão entre a experiência e a razão e simulando certa suscetibilidade ao confessar que não enxerga com clareza a questão:

TULLIA. A dúvida é a seguinte: “Se se pode amar com término”. Vós não respondeis? VARCHI. Preferiria não vos ter prometido.

TULLIA. Por quê?

VARCHI. Porque não compreendo os termos da questão. Pensai, como poderei resolvê-la?

4. Essa digressão política faz referência precisamente aos tratados *Dialogo dele lingue e Dell' Amore*, ambos de 1542, de Speroni, e *Battaglie in difesa dell'italica lingua*, publicação póstuma, de Muzio, de 1582.

TULLIA. Compreendi-vos perfeitamente, eu. Mas, por favor, se me quiserdes realmente bem, deixai as escusas e as burlas de lado; embora eu não enxergue com clareza, não tenteis me cegar por completo. (ARAGONA, 2001, p. 14)

O hóspede, por sua vez, diante da questão principal, emite como resposta uma pergunta secundária: “VARCHI. Dizei-me: se vos perguntassem se ‘término’ e ‘fim’ são a mesma coisa, o que responderíeis?” (ARAGONA, 2001, p. 15).

Tal reação já caracteriza o que o diálogo deseja dizer de si mesmo. De uma aparente linearidade se pensarmos num esquema dialógico estabelecido por uma relação direta entre pergunta e resposta, a solução à questão central (“se se pode amar com término”) é desmembrada em uma pergunta secundária (“[D]izei-me: se vos perguntassem se ‘término’ e ‘fim’ são a mesma coisa, o que responderíeis?”), mostrando o convite ao afastamento de paradigmas e à busca por suspender a opinião comum adotada sem reflexão. A partir desse desdobramento, Tullia manifesta incompreensão frente ao método que adia ou extrapola a questão central: “TULLIA. Agora, sou eu quem não vos entende” (ARAGONA, 2001, p. 15).

Ao declarar tal suscetibilidade, solicitando a Varchi que exponha mais seus CONHECIMENTOS por meio de exemplos (“Que não vos seja penoso dar-me um exemplo”) (ARAGONA, 2001, p. 15), a interlocutora produz uma espécie de *crescendo* interrogativo que fornece ao tema central e ao *modus* dialógico o questionamento do fundamento desses adiamentos no jogo conversacional: “TULLIA. Aonde quereis chegar? Não gostaria que me rodeásseis com tantos términos e tantos fins” (ARAGONA, 2001, p. 17).

Aqui o motivo poético essencial reside no questionamento sobre a *forma* conversacional. Isto se confirma quando Tullia justifica sua solicitação, alegando que novos exemplos podem esclarecer sua falta de compreensão quanto ao método de abordagem (“Gostaria de um exemplo um pouco mais claro”) (ARAGONA, 2001, p. 16). A sentença, em resposta, desdobra-se em outras questões, sem necessariamente desvincular-se do tema. Os interlocutores passam então a testar o sentido dos termos, aplicando-os em diferentes empregos reais (primeiro: “quando alguém chega ao término de uma coisa, pode-se dizer que alcançou o fim dela?”; e segundo: “se um agrimensor chegar ao seu término, de maneira que não possa avançar mais, direis que ele alcançou o fim de tal coisa?”). Esse desmembramento junto ao

modus de inserção consiste no que Sergio Corsi define como procedimento *per digressionem* (1987, p. 121). Há a efetivação de um exercício de comprovação que demonstra os diversos níveis de desdobramentos pelo qual um único argumento pode ser submetido. Parece, portanto, uma constatação de que por meio da técnica do adiamento e do desvio, com elementos tão pertinentes a esse modo particular e agradável de passar as horas, há a disposição e a tentativa de que seja abordado *o todo*.

Esse bloco argumentativo caminha para um encerramento e o filósofo busca avançar, mas Tullia pede que o andamento dos esclarecimentos seja *mais vagaroso*, feito *com mais detalhes* e de *maneira mais simples*. Alega que a condução esteja se sucedendo de modo precipitado, pois *há passos difíceis a serem dados*. A inclusão desse pedido de adiamento da finalidade ganha aqui efetivação semelhante à de um jogo amoroso de esquiva e cortejo. Tullia intensifica essa manifestação com a expectativa dramática da ocasião, definindo-a como inadiável e insuperável: “creio que ninguém tenha algo mais importante ou agradável para fazer” (ARAGONA, 2001, p. 19).

Favorável às recomendações da interlocutora quanto aos elementos do jogo conversacional, o filósofo, no entanto, persiste em seu método e segue desmembrando a questão secundária já lançada (“dizei-me: se vos perguntassem se ‘término’ e ‘fim’ são a mesma coisa, o que responderíeis?”) em uma terciária: “VARCHI. Dizei-me: ‘amor’ e ‘amar’ não são a mesma coisa?” (ARAGONA, 2001, p. 19).

Ao perceber claramente o adiamento ou a extrapolação da questão central (“se se pode amar com término”) para um terceiro nível de questionamento (“‘amor’ e ‘amar’ não são a mesma coisa”) – através da amplificação da matéria com novos elementos não previstos –, a cortesã o acusa de menosprezar seu pedido. Ela o censura (“Eh, deixai as conversas!”), e rejeita tal procedimento, julgando-o inadequado:

TULLIA. Agora que vos peço para falar com mais clareza, começais a gracejar e quereis nos fazer rir. Honestamente, não sabia que éreis tão espirituoso, para não dizer zombeteiro (ARAGONA, 2001, p. 19).

Varchi insiste em seu propósito lógico de estabelecer por meio do desdobramento de perguntas conceituais o verdadeiro entendimento da questão central. Enfatiza de maneira contundente que seu método é legítimo e conveniente: “VARCHI. Sois vós que quereis fazer-me

rir! Deixai as conversas e respondi ao que vos pergunto” (ARAGONA, 2001, p. 20).

Como se pode notar, há um embate frente ao método de adiantamento da questão, estabelecido pelo cruzamento da matéria com outras discussões. Isto implica na defesa, por parte da cortesã, de um desenvolvimento regular do diálogo – formado pela correspondência em ritmo ágil e preciso de perguntas e respostas, delimitando o campo de discussão e limitando a expansão dos temas e a sequência argumentativa. Por outro lado, a função lógica do procedimento conduzido pelo hóspede adquire um componente pedagógico: o adiar equivale a instruir, pois, se é adiado há o indício de que a questão necessita de mais desdobramentos para que sua solução aconteça plenamente. Varchi reitera que o método em uso cumpre a finalidade da conversação: “VARCHI. Mal, penso, me responderíeis às dúvidas, se eu não vos incitasse a responder às claras” (ARAGONA, 2001, p. 20).

A narrativa passa, então, a gerar outro nível de expectativa justamente por ter a perspectiva digressiva compreendida como o *cursus* que não se limita à *facilidade dos meios* para encontrar soluções (“Mal, penso, me responderíeis às dúvidas, se eu não vos incitasse a responder às claras”). Suspende-se claramente a vinculação de que esclarecimentos são alcançados somente a partir da condução de respostas regulares às perguntas, como sustentava Tullia até os blocos anteriores.

Sob essa licença, a questão terciária inicial (“Dizei-me: ‘amor’ e ‘amar’ não são a mesma coisa?”), posteriormente relançada como: “Se ‘amor’ e ‘amar’ são a mesma coisa.”) é desmembrada em outras duas questões (primeira: se amor e amar não sendo o mesmo, são diferentes entre si; segunda: se amor é nome e amar é verbo, que diferença há entre nomes e verbos). Esta variação pelo recurso digressivo, decompondo o nível de discussão a partir da questão terciária, impulsionou o diálogo a percorrer caminhos mais desconhecidos. Levam-nos a um percurso *em progresso* do gênero que incorpora o *modus* controverso e paradoxal das argumentações presentes nas prosas de Platão, distanciando-se totalmente de cursos argumentativos como aquele praticado pela lógica escolástica recorrente na Idade Média, no qual a eficiência das perguntas e respostas era medida pela disposição de etapas, em tom professoral, entre o mestre que expõe suas teses e os aprendizes que intervêm pouco ou nada no diálogo (BERISTÁIN, 1998, p.142). A nova fase do debate, com a variante digressiva, ressalta, portanto, a redefinição dialógica inspirada no modelo platônico.

Em termos práticos, está intimamente relacionada à *paciência de escutar* e à *prática dialética*, avaliando a maturidade dos interlocutores, e do próprio leitor, quanto à totalidade do processo do *dialogizzare*⁵.

O efeito do método digressivo no diálogo vai ganhando contornos cada vez mais decisivos em sua elocução, vale dizer, no modo de arranjar e empregar as palavras (*motivos*) para compor os temas, impactando na clareza e na beleza com que se diz. Isso é representado em falas particulares, na disposição das falas entre os interlocutores, na extensão das partes, em variações rítmicas (seguindo o andamento de cada argumentação), e na organização dos temas em blocos, cuja condução de questionamentos é alternada entre os interlocutores. Disto pode-se inferir, em termos específicos, a aptidão e a eficácia da técnica em organizar uma cadeia complexa de argumentos, uma multiplicidade de temas e seus diferentes níveis de tratamento – seja por amplificação discursiva de um tema (*amplificatio*), seja por uma expansão mais simples de palavra ou termo (*expolitio* ou *circumlocutio*) –, possibilitando cruzamentos e explorando com engenhosidade toda a potencialidade de uma questão central. Vejamos um desdobramento de argumento terciário, ou seja, resultante de uma digressão de questão terciária (“Dizei-me: ‘amor’ e ‘amar’ não são a mesma coisa?”), coordenado em um bloco temático:

VARCHI. Fareis mal se estivéssemos em litígio, pois os senhores juristas não aceitam esse recurso. Mas não vos encorajais a encontrar alguma diferença entre ambos [entre “amor” e “amar”]?

TULLIA. Mil.

VARCHI. Dizei uma.

TULLIA. Como posso saber? Entre outras, “amor” é nome e “amar” é verbo. VARCHI. Não poderíeis responder melhor; não há outra diferença além desta. TULLIA. Basta-me esta para provar que não são o mesmo, pois, se mil semelhanças não bastam para fazer que uma coisa seja a mesma, uma única dessemelhança faz com que seja diferente.

5. *Dalla Apologia dei dialogi* (1574), de Sperone Speroni (1500-1588), e *Discorso dell'arte del dialogo* (1585), de Torquato Tasso (1544-1595), são dois tratados que elaboram uma importante defesa do gênero dialógico frente a censuras que sofriam no período da Contrarreforma, discorrendo, respectivamente, sobre a *paciência de escutar* e a *prática dialética*.

VARCHI. Muito bem dito. Mas, segundo vós, que diferença há entre os nomes e os verbos?

TULLIA. Quanto a isso, é preciso que consulteis um mestre-escola, pois não sou gramática de profissão.

VARCHI. Felizes dos alunos se os mestres soubessem tais coisas, embora esta não seja sua obrigação, para dizer a verdade. Nem vos faço tal pergunta como gramático, de tal modo que vos pareça trabalhoso respondê-la.

TULLIA. O que poderia vos dizer? Os verbos possuem um tempo, e os nomes têm significado sem tempo.

VARCHI. Agora percebo que sabeis tudo e, para me fazer falar, fingis que não sabeis nada. Porém, se não existe outra diferença além desta, que não é substancial, mas accidental, por que não me concedeis o que disse antes, que “amor” e “amar” significam a mesma coisa?

TULLIA. Pareceu-me muito estranho que um nome, que é tão pequeno, pudesse igualar-se a um verbo, que é tão grande. (ARAGONA, 2001, p. 21-23)

Notam-se uma ritmicidade própria, estabelecida pela interposição das falas, em intervalos predominantemente breves, formando um intercâmbio contínuo de argumentações que testam o nível de conhecimento. São seis sentenças investidas por Varchi e direcionadas a Tullia. O conjunto resulta de uma ordenação lógica de conteúdos e é marcado, quase que na totalidade, por um tom confrontacional, contrastando apenas a última resposta emitida pela interlocutora, que sinaliza um desfecho do bloco temático.

A alteração do ponto de vista de Tullia (como se pode notar pela transição de desinência verbal entre as duas palavras representativas que iniciam sentenças: de “[B]asta-me” para “[P]areceu-me”) decorreu da extrapolação do percurso em relação ao tema central, operada por meio da introdução do bloco temático que evidencia o efeito da digressão como um método pedagógico. Ou seja, pela inserção dessa unidade discursiva, Varchi incorporou novas ideias ao pensamento de Tullia, possibilitando o avanço do trajeto pelo viés da instrução.

Por fim, na última fala da anfitriã (“Pareceu-me muito estranho que um [...] tão grande”) nota-se uma redução rítmica. Essa desaceleração é explicitada pelo discurso de apaziguamento e pela apreensão de uma nova ideia. Ou seja, houve uma diminuição de tensão, se comparada àquele ritmo ágil que vinha sendo mantido por meio de

perguntas e respostas em intervalos breves e tom confrontacional, e há o encerramento do bloco marcado por uma *chiusura conversazionale* (NIGRO, 1990, p. 100). O conjunto (bloco argumentativo e *chiusura conversazionale*), resultante de argumentações correlatas e da manifestação de que o esclarecimento do tema em foco, agora, foi alcançado, apresenta-se como uma consequência natural do ordenamento de uma progressão. Vale atentar que, ao estabelecer, a partir desse desfecho, uma solução à questão terciária (“se amor e amar são a mesma coisa”), acaba-se obliquamente contribuindo para a resolução da questão central (“se se pode amar com término”), o que reforça aqui a *práxis* poética da matéria amorosa como um recurso retórico-poético digressivo na *forma tractandi*.

Como consequência, a evolução do exame das hipóteses e do amadurecimento progressivo das argumentações demonstram que as cenas estão sendo cada vez mais coordenadas por um ato cooperativo, e que não exclui o espírito de disputa. Vale dizer, intensifica-se a composição de um estreito vínculo entre o *controle do dizer* e a *importância da escuta*, ressaltando a *tópica* sobre a relação entre os indivíduos, a palavra e a multiplicidade dos riscos dos *peccati della lingua* (PATRIZI; QUONDAM, 1998, p. 418). Para impedir o uso indevido dos termos, que resultaria em equívocos e prolixidades, Varchi, justamente, defende seu método: “É por isso que me recusei a vos responder no início, pois primeiro quis saber qual termo tínheis em mente” (ARAGONA, 2001, p. 66). Nessa confissão quanto ao ordenamento prudente e engenhoso, é visível que também estão sendo disseminadas normas civis da *ciência do discurso* (SKINNER, 1996, p. 61,105).

As palavras e seus arranjos, produtos do falante, não dizem respeito, necessariamente, ao interlocutor Varchi, e são dirigidas a destinatários que não se ajustam obrigatoriamente à receptora Tullia. Ao esclarecer seu procedimento (“É por isso que me recusei [...] em mente”), justificando a constância e a pertinência dos desvios e regressos diante do argumento central, o interlocutor confirma o sentido decisivo da digressão. Por meio dela, as argumentações na cena discursiva, tão múltiplas e complexas no contexto da conversação, estão organizadas em um espaço muito bem delimitado e foram estruturadas racionalmente, de modo que somente foi possível revelar o conhecimento através das extrapolações, e o fez a partir da demonstração de que muito do que se revela desconhecido ou equivocado nos discursos é decorrente da falta de *paciência de escutar*.

Sucedem novos blocos com outros intercâmbios de questões entre as personagens, contudo, o encerramento da narrativa acentua a infinitude da temática. A conversa é interrompida abruptamente com a chegada de Penélope, irmã de Tullia, e os participantes decidem pelo adiamento do debate. Mesmo sem o alcance de uma resposta definitiva à questão central, no fim daquele dia, é possível reconhecer, entretanto, e de maneira consistente, que a técnica digressiva no diálogo de Tullia assume uma vital ação catalisadora de conhecimento. Os desvios praticados pelos interlocutores operam como estratégias decisivas de informação para a progressão da narrativa. Logo, o fio condutor avança, mas não sob a forma linear. E pelo que fica dito, se a cada proposição digressiva há sempre a inserção de um novo fragmento à narrativa, não se pode deixar de admitir que a digressão exerce fundamentalmente a função de licença poética. Todo o movimento de retomada à *ordo naturalis*, ao procedimento regular discursivo, nunca volta ao mesmo lugar ou ao mesmo momento porque o modo digressivo, atuante enquanto discurso poético, implora por uma renovação (*renovatio rerum*) (CORSI, 1987, p. 141). Daí entrou em cena, indiscutivelmente, a dimensão da capacidade que uma estrutura narrativa possui de se desprender de si mesma e constituir, mesmo que provisoriamente, um outro corpo dialógico, indispensável, preciso, e desvencilhado de qualquer ideia de ser um mero fragmento.

Referências

Fontes primárias

- ARAGONA, Tullia d'. *Sobre a Infinitude do Amor*. Tradução de Karina Jannini, revisão da tradução e prefácio de Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LONGINO. *Do Sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SPERONI, Sperone. *Opere di Sperone Speroni degli Alvarotti*. Veneza: Domenico Occhi, 1740.
- TASSO, Torquato. *Discorso dell'arte del dialogo*. Roma: Biblioteca Italiana, 2004.

Bibliografia Secundária

- ANTES, Monika. *Tullia d'Aragona cortigiana e filosofa: con il testo del dialogo "Della infinità di amore"*. Trad. Riccardo Nanini. Florença: Edizioni Polistampa, 2011.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 1998.
- CORSI, Sergio. *Il "modus digressivus" nella "Divina Commedia"*. Potomac: Scripta Humanistica, 1987.
- HERSANT, Yves. Introdução à edição francesa. In: ARAGONA, Tullia d'. *Sobre a Infinitude do Amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. XXVII-XLI.
- MASSON, Georgina. *Cortegiane italiane del Rinascimento*. Tradução de Stefano Sudrie. Roma: Newton Compton editori, 1981. Título original: *Courtesans of the Italian Renaissance*.
- NIGRO, Radiana. Gli atti di parola nella Civil Conversatione. In: PATRIZI, Giorgio (Org.). *Stefano Guazzo e la Civil Conversazione*. Roma: Bulzoni Editore, 1990. p. 95-118.
- PATRIZI, Giorgio; QUONDAM, Amedeo. *Educare il corpo educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*. Roma: Bulzoni Editore, 1998.
- PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage*. 2. ed. São Paulo/Campinas: Edusp e Editora da Unicamp, 2018.
- SANTOS, Daniela. *A progressão dramático-narrativa de Sobre a Infinitude do Amor de Tullia d'Aragona*. 2017. 100 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.
- SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. Tradução de Renato Janine Ribeiro e Laura Teixeira Motta; revisão técnica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Versão portuguesa de *The foundations of modern political thought*.

Entre leitores e navegadores: diálogos machadianos na cultura participativa de fãs

Marina Leite Gonçalves (CEFET-MG)¹

Introdução

Não me recordo ao certo quando comecei a pensar menos em Capitu e mais em Escobar. Creio eu que foi naquela tarde chuvosa de janeiro quando Escobar e eu estávamos a estudar as lições que nos eram dadas. Escobar como sempre, por ter a cabeça envolta em números, relutava em fazer a tarefa teológica inevitável, começou a imaginar o mundo lá fora, quantas crianças estariam correndo na chuva, brincando; quantas senhoras estariam correndo da chuva para não lhes estragar o vestido e como sempre Escobar começou a dançar e pular por todos os cantos, com aquela vitalidade que lhe é particular, acho que é essa vitalidade que eu amo no meu colega de seminário. Espere... Eu disse amar? Mas e Capitu? Se eu amo Escobar, então me enganei quanto a Capitu?

(Fanfiction *A cold junes night*²)

Bentinho e Escobar eram homens de sucesso, tinham estado juntos no seminário e juntos andavam, com ou sem esposas, pelos tablados e galerias do Rio. Juro que uma vez os vi, num momento descuidado, de mãos dadas, o que me pareceu natural entre colegas em tantas coisas.

(LUIS FERNANDO VERISSIMO. A verdade)

Os dois trechos em epígrafe são resultados da colaboração do fã leitor com a “máquina preguiçosa” do texto machadiano. São leituras que foram impelidas pelo desejo de desvendar os artifícios que foram construídos a partir das posições imaginárias referentes àquelas em

1. Graduada em Letras (UNIMONTES), Mestre em Literatura Brasileira (UNIMONTES), Doutora em Estudos Literários (UFJF). Docente de Língua Portuguesa/Literatura no CEFETMG – Campus Curvelo.
2. Disponível em: <<https://spiritfanfics.com/historia/cold-walls-2761174>>. Acesso em: 08 nov. 2016)

que se coloca o narrador machadiano em *D. Casmurro*. São a partir das sugestões e insinuações da existência de uma tensão homoerótica na amizade dos seminaristas Bentinho e Escobar que os intertextos se fundamentam para criarem outras narrativas. *D. Casmurro* rendeu e renderá muitas outras histórias. Cada leitor, não importa o grau ou capacidade intelectual que tenha, dará um pouco de sua imaginação e de suas letras a essa obra que abre, a cada voz do narrador, uma lacuna de indagações insaciáveis de interpretações. Os dois textos acima são efeitos dessa condição de intérpretes que se rendem ao convite do narrador machadiano para contribuírem com possíveis leituras da mensagem deixada em sua inventiva trama. Ambas produções são referências do princípio dialógico com o cânone e requerem conhecimento da cultura leitora e crítica da obra machadiana ao longo dos séculos, ou seja, apropriam-se da construção de um universo ficcional que não foi esgotado e encerrado em uma única narrativa e do mundo de referências críticas evocado pela literatura de Machado. Os dois intertextos podem ser descritos como ficção criada por fãs, já que seus autores construíram suas histórias a partir de certas afinidades que desenvolveram com as personagens e o enredo por meio da leitura de uma ficção preexistente, no caso, o romance *D. Casmurro*.

Embora tenham as mesmas intenções iniciais, alguns procedimentos, no entanto, distanciam os dois textos. Um recebe a categoria de texto literário, de autoria muito conhecida nacionalmente, foi publicado em impresso e pode ser encontrado em prateleiras de livrarias e bibliotecas nacionais, inclusive nas instituições de ensino básico e superior. O outro permanece às margens de uma categorização literária, possui autoria apenas ficcional, pouquíssimo ou mesmo não conhecida nacionalmente, não pertence a publicação que circula em meio impresso, foi escrito e publicado em uma plataforma digital e, embora seja encontrado no meio *online*, não está divulgado em *websites* educacionais e tem nenhuma ou pouquíssima probabilidade de entrada para as leituras oficiais nas escolas.

Dar atenção a essa última categoria de texto é a proposta deste estudo. Refletir sobre a recepção das narrativas clássicas de Machado de Assis no atual cenário da convergência midiática a partir da análise de narrativas de fãs (*fanfics*).

Rebecca W. Black dá a seguinte descrição sobre a escrita de fã:

Fanfiction é o escrito em que os fãs usam narrativas da mídia e ícones da cultura pop como inspiração para a criação de seus próprios textos. Nesses textos, fãs autores, imaginativamente, estendem a trama original ou linha do tempo (como escrever uma história sobre o nascimento e a infância de Darth Vader), criam novos personagens (como a introdução de um vilão que pode ser a criança do amor do capitão Kirk e um líder alienígena de um planeta fabricado), e/ou desenvolvem novas relações entre os personagens que já estão presentes na fonte original (como a elaboração de um texto em torno de um relacionamento romântico florescente entre Harry Potter e Hermione Grainger) (BLACK, 2006, p. 172 – Tradução nossa)

Henry Jenkins (1992) explica que a *fanfiction* surge no universo do *fandom* (*kingdom* + *fan*), que significa reino, domínio, lugar de fãs ou comunidade de fãs. Para o estudioso dessa cultura participativa, *fandom* é “um fenômeno complexo e multidimensional que convida muitas diferentes formas de participação e níveis de engajamento” (JENKINS, 1992, p. 02).

Os *ficwriters* (escritores de *fanfictions*) pedem licença para entrar na fantasia das narrativas machadianas em variadas recriações. Eles se sentem à vontade e confortáveis para experimentar outras possibilidades em seu universo ficcional. Com as *fics*, recorrentes na *Web 2.0.*, vêm à vida, atravessando vários séculos, personagens e enredos do escritor do século XIX, costurados em uma multiplicidade de leituras capazes de aguçar o imaginário do leitor navegador e levá-lo a divagar sobre questões inerentes ao clássico. Nesse processo, o *fictwriter* apropria-se das tramas machadianas, faz recortes, montagens, substitui, acrescenta, suprime, transformando-as em outras experiências ficcionais.

No universo fanfiquero da obra *D. Casmurro*, por exemplo, encontram-se desde releituras homoeróticas do romance até o encontro das personagens do século XIX com personagens da ficção científica do século XX. Esta última, denominada de *Crossover* no vocabulário dos fãs, consiste em uma técnica literária de misturar personagens de obras diversas para interagi-las na construção de uma outra narrativa. Comum nas narrativas de fã, um *crossover* ficcional ocorre quando duas ou mais personagens de diferentes histórias e universos narrativos combatem entre si ou interagem uma com a outra para unir forças e enfrentar uma ameaça; como na *fanfiction Uma última viagem*, da *fictwriter* Agatha Goldert.

Em *Uma última viagem*, a autora promove um *ship* (casal ficcional) entre a personagem Capitu, de Machado de ASSIS, e o Doutor da série *Doctor Who*, ficção científica britânica, produzida e transmitida pela BBC desde 1963. Na narrativa de fã, o Senhor do Tempo e sua *Tardis*, nave que se move através do tempo e espaço, desaparecendo em um lugar e reaparecendo em outro, aterrissam na fazenda do Novo Engenho, Rio de Janeiro, no ano de 1860. Ali, o Doutor encontra-se com a personagem Capitu que o ajudará em uma batalha contra os anjos lamentadores, criaturas monstruosas que se alimentam do tempo, no clássico televisivo. A narrativa intercala cenas de um dos episódios da ficção científica *Doctor Who* com o espaço, enredo e a protagonista de *Dom Casmurro*. Na trama de fã, quando o Doutor pergunta à mocinha machadiana o seu nome e ela responde: Capitolina, Capitu, ele reconhece já ter visto aquele nome em algum lugar, talvez um livro. O Doutor convence Capitu a acompanhá-lo até sua nave para encontrarem a fenda temporal e enviarem os anjos lamentadores de volta. Capitu aceita e, a partir de então, o efeito de sua personalidade machadiana sobressai-se e a narrativa de fã começa a enredá-la numa trama deliciosa de flerte e ilusão com o encantador Doutor de *Doctor Who*.

A personagem de *D. Casmurro* mostra-se corajosa e destemida na caçada aos monstros da outra ficção, impressionando o protagonista. Após vencerem os anjos lamentadores, ela pede ao viajante do tempo que a leve até a lua e ele, vencido pela teimosia dela, acaba transportando a bela Capitu em sua nave até a linda paisagem cósmica. Capitu sente-se demasiadamente fascinada com a imagem da terra vista lá de cima e, ousadamente, faz uma proposta ao aventureiro Doutor:

Caminharam até um ponto em que dava para ver a Terra. Aquilo tudo era demais para Capitu que logo prontificou-se a falar.

– O senhor por acaso já se apaixonou?

Onde ela queria chegar com aquela pergunta? Pensou o Doutor.

– Talvez – respondeu simplesmente.

– Me leve com você – disse ela dando um passo à frente e se aproximando cada vez mais da face do Doutor. – Eu largo tudo para viajar com você. Vamos viajar, descobrir mundos e matar monstros de pedra com os Anjos.

– Achei que você tinha dito algo sobre um casamento...

– Não! Não me caso mais. Quero ir com você!

E de forma deliberada, Capitu deu-lhe um beijo casto, mas ao mesmo tempo quente e perturbador. Era tentação demais para o Doutor, não pelo beijo, mas pela sedução de não viajar sozinho. Ter alguém, no fundo, era sempre o que ele queria.

(Fanfic *Uma última viagem* Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/466705/Uma_ultima_viagem/capitulo/1/>. Acesso em: 03 out. 2016).

Capitu, que como explica Bentinho “aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois” (ASSIS, 2010, p. 77), parece confirmar o juízo que o narrador de *D.Casmurro* fazia dela. A possibilidade da aventura, da descoberta de mundos desconhecidos, faz desaparecer todo seu recato de mocinha e explodir uma audaciosa mulher. Capitu brinca de seduzir e até o excêntrico viajante do tempo tem dificuldade de fugir àquela tentação. A Capitu de *Uma última viagem* quer alçar voo para além dos horizontes e espaços da fazenda Novo Engenho. Embora estranhe as vestimentas e o modo de falar do Doutor, concluindo que ele realmente pertencesse a algum lugar do futuro, sustenta a dúvida que talvez ela estivesse atrasada e perdia o mundo crescer lá fora, enquanto ficava encafifada na fazenda de Novo Engenho. O Doutor seria a oportunidade de extravasar toda sua energia de liberdade e, diante disso, já não importava se seu grande plano para conquistar D. Glória e o casamento com Bentinho desmoronassem. Deixaria tudo pela façanha de novas conquistas.

Se o desejo dessa personagem machadiana do século XXI é abandonar os espaços familiares e os limites do código narrativo de sua criação, a narradora de *Uma última viagem*, como receptora de outras obras e criadora de ficção a partir de ficções alheias, sabe respeitar os limites interpretativos do texto de origem:

– Eu adoraria te levar comigo – E o sorriso de Capitu aumentou.
– Mas não posso.

Notou-se a decepção em seu rosto.

– Meu tempo está acabando, preciso voltar. E sabe, tenho a ligeira impressão de que se eu te levar comigo, estarei criando um paradoxo tremendo.

- Capitu, você é e será uma das mulheres mais misteriosas do mundo. Não quero estragar isso. E eu preciso ir embora...

(*Fanfic Uma última viagem* Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/466705/Uma_ultima_viagem/capitulo/1/>. Acesso em: 03 out. 2016).

O grande encanto de uma obra está em sua sobrevivência aos retoques, às modificações, às renovações de seu sentido. Na sobrevivência entre o ontem e o hoje, entre o autor e os vários críticos e intérpretes, cabem todas as fantasias do devir destes últimos que continuam, imaginativamente, dialogando com a história criada por aquele, sem deixar perder sua maestria na construção da obra. Cada intérprete, por mais humilde em capacidade de releitura, busca respeitar as colimitações do espírito da narrativa fonte e a *fictwriter* de *Uma última viagem* não pretende criar “paradoxos tremendos” e dissociar Capitu de suas propriedades criativas. Assim, o admirável comentário do Doutor, no desfecho da narrativa de fã, reafirma uma Capitu desenhada bem ao feitio machadiano.

Algumas ficções de fãs, no entanto, investem em leituras mais ousadas acerca daquilo que foi destinado às personagens de sua predileção no elemento provocador anterior. Na *fanfiction A verdade nua e crua*, a *fanficcer* Mary 13Black, substitui o narrador Bentinho de *D. Casmurro* pela voz narrativa de Capitu para que esta possa revelar algumas interfaces de sua criação e história. O leitor tradicional da história de *D. Casmurro* sabe que o amor entre Bentinho e Capitu, embora bastante intenso, é ameaçado e comprometido pelo ciúme de Bentinho. A partir das evidências desse ciúme que perseguiu Bentinho, a escritora de *fanfiction*, por meio da compreensão de várias pistas textuais oferecidas pela ficção machadiana, cria uma voz para Capitu discorrer sobre sua versão da história, agregando à sua narrativa as informações colhidas em *D. Casmurro* a partir do Capítulo CV “Os braços”.

Durante toda a minha vida, o sentimento que eu mais desprezei foi o ciúme. O que leva um homem a desconfiar da pessoa que ama sem motivo algum, meu Deus? O ciúme descabido de Bentinho já estava me deixando louca, quando tudo aconteceu. O cúmulo foi quando percebi que ele estava com ciúmes de meus braços (veja só, meus braços!) expostos no baile. Ora, se ele esperava que eu, neste calor

do Rio de Janeiro usasse mangas compridas, além de todas as sedas e panos e espartilhos que eu já vestia, ele estava muito enganado. (*Fanfic A verdade nua e crua*. Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/7338867/1/A-Verdade-Nua-e-Crua>>. Acesso em: 03 out. 2016)

Pois bem, o tema dos braços, tão recorrente nas narrativas do escritor carioca do século XIX, que mereceu a honra de capítulo especial em *D. Casmurro* e de uma história inteira no conto “Uns Braços”, será a inspiração para esta história derivada que nasceu no ciberespaço do século XXI. É no pretexto do ciúme coibitivo de Bentinho em relação à sensualidade e seminudez de seus braços, que a narradora da *fanficção* irá puxar o fio da conversa com a leitora para recontar, na perspectiva de uma mulher cansada dos caprichos do marido ciumento, sobre seu comportamento adúltero:

Quando Bentinho me pediu para não ir mais em bailes com os braços nus, me contou que Escobar, seu estimado e querido Escobar, concordava e conspirava com estes ciúmes descabidos. Foi então que, além da raiva que eu já estava da desconfiança de Bentinho, se acumulou em meu peito uma indignação pela hipocrisia de Escobar. Hipocrisia, eu digo porque eu já tinha percebido em muitas situações os olhares que ele deitava sobre mim. Nunca culpei o amigo de meu marido por esses olhares, pois eu sabia que era da natureza masculina olhar, ainda mais quando casados com uma moça como Sanchinha, que não tem muitos atrativos. Eu nunca correspondi aos olhares dele, no entanto, e nem havia razão para tal, considerando meu amor por Bentinho. Mas o motivo dos olhares dele (e creio que de outros homens também) não era a exposição de meus braços, e, posto que Escobar sabia disso, ele não tinha nada que concordar com meu marido, deveria teimar e dizer que os braços não faziam diferença alguma. Nunca antes fui vingativa, mas eu nem sequer hesitei antes de mandar um negro – uns dias depois, quando Bentinho estava no foro – no Andaraí buscar o senhor Escobar para ajudar-me em certos negócios. Foi aí que se deu a contagem das tais dez libras esterlinas. Eu poderia facilmente dizer que não aconteceu nada além disso naquela tarde, quando estávamos sozinhos em casa. Mas estou aqui para ser sincera, e confiarei a verdade a este papel, mesmo que me custe a honra. Acho que talvez eu nem devesse me preocupar tanto com minha honra, já que o marido eu já perdi. (*Fanfic A verdade nua e crua*. Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/7338867/1/A-Verdade-Nua-e-Crua>>. Acesso em: 03 out. 2016).

Marca presença, nesta ficção de fã, uma Capitu nas proporções machadianas: dissimulada. A dissimulação aqui, no entanto, não traz

intenções ocultas, uma vez que a própria personagem a toma no seu plano de vingança contra os dois ex-seminaristas. Insultada pelas desconfianças de Bentinho e pela hipocrisia do amigo de seu marido que, como relatado pela narradora-personagem, sabia que não eram seus braços os responsáveis pela coloração sensual de sua presença, nem tampouco dos olhares cobiçosos que o próprio Escobar e os outros homens dirigiam a ela, Capitu propõe-se a jogar com os dois moços que Machado criou para ela na narrativa *D. Casmurro*. A narradora da *fanfiction* teve o cuidado de respeitar o encanto romanesco da personagem machadiana, deixando entrever, em sua construção virtual, a característica de fêmea indomável e livre: “não era a exposição de meus braços, e, posto que Escobar sabia disso, ele não tinha nada que concordar com meu marido, deveria teimar e dizer que os braços não faziam diferença alguma”. Nesta declaração, está a chave para Capitu explicar e confessar sua culpa à leitora da era virtual:

Honrada ou não, quando estávamos os dois contando as moedas, fiz algo que nunca pensei que faria na vida: correspondi aos olhares furtivos de Escobar, e ele parecia hipnotizado por meus olhos, como pareceu Bentinho no dia de nosso primeiro beijo e em tantas outras ocasiões. Eu nunca havia usado este olhar com outro homem, e pensava que eu só surtia esse efeito em meu marido, mas aparentemente seu amigo também era suscetível aos meus olhos. Depois de contadas as moedas, mandei que nos servissem café e mantive com ele uma conversa amena e agradável que nós dois raramente compartilhávamos, posto que eu era mais amiga de Sancha e ele, de Bentinho. Durante toda a conversa, eu mantive os olhos dele presos aos meus, olhar que ele não parecia temer sustentar, como o próprio Bentinho às vezes temia.

Quando nos despedimos, segurei as mãos dele às minhas por mais tempo que devia e, ainda prendendo-o com os olhos, disse na voz mais doce que eu possuía.

– Volte aqui amanhã, Escobar, para terminarmos de resolver este assunto.

Aquilo bastou. Eu preciso contar o que aconteceu no dia seguinte, cara leitora? Presumo que não, e, já que não é algo de que eu me orgulhe, não contarei. No entanto, há uma observação sobre o ocorrido que eu creio que seja de uma importância relevante. Por isso vou dizer que os beijos de Escobar não me trouxeram o universo de sentimentos que me traziam os de Bentinho, mas queimaram com um sabor de perigo que nunca havia provado. Meu Deus, até

esse momento eu não havia percebido o quanto eu estava sufocada pelos ciúmes de Bentinho!

Escobar foi, sim, uma válvula de escape, apesar de que eu não me orgulhe disso. Aquilo não voltou a acontecer, mas cavou minha sepultura, na qual me deito agora. Bentinho temia tanto ser traído que, no final das contas, foi seu próprio medo que provocou a traição. Não digo que ele não mereceu. (*Fanfic A verdade nua e crua*. Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/7338867/1/A-Verdade-Nua-e-Crua>>. Acesso em: 03 out. 2016).

O desfecho da narrativa de fã pode significar uma decepção para os admiradores do mistério que ronda a narrativa de *D. Casmurro* sobre a traição de Capitu, mas a *ficwriter* Mary13Black resolve colocar um fim no dilema sobre a culpabilidade da musa machadiana e fabular uma Capitu que, além de confessar seus pecados sem desfalecimentos morais, ainda comete a façanha de condicionar seu adultério à insegurança de seu marido Bentinho: “foi seu próprio medo que provocou a traição. Não digo que ele não mereceu”. Em matéria de habilidade e astúcia narrativa, a Capitu da narrativa de fã também sabe, assim como o narrador Bentinho, “fazer suspeitar que a mentira é, muita vez, tão involuntária como a transpiração” (ASSIS, 2010, p. 113). E assim, mesmo com uma Capitu ré confessa, os leitores desta narrativa de fã recaem na mesma constatação que os leitores da narrativa de Machado: a duplicidade que não culpa, mas também não inocenta suas personagens.

A criação desta Capitu do ciberespaço nos traz à memória uma outra Capitu. Estamos tratando da narrativa “Uma mulher audaciosa”, de Ana Maria Machado, um dos textos da coletânea de vinte e um contos do livro *Histórias de quadros e leitores*, organizado e apresentado por Marisa Lajolo e publicado pela Editora Moderna em 2006. No conto “Uma mulher audaciosa”, Machado propõe, por meio da leitura visual da tela “Saudades”, de José Ferraz de Almeida Jr. (1899), um diálogo com a narrativa *D. Casmurro*. A figura feminina da tela de Ferraz é, provavelmente, Sancha, destinatária das cartas enviadas da Europa por sua amiga Maria Capitolina.

No fabular de “Uma mulher audaciosa”, a narradora Maria Capitolina, com 68 anos de idade e à espera de seu falecimento, escreve a Sancha para resolver algumas pendências e revelar alguns mistérios que envolveram a sua separação de Bento Santiago e sua ida com o filho Ezequiel para a Europa. Uma destas revelações é o tema da

infidelidade, tão enfatizada por Bentinho na narrativa clássica. Tendo em vista que a história machadiana é sobre a infidelidade do feminino e não do masculino, pelo menos em leituras que avaliaram as personagens heterossexualmente, parece difícil modificá-la. Porém, este conto do século XXI conseguiu realizar esta façanha, recontextualizando a narrativa machadiana para que o leitor a interpretasse de forma distinta. Em seu monólogo, Capitu suspende o juízo que o narrador Bentinho tem sobre ela, tirando-a de sua leitura inicial de mulher adúltera, impregnada pela visão bentiniana, para colocá-la no papel de mulher traída. Assim, na versão da Capitu de Ana Maria Machado, Capitu e Escobar são inocentes e Bento e Sancha os adúlteros:

Na manhã seguinte, aturdida e abatida, escrevi aquelas notas em meu caderno e depois fui à missa com prima Justina. Ao regressar, soube que Santiago fora chamado às pressas à tua casa, porque teu marido se afogara. Não pude deixar de recordar, imediatamente, que ainda na véspera eu pensara em sua morte, e na minha também. Igualmente pensara na tua morte e na de meu marido, cheguei a pedir aos céus que elas se abatessem, tão ferida e dilacerada me encontrava eu com a descoberta da traição. Devido à lembrança dessas orações recentes, sentia-me como se meus pensamentos houvessem provocado a tragédia, como se a morte dele, tua viuvez e a orfandade de minha afilhada tivessem como causa única meus desejos secretos. [...]

Nos dias e semanas seguintes, ajudei-te como pude a arrumar tuas cousas e preparar tua mudança para o Paraná. Por vezes desejava falar-te, contar que eu vira os olhares trocados por ti e Santiago. Outras vezes desejava confessar-te que a morte que te atingiu fora invocada por mim. Não ousei. (MACHADO, 2006, p.42)

A longa missiva dirigida a Sancha, era, segundo a musa machadiana, uma forma de trazer paz a ela e a amiga, garantindo a esta a certeza de que não guardara ressentimento sobre as descobertas que fizera em relação ao caso de amor entre a sua melhor amiga e o seu marido Santiago: “sim, eu sabia, vi os olhares entre ti e meu marido” (MACHADO, 2006, p. 40). Ler a carta de Lina – novo diminutivo de Maria Capitolina, adotado por Capitu na Europa – é a possibilidade de entender a versão dos fatos ocorridos em *D. Casmurro* sob uma perspectiva diferente da do narrador Bentinho. Ler o conto de Ana Maria Machado é um convite, postulado pela autora, na introdução de sua narrativa, para mergulharmos “no fluxo contínuo de livros que se esparramam por nossa vida e a fecundam” (MACHADO, 2006, p. 39).

A escrita colaborativa, em torno da literatura machadiana em *Dom Casmurro*, ganhou território bem antes da invenção da *internet* e suas redes sociais. Suas obras sempre foram o patrimônio cultural e a enciclopédia de um certo público, seja ele da cultura letrada literária de fãs seja da cultura de fãs da geração do ciberespaço. Como explica Juracy Assmann Saraiva (2005): “Por ser uma narrativa aberta, *Dom Casmurro* postula a cooperação do leitor, desafia-o a buscar respostas, a confirmar hipóteses interpretativas, a assumir a função de produtor textual” (SARAIVA, 2005, p. 9). Em relação aos fãs leitores de Machado de Assis no ambiente *online*, podemos inferir que os mesmos têm correspondido ao desafio de interpretações propostas por suas narrativas e prestado, a partir de suas releituras de escritas de fãs, um culto a suas narrativas clássicas do século XIX.

O conceito mais usual para fã é de uma pessoa com grande afeição ou que demonstra interesse por alguém ou algo e, a partir desse encantamento investe tempo e energia em torno de seu objeto de devoção. O que move a escrita de *fanfiction* é, principalmente, a admiração que o leitor tem por determinada obra e seu desejo de dar novos contornos artísticos literários a ela por meio de uma nova história. A *fanfic* é um momento de libertação da imaginação do leitor, no qual este pode criar à vontade. Esta liberdade criativa, no entanto, nem sempre é usada de forma positiva. Há criações de fã que, ao interagir com os lugares vazios do texto preexistente e preenchê-los com suas significações e fantasias particulares, não respeitam os limites interpretativos do texto e o convertem em releituras que beiram ao trivial.

Henry Jenkins (2012) cita a escritora de ficção Robin Hobb que argumenta sobre a intromissão de fãs em suas histórias, numa perspectiva negativa. Para Robin Hobb, o autor do original reflete muito sobre o que vai encaixar na história e o que vai ficar fora dela. Há razões para que ele deixe cenas sem revelar ao leitor e se algo é deixado “nebuloso” é porque gostaria que fosse assim. Hobb considera que a *fanfiction* fecha o universo criativo do autor do original “e conta ao leitor o que ele deve pensar ao invés de ser permitido observar os personagens e tirar suas próprias conclusões” (HOBB *apud* JENKINS, 2012, p. 21). Para Jenkins, a insinuação de Hobb soaria desconcertante para os escritores de *fanfiction*, uma vez que:

nenhuma história de fã é considerada de forma alguma definitiva ou impeditiva de outros atos de autoria. Pelo contrário, os fãs têm

enorme prazer em ler e escrever diferentes interpretações dos personagens compartilhados, e os fãs-autores muitas vezes constroem um número de conceitos mutuamente contraditórios dos personagens e situações mesmo dentro do seu próprio conjunto de obra (JENKINS, 2012, p. 22).

Em que se pese maior ou menor indignação em relação às narrativas de fã entre críticos e escritores da literatura, o fato é que essa “subcultura atravessa as áreas geográficas e fronteiras geracionais” (JENKINS, 1992, p. 1) e representa ações, cotidianamente, realizadas por centenas de milhares de fãs do mundo afora. Assim, se partirmos para a generalização, definindo todo o fenômeno apenas como o “lixo ou detrito cultural”, geralmente atribuído às manifestações culturais de massa da internet, e o privarmos de nossas discussões acadêmicas, estaremos nos desconectando, cada vez mais, das práticas culturais e sociais marginais de releituras do literário, frutos do acesso crescente de nossos jovens às novas tecnologias.

O fato de o escritor de narrativas de fã produzir em um ambiente fora das amarras profissionais e das obrigações escolares não significa que este é idealizador de uma escrita sobre a qual não se precisa prestar conta, totalmente. As *fanfics* em diálogo com o clássico machadiano que visitamos no ciberespaço e que serviram de *corpus* para este estudo não apontam para releituras descompromissadas com o texto literário. São intertextos que, apesar de produção amadora, exploraram a riqueza de leitura do texto anterior, exigiram conhecimento de trama narrativa e do comportamento das personagens fabuladas há mais de dois séculos e, em seu processo de releitura, demandaram tempo de elaboração de uma nova narrativa.

Por outro lado, entendemos também que por ser uma escrita despretensiosa, a prática da escrita de *fanfiction* a costura a uma percepção: a de que seus produtores podem adentrar o universo da ficção alheia e de lá retirar a matéria para a construção de seus próprios eventos ficcionais, a partir do princípio de que sua escrita não está subjugada à obrigatoriedade, mas ao prazer de dialogar e derivar, criativamente, do texto de outro. Em meio a este universo de criação literária despojada, o texto machadiano encontra eco no gosto e interesse comuns de jovens escritores que comentam, discutem e planejam novas articulações para seu clássico. Como lembra Raquel Yukie Murakami:

Toda a produção da fanfic não é isolada: os fãs mantêm laços comunicativos em comunidades virtuais (seja em fóruns, blogs ou outros meios) e reúnem-se para discutir sobre o objeto de adoração: conversam sobre a narrativa, propõem leituras e comentam as leituras alheias. Consequentemente, as relações transtextuais da *fanfiction* não se limitam ao produto cultural no qual se baseiam. A atividade do fandom propaga novas ideias referentes à narrativa por meio de discussões e de *fanfictions* (MURAKAMI, 2013, s/ p).

A obra de Machado de Assis tem seu público fã leitor cativo nos meios de produção da *Web 2.0*. Este fã toma suas histórias como fonte de inspiração e referência para desdobrá-las em outras histórias. No universo fanfiqueiro machadiano, o fã apropria-se, prazerosamente, de suas histórias para homenagear, parodiar, desconstruir e construir outros universos narrativos e dialogar as suas personagens e as suas histórias com outras personagens e outras histórias. O texto machadiano permite esta liberdade do fã, pois se constitui como um tear que está sempre a fiar linha para a urdidura de novas ficções. Suas narrativas, desenvolvidas com brechas interpretativas, pontificada com a dúvida e uma ambivalência transparente, possibilitaram aos fãs internautas acharem lances gostosos e a colocarem mais linha em seu tear literário.

Considerações finais

Há muitas motivações para um fã reescrever sua história de afeição. Admiração por um autor ou celebridade ou uma obra artística e seu desejo de homenageá-los por meio da recuperação; insatisfação com o desfecho de uma história e intenção de mudar o seu final; desejo de confirmar, completar ou contestar a história preexistente; são somente algumas dessas motivações, que nos levam a refletir que a produção de *fanfiction* não se baseia apenas em possíveis continuações para a história de inspiração, mas que funciona como versões de fãs que enxergaram, nessa história, uma infinidade de combinações. Jenkins afirma esse parecer quando observa que: “Histórias de fãs não são simplesmente extensões ou continuações da série original. Eles (escritores fãs) estão construindo argumentos por meio de novas histórias ao invés de ensaios críticos [...] *fan fiction* usa ficção para responder à ficção” (JENKINS, 2012, p. 20).

As *fanfictions* machadianas revelam o afeto com a cultura do livro clássico. Suas intenções não são, evidentemente, de apagar a cultura anterior, mas de compactuar com ela e expandi-la, adicionando maior diversidade de interpretação à sua história para, então, a recomendar e circular, novamente, como leitura. Como lembrado por Roland Barthes: “Não é, por assim dizer, que a literatura esteja destruída: é que ela não está mais guardada: é pois o momento de ir a ela” (BARTHES, 2013, p. 43). A nova comunidade de leitores e adaptadores das narrativas machadianas são fãs que vão a esta literatura e mantêm com a ficção do escritor do século XIX esta cultura participatória, para levá-la, por intermédio das mídias digitais, a lugares onde podem reinterpretá-la por meio de suas fantasias. Esses escritores de *fanficção* machadiana são esses viajantes navegadores do século XXI, que circulam por suas narrativas do século XIX, caçando por conta própria as pistas espalhadas em seus textos, arrebatando os tesouros literários criados por Machado para usufruí-los em suas narrativas de fã. Os *ficwriters* do clássico machadiano colhem, acumulam, armazenam e multiplicam sua literatura pelo expansionismo dessa cultura de participação nos tecidos ficcionais do ciberespaço.

Referências

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro 1977. Trad. e posfácio Leyla Perrone-Moisés. 16ª reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BLACK, Rebecca W. Language, Culture, and Identity in Online Fanfiction. *E-Learning*, V. 3, n. 2, p. 170-184, 2006. Disponível em: <http://www.academia.edu/6047161/Language_Culture_and_Identity_in_Online_Fanfiction>. Acesso em 28 out. 2016.
- FANFICTION. *Fanfic Uma última viagem*. Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/466705/Uma_ultima_viagem/>. Acesso em: 01 out. 2016.
- FANFICTION. *Fanfic A verdade nua e crua*. Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/7338867/1/A-Verdade-Nua-e-Crua>>. Acesso em: 03 out. 2016.

- JENKINS, Henry. *Textual Poachers* – television fans and participatory culture. New York: Routledge, 1992.
- JENKINS, Henry. Lendo criticamente e lendo criativamente. Trad. Gabriel Morato. *Revista Matrizes*, ECA/USP, São Paulo. V. 6, n. 1-2, p. 11-24, 2012. Disponível em: <www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/48047/51801>. Acesso em: 02 jan. 2017.
- MACHADO, Ana Maria. Uma mulher audaciosa. In: LAJOLO, Marisa (Org.). *Antologia de contos contemporâneos: histórias de quadros e leitores*. São Paulo: Editora Moderna, 2006. p.39-49.
- MURAKAMI, Raquel Yukie. Ficwriters, leitores e fanfictions: A personagem no fandom e a experiência dos fãs leitores e escritores. *Ciberlegenda* – Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2013. Disponível em: <<http://www.proppi.uff.br/ciberlegenda/ficwriters-leitores-e-fanfictions-0>>. Acesso em: 28 nov. 2016.
- SPIRITFANFICS. *Fanfic A cold junes night*. Disponível em: <<https://spiritfanfics.com/historia/cold-walls-2761174>>. Acesso em: 08 nov. 2016.
- VERÍSSIMO, Luís Fernando. A verdade. In: SCHPREJER, Alberto. *Quem é Capitu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Representações do Grão-Pará através da retórica vieirina no “Sermão do Espírito Santo” (1657)

Cassia Sthephanie Cardoso da Silva (USP)¹

Aspectos gerais do século XVII e o alcance da retórica vieirina

Considerando Vieira como uma das maiores figuras à unidade retórico-político-teológica dentro dos estudos das letras portuguesas, as influências do Rei e do Estado estavam sempre em manifestação no seu discurso, explícita ou implicitamente, afinal como já propõem os estudos das doutrinas aristotélicas que se consolidaram a partir século XIII (LACHAT, 2019, p. 120), a teologia do “corpo místico” seria a unidade da vontade coletiva que concentra o poder e o transpõe para a “pessoa mística”, como Hansen (2017, p. 17) destaca. Acrescenta-se a isso, a ideia de que

[n]o contrato, a soberania real é sagrada porque figura a vontade coletiva que se aliena nela, segundo o modelo jurídico da escravidão, recebendo em troca os privilégios que a hierarquizam em ordens e estamentos. Celebrando a pessoal real ou a ‘cabeça’, a comunidade ou ‘corpo’ também se auto-celebra, pois demonstra reconhecer e revalidar o pacto que a funda como natureza de corpo político de ordens e estamentos hierarquizados. (HANSEN, 2017. p. 17).

Portanto, a concepção de “corpo místico” nos remete e induz ao conceito discutido anos depois, por Alcir Pécora (2008) e mencionado anteriormente: a unidade retórico-político-teológica dos sermões de Vieira, de modo que

não apenas seria inócuo considerar a qualidade de seus textos fora de sua propriedade retórico-política, como ainda mais, não seria possível caracterizar corretamente uma e outra isentando-as de seu peso teológico e, com ele, de seu vetor teleológico. Retórica e estética (e já o termo ‘estética’ é aí anacrônico), para ele, não valeriam mais que como efeito e multiplicação desse efeito cujo sentido e causa não é o código linguístico ou gosto literário, mas a

1. Graduada em Letras Português (UNIFAP). Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP).

manifestação da vontade divina entre os homens. Na sua maneira de ver, que certamente teria que ser considerada não para se partilhar dela, mas para se chegar a conhecer o significado do que diz, a verdade divina preveria a sua mobilização eficaz na história, na vida, no conhecimento e na linguagem do homem, e, portanto, nenhuma dessas instâncias poderia autonomizar-se sem crime contra essa verdade. (PÉCORÁ, 2008, p. 35)

Dada a vivência de Vieira no Grão-Pará, entre 1653 e 1661, o propósito deste estudo se dá ao preenchimento da lacuna existente a respeito desse tempo de estada do Padre Antônio Vieira no território, por isso, para melhor compreensão, cabe ressaltar que, neste trabalho, entendemos que a região chamada “Grão-Pará” compreenderia o

imenso território que começa a noroeste da capitania do Ceará, onde encontrava termo a ocupação efetiva do espaço pelo Império português, e vai até a desconhecida divisa com o Vice-Reinado do Peru. [...] Em dias de hoje, o Maranhão corresponderia aos Estados que compõem a chamada Amazônia legal (Amazonas, Pará, Amapá, Rondônia, Roraima, Acre, Tocantins) e mais os atuais Piauí, Maranhão e, por vezes, o Ceará, muito embora essa transposição para dias atuais seja bastante pobre em termos descritivos. Na prática, o Maranhão terminava até onde alcançavam os interesses privados dos grupos lusos pernambucanos que fizeram a conquista. (CARDOSO, 2002, 13-14).

Refletindo sobre a importância que essa vivência trouxe à região, levando em consideração a notoriedade que o jesuíta tinha como figura política, durante a discussão que se buscará salientar, esperamos observar como o Grão-Pará, cultura, povo, língua é (ou não) referenciado por Antônio Vieira (1657) no “Sermão do Espírito Santo”.

A experiência de Antônio Vieira no Estado do Maranhão e Grão-Pará: o que se pode guardar do território como representação?

Com a necessidade de reagir ao movimento da Reforma Protestante, a Igreja Católica inicia um processo para restabelecimento do seu poder junto ao Estado. Com o apoio do rei português, D. João IV, alguns jesuítas foram enviados às Américas para a conversão em massa dos indígenas. Um dos nomes que ganhou notoriedade na execução da missão de catequização foi o Pe. Antônio Vieira. Dentro da

Companhia de Jesus, o referido jesuíta é um dos mais reconhecidos autores com domínio daquilo a que chamaremos Retórica. Como orador, missionário e homem de Estado (a mando do rei), foi responsável por grande parte da conquista da influência de Portugal sobre os territórios encontrados.

Entre os anos de 1653 e 1661, quando viveu no Estado do Maranhão e Grão-Pará, Vieira se impôs como defensor das causas indígenas, atuando com campanhas pela libertação desses povos, em contraposição ao que a coroa portuguesa executava na época com os gentios e escravos.

Prestes a sair em missão pelo Rio das Amazonas, junto de outros jesuítas da Companhia, no ano de 1657, o padre Antônio Vieira proferiu o “Sermão do Espírito Santo”, em São Luís do Maranhão, na Igreja da Companhia de Jesus, espalhando palavras que representam não somente a forma física, mas ética e comportamental dos indígenas da Colônia: incrédulos, difíceis, bárbaros e duros. No decorrer do texto, o padre jesuíta destaca o amor como forma de reversão desse quadro caótico instaurado, dizendo que “para ensinar nações fiéis e políticas, é necessário maior sabedoria que amor: para ensinar nações bárbaras e incultas, é necessário maior amor que sabedoria” (VIEIRA, 2014, p. 246).

Em decorrência disso, as noções sobre representação que guiam as análises que faremos, estão endossadas em Chartier (2002), “[...] dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém” (CHARTIER, 2002, p. 20). Portanto, a coisa representada surgiria à superfície da memória de modo imediato, sendo transfigurado em uma imagem criada pela figura.

Outras argumentações que norteiam esse trabalho podem ser entendidas a partir de Hansen (2017), em que se consideram os efeitos do “belo eficaz” à representação barroca:

Sua doutrina pressupunha que os estilos aplicados para os produzir evidenciavam [...] a proporção decorosa do juízo do autor que os tinha inventado. A representação era tida como harmonicamente proporcionada e adequada, ensinando, agradando e persuadindo, quando a memória do público se fazia sinônima de seus signos, numa função de reconhecimento. (HANSEN, 2017, p. 10)

Como doutrina, por consequência, o discurso público seria julgado e considerado pelo *ethos* (entendido como caráter) do orador. Sendo assim, a retórica surgiria, como diria Hansen (2000), a partir da técnica entre as metáforas e suas proximidades com o jogo de imagem, construindo uma representação mental no ouvinte, afinal “as discussões seiscentistas da agudeza têm por objeto principal a verossimilhança e o decoro da sua aplicação” (HANSEN, 2000, p. 337).

As maneiras públicas de apresentações dos discursos cristãos que aconteciam no século XVII, podem ser consideradas provas da teatralização *sacro*, tendendo a manifestar pela *elocutio* (elocução) o poder da persuasão, por meio da qual seria possível atingir os objetivos que cercariam cada pregação (afinal o “estar em juízo” e ter uma “vida exemplar” seriam as principais argumentações para a validade daquilo que o orador prega), salienta Hansen (2017):

Pode-se também dizer, por isso, que o monumento hoje dito ‘barroco’ é uma teatralização de princípios teológico-políticos, às vezes espacializados como teatro fúnebre, outros como teatro heróico, e sempre como teatro sacro, *theatrum sacrum*, típico da representação dual dos mistérios da fé católica posta em prática e difundida pelos jesuítas desde o século XVI. (HANSEN, 2017, p. 15)

Ao que se pode notar, no “Sermão do Espírito Santo”, Vieira (2014) conduz a pregação de forma a convidar o público a se comover pelo amor aos futuros convertidos, pois, segundo o que discursa o jesuíta, esse seria o elemento principal para a mudança dos gentios.

Diante da dificuldade em executar a missão da comunhão dos pagãos, ocasionada, em especial, pela dura resistência que os gentios buscavam ter para que, assim, resistindo, tivessem a conservação das suas culturas e crenças, Vieira traz no sermão o questionamento a respeito de “que amor será necessário para ser pastor de ovelhas que talvez comem os pastores, e lhes bebem o sangue?” (VIEIRA, 2014, p. 248).

A prerrogativa de depósito de fé na missão e amor para os que dela precisam para serem atingidos, pode estar diretamente relacionada ao ato heróico do povo português e seu corpo místico. De um lado, a entrega total dos missionários, e do outro, as intenções do Estado que rondavam as conversões. Como custosas, as missões exigiam um labor constante, envolvendo física e emocionalmente os padres. No entanto, estar em labor significava acrescentar a uma profecia da nação lusitana, conforme se nota no trecho:

Por outras palavras, o monumento hoje classificado como 'barroco' é uma alegoria que espacializa visualmente a qualidade teológico-política do Estado católico monárquico, recorrendo às técnicas retóricas da *evidentia*, que produzem efeitos visuais sensibilizadores dos sentidos. Como visualização de ações heróicas dignas de lembrança, compõe-se de hipóteses ou alegorias que figuram ações visualmente; com isso, condensa e celebra narrativamente a exemplaridade de um tempo já gasto ou realizado. Por exemplo, o feito heróico dos antepassados, a vitória bélica contra estrangeiros, a expansão da fé católica contra a heresia, a conquista territorial da América, África, Ásia, um feito particular de D. João V etc. (HANSEN, 2017, p. 21)

As dificuldades de conversão dos gentios não seriam o empecilho maior da missão, se não o estímulo mais necessário para evidenciar a coragem e ascendência do trono português diante do mundo:

Aplicando agora esta doutrina universal ao particular da terra, em que vivemos, digo que se em outras terras é necessário aos Apóstolos, ou aos sucessores do seu ministério, muito cabedal de amor de Deus para ensinar; nesta terra, e nestas terras é ainda necessário muito mais amor de Deus, que em nenhuma outra. E porquê? Por dois princípios: o primeiro, pela qualidade das gentes; o segundo, pela dificuldade das línguas. (VIEIRA, 2014, p. 249)

O desencontro entre as línguas, a variedade entre elas e os povos da região, enfatizam a circunstância maior para os missionários: confrontos. Em que de um lado havia a resistência indígena e, do outro, a insistência jesuítica. A variedade linguística, portanto, ganha notoriedade no sermão, se tornando uma das informações mais presentes no texto no que tange as possíveis representações dos povos:

De sorte (se bem advertis) que distingue Deus no ofício de pregar três géneros de empresas: uma fácil, outra dificultosa, outra dificultosíssima. A fácil é pregar a gente da própria nação, e da própria língua: *Vade ad filios Israel*; a dificultosa é pregar a uma gente de diferente língua, e diferente nação: *Ad populum profundi sermonis, et ignotae linguae*; a dificultosíssima é pregar a gentes não de uma só nação, e uma só língua diferente, senão de muitas, e diferentes nações, e muitas, e diferentes línguas, desconhecidas, escuras, bárbaras, e que se não podem entender: *Ad populos multos profundi sermonis, et ignotae linguae, quorum non possis audire sermones*. (VIEIRA, 2014, p. 255).

A 'dicultosíssima' empresa se encontrava no Grão-Pará. A nação presente no território não seria só de uma nação, sim de várias:

portuguesa, espanhola, holandesa, africanas, indígenas, ocasionando em diversas línguas. Muitas, como consequência de culturas diferentes, eram ágrafas. Em termos de quantidades, por exemplo, os povos indígenas, por serem em maior número, teriam muito mais línguas, porém não contavam com a representação gráfica e/ou escrita para que pudessem ser reconhecidas e validadas pelos brancos e demais nações (segundo a premissa da hierarquização e colonização).

os Missionários, que Portugal manda ao Maranhão, posto que não tenha nome de Império, nem de Reino, são verdadeiramente aqueles que Deus reservou para a terceira, última, e dificultosíssima² empresa, porque vêm pregar a gentes de tantas, tão diversas, e tão incógnitas línguas, que só uma coisa se sabe delas, que é não terem número [...] (VIEIRA, 2014, p. 256).

Na diversidade das línguas, dos desencontros, da variedade, do estranhamento, da resistência, a terceira empresa (contando com grau de maior dificuldade) estaria para os portugueses, pois esse seria o destino reservado por Deus a eles. Ou seja, como nação desbravadora, os escolhidos por Deus teriam a missão mais difícil de comandar e deveriam, sem desânimo, prosseguir, pois a profecia se cumpriria: converter pela fé e reerguer o Reino.

Diante das várias línguas, o estar com esses povos e buscar estabelecer um diálogo para a catequização só seria efetivo se fosse feito por meio do amor, conforme nota-se nos trechos iniciais do sermão expostos anteriormente. As línguas, portanto, se tornam fundamentais nas descrições do Grão-Pará realizadas pelo jesuíta, e podem resultar em uma forte representação daquilo que Chartier (2002, p. 20) considera como “apresentação pública de algo ou de alguém”, afinal, Vieira (2014) descreve:

Pela muita variedade das línguas houve quem chamou ao Rio das Amazonas ‘Rio Babel’, mas vem-lhe tão curto o nome de Babel, como o de Rio. Vem-lhe curto o nome de Rio, porque verdadeiramente é um mar doce, maior que o mar Mediterrâneo no comprimento, e na boca. O mar Mediterrâneo no mais largo da boca tem sete léguas, e o Rio das Amazonas oitenta; o mar Mediterrâneo do Estreito de Gibraltar até as praias da Síria, que é a maior longitude, tem mil léguas de comprido, e o Rio das Amazonas da Cidade de

2. A citação do termo segue conforme o registro original.

Belém para cima já se lhe tem contado mais de três mil, e ainda se lhe não sabe princípio. Por isso os naturais lhe chamam Pará, e os Portugueses Maranhão, que tudo quer dizer ‘mar’, e ‘mar grande’. E vem-lhe curto também o nome de Babel, porque na Torre de Babel, como diz São Jerónimo, houve somente setenta e duas línguas, e as que se falam no Rio das Amazonas são tantas, e tão diversas, que se lhes não sabe o nome, nem o número. As conhecidas até o ano de 639 no descobrimento do Rio de Quito eram cento e cinquenta. Depois se descobriram muitas mais, e a menor parte do Rio, de seus imensos braços, e das nações, que os habitam, é o que está descoberto. Tantos são os povos, tantas, e tão ocultas as línguas, e de tão nova, e nunca ouvida inteligência. (VIEIRA, 2014, p. 256)

Dessa maneira, usando da construção imagética do Rio das Amazonas, a representação se torna o “instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objecto ausente através da sua substituição por uma ‘imagem’ capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é” (CHARTIER, 2002, p. 20), afinal a representação também “é fundamentalmente teatral, assim, porque põe em cena um conjunto conhecido de referências tradicionais que devem ser reconhecidas com proporção” (HANSEN, 2017, p. 23).

O uso do Rio como referência pode ser entendido como propositalmente escolhido para causar ao público ouvinte o ensinamento pautado na verossimilhança, comovendo-o para alcançar seu objetivo final do discurso, sem fazer esquecer, no entanto, que “[...] conforme Quintiliano, decorre também da *authoritas* daquele que narra, sendo essa autoridade merecida, antes de tudo, pela ‘vida exemplar’ (*vita*) do narrador [...]” (LACHAT, 2019, p. 112).

Assim, o discurso da história, até fins do século XVIII, pauta-se pelas artes retóricas e poéticas, sendo elementos fundamentais dele a imitação (*mimesis*, *imitatio*) e a verossimilhança (*eikós*, *verisimilis*). Portanto, mais do que retratar a ‘verdade’ sobre o passado, tal discurso apresenta aos olhos dos ouvintes ou leitores aquilo que é verossímil, de modo a movê-los (*movere*) pelo deleite (*delectare*) e pelo ensinamento (*docere*), visando a fins morais, políticos e religiosos. (LACHAT, 2019, p. 111).

O jogo de proximidade causado pelas línguas e a extensão geográfica do Rio das Amazonas que Vieira (2014) faz crescer e aludir aos encontros com as diversidades linguísticas, incide na

credibilidade da narração ou da relação implica o uso adequado de procedimentos técnicos que tornem o texto verossímil e persuasivo. Todavia, a verossimilhança, nas práticas letradas seiscentistas, não documenta nem reflete uma presumida ‘realidade’, mas se adequa aos diferentes gêneros retóricos e poéticos. (LACHAT, 2019, p. 113)

Ao retratar o Rio, Antônio Vieira busca trazer à luz da memória o entendimento a respeito das incontáveis línguas indígenas com que os jesuítas, em missão no Grão-Pará, se depararam. Esse jogo de imagens torna-se, portanto, uma demonstração da soberania e poder do povo português, ora pela pujança de estarem a colonizar e “civilizar” aquelas incontáveis gentes, incidindo na potência do Reino, ora pela determinação em cumprir a missão da maneira mais eficaz ainda que encontrassem as ‘*dificulosíssimas*’ realidades.

A mesma construção que Vieira faz a respeito do Rio das Amazonas, Lachat (2019) assinala em um estudo comparativo entre o *Nuevo descubrimiento del gran Río de las Amazonas* (1641), de Cristóbal de Acuña, e *Viagem* (1746), de Pedro de Santo Eliseu, reforçando que

a descrição do Rio das Amazonas é sempre hiperbólica, de modo a fazer saltar aos olhos dos leitores, assombrosamente, a imponência e a maravilha dessas águas, que são assim salientadas para tornar visível e ainda mais magnificente o poderio do Reino que domina tão rico e grandioso rio, ou seja, (neste caso da *Viagem*) o Reino Português, cuja cabeça (e síntese) é o rei. (LACHAT, 2019, p. 117)

O Rio passa a assumir um papel importante no sermão. Será através dele que os ouvintes terão maior clareza a respeito daquilo que Vieira vem buscando retratar. E essa provável clareza surge com a descrição do Rio, seu cumprimento, dimensão e comparações. A mímica comparativa, tratada como verossimilhança, auxiliará para que o jesuíta alcance aquilo que tem se proposto a realizar: converter através da fé para o Estado, afinal Lachat (2019) relembra:

Cuidadosamente descrito na epopeia de Eliseu, com versos que produzem *enargeia* ou *evidentia*, o Rio das Amazonas (‘aquática grandeza’) é apresentado como se fosse visto e representa, como memória, a onipresença onipotente do rei português; Construção retórico-poética, portanto, esse rio se forma de história, poesia e política. (LACHAT, 2019, p. 118)

Logo, o Rio das Amazonas, cercando geograficamente a Região do Grão-Pará, assume o papel de notoriedade no que tange os aspectos representativos do território. Ao levar em consideração a proximidade das línguas, dos povos, dos contatos e dos encontros, Vieira (2014) destaca peças fundamentais para as narrativas que ecoam sobre os feitos do povo português. Apresentar as dificuldades para catequizar os índios, tende a aumentar as crenças sobre as razões e causas proféticas das vitórias que o povo português havia de ter.

Por fim, o terceiro aspecto representativo que se pode notar no “Sermão do Espírito Santo” (2014) está ligado ao mencionado no início do sermão, no qual Vieira) torna a declarar que a maior arma de catequização é o amor. A dedicação, a prece, o cuidado, seria a maneira mais adequada para fazer gentios tornarem-se cristãos. No trecho a seguir, por exemplo, incidem ainda as representações sobre as personalidades e comportamentos que os povos indígenas apresentavam:

E ninguém se escuse (como escusam alguns) com a rudeza da gente, e com dizer, como acima dizíamos, que são pedras, que são troncos, que são brutos animais; porque ainda que verdadeiramente alguns o sejam, ou o pareçam, a indústria, e a graça tudo vence, e de brutos, e de troncos, e de pedras os fará homens. [...] Concedo -vos que esse Índio bárbaro, e rude seja uma pedra: vede o que faz em uma pedra a arte. Arranca o Estatuário uma pedra dessas montanhas tosca, bruta, dura, informe, e depois que desbastou o mais grosso, toma o maço, e o cinzel na mão, e começa a formar um homem, [...] e fica um homem perfeito, e talvez um Santo, que se pode pôr no Altar. O mesmo será cá, se a vossa indústria não faltar à graça divina. É uma pedra, como dizeis, esse Índio rude? Pois trabalhai, e continuai com ele (que nada se faz sem trabalho, e perseverança), aplicai o cinzel um dia, e outro dia, dai uma martelada, e outra martelada, e vós vereis como dessa pedra tosca, e informe, fazeis não só um homem, senão um Cristão, e pode ser que um Santo. (VIEIRA, 2014, p. 263)

Os tratamentos para insubordinação, envolvendo os golpes físicos que acometiam os brancos perante os indígenas, não resultariam no objetivo maior. A maneira mais adequada estava no tratamento amoroso, dia após dia, de pouco em pouco, de modo a não deixar que a desmotivação pela resistência ou falta de fé dos gentios pudessem impactar na entrega dos jesuítas para as catequizações.

Mata nele a fereza, e introduz a humanidade; mata a ignorância, e introduz o conhecimento; mata a bruteza, e introduz a razão; mata a infidelidade, e introduz a Fé: e deste modo por uma conversão admirável o que era fera fica homem; o que era Gentio fica Cristão; o que era despojo do pecado fica membro de Cristo [...]. (VIEIRA, 2014, p. 266).

Ao final do sermão, conforme excerto acima, Antônio Vieira retoma os ideais da conversão, argumentando a respeito da luz que a civilização da vida cristã faz surgir na vida de um gentio.

Considerações finais

Conforme Hansen (2000) explica, a Retórica é pensada como essa técnica a partir das metáforas e suas proximidades com o jogo de imagem, construindo uma representação mental no ouvinte. Representar, por meio da retórica, estaria intrinsecamente ligado à construção imagética que traz à tona, da memória, o reconhecimento da figura de algo ou alguém (CHARTIER, 2002) através da *mimesis*.

A função missionária de Vieira acrescentou-se ao seu caráter de epistológrafo, fazendo-o desenvolver um trabalho político-retórico-teológico vasto, atuando por meio de suas pregações religiosas, com os sermões, para o ganho de imperialismo cristológico pensado pelos portugueses (COELHO, 2011) perante a crise ocasionada pelas ideias da Reforma Protestante.

A unidade retórico-político-teológica dos sermões de Vieira, conceituada por Pécora (2008), reflete as representações que o padre constrói através das suas pregações. A dominação da retórica, usando do *ethos* (“caráter”) do orador, viabiliza a aproximação dos jesuítas para os traços do Grão-Pará, onde o pregador, provocando em seus ouvintes *pathos* (“paixão”), obtém política e teologicamente os ganhos que havia determinado.

A catequização, assim, passa a estar ligada a uma identificação ocasionada pela representação (PÉCORA, 2008, p. 59). A escolha de palavras, o jogo de imagens, a opção pelas referências que apresentam a relação comparativa entre os povos, Rio e línguas, e que são pensadas e apresentadas no “Sermão do Espírito Santo” (1657), assegura o jesuíta como um dos nomes das letras portuguesas mais célebre, transformando seu mencionado discurso em uma fonte de representações quanto ao território do Grão-Pará no século XVII.

Referências

- AZEVEDO, João Lúcio de. *Os jesuítas no Grão-Pará: suas missões e a colonização*. Bosquejo histórico com vários documentos inéditos. Lisboa: Livraria Editora Tavares Cardoso & Irmão, 1901.
- CARDOSO, Alirio Carvalho. *Insubordinados, mas sempre devotos: poder local, acordos e conflitos no antigo Estado do Maranhão (1607-1653)*. 2002. 263p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2ª ed. Algés: Difel, 2002.
- COELHO, Geraldo Mártires. Antônio Vieira, o “Sermão da Epifania” ou as Chamas do Anticristo Abrasando Quinto Império. In: HANSEN, João Adolfo. MUHANA, Adma. GARMES, Hélder (orgs). *Estudos sobre Vieira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. Cap. 4. p. 71-90.
- HANSEN, João Adolfo. Retórica da agudeza. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 4, p. 317-342, 14 out. 2000.
- HANSEN, João Adolfo. Teatro da Memória: monumento “barroco” e retórica. In: LACHAT, Marcelo; SILVA, Natali Fabiana da Costa e (org.). *Ficção e Memória: estudos de poética, retórica e literatura*. Macapá: Unifap, 2017. Cap. 1. p. 9-32.
- LACHAT, Marcelo. *Nuevo descubrimiento del gran Río de las Amazonas (1641)*, de Cristóbal de Acuña, e *Viagem (1746)*, de Pedro de Santo Eliseu: história, poesia e política sobre o Rio das Amazonas. *Art-Cultura*, Uberlândia, v.21, n. 38, p. 107-122, jan-jun. 2019.
- MOREIRA, Eidorfe. Os Sermões que Vieira Pregou no Pará. In: MOREIRA, Eidorfe. *Obras Reunidas de Eidorfe Moreira*. Belém: Editora Cejup, 1989. p. 7-21.
- PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2008.
- VIERA, Antônio. Sermão do Espírito Santo. São Luís do Maranhão, 1657. In: MARQUES, João Francisco. (org.); GARCIA, Mário (coord.). *Obra Completa de Padre Antônio Vieira*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014. t. 2., vol. 5. p. 244-270.

O tempo em *Romeu e Julieta*

Luciana Paula Pereira da Conceição (UNIOVI)¹

Introdução

Inspirada em *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, um lugar poema escrito em 1562 pelo poeta inglês Arthur Brooke, que estava inspirado em uma tradução francesa de um conto do escritor italiano Matteo Bandello, a obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, é considerada uma das maiores tragédias de amor de todos os tempos. No entanto, o destino dos dois jovens de Verona não é marcado pelo amor, mas pelo tempo. O amor luta contra o tempo, e essa luta abre caminho à dor.

Este caminho do amor à dor pode justificar o rótulo de tragédia à obra. No entanto, se considerarmos as características da tragédia Shakespeareana, *Romeu e Julieta* deve ser considerada uma tragédia imperfeita. Segundo Bradley (1955), tragédias de Shakespeare têm alguns pontos em comum, entre os quais estão: a existência de um grande personagem, a mudança da ordem ao caos e a morte como tema central.

O grande personagem das tragédias é geralmente um homem, com uma posição política ou social relevante, cujo erro provoca a sua desgraça. Assim, existe um grau de responsabilidade do homem no seu fim trágico. Na obra em questão, Romeu é um jovem sem importância social que se deixa levar pela paixão, primeiro por Rosalina e depois por Julieta, a quem encontra por acaso. Assim, uma série de eventos do destino, coincidências, são o ponto de partida para a tragédia.

A mudança da ordem ao caos não se vê na obra, já que o próprio prólogo descreve um entorno social violento e adianta o fim da

1. Graduada em Filologia Inglesa (UNIOVI), Mestre em Gênero e Diversidade (UNIOVI) e em Linguística Aplicada ao Ensino do Inglês como Língua Estrangeira (UNIATLÂNTICO), doutoranda em Letras (UNIOVI).
2. O texto utilizado para este estudo e para a reprodução dos fragmentos é extraído do livro editado por Wells e Taylor (SHAKESPEARE, 2005a) são indicados no corpo do texto através das iniciais RJ, seguidas do número do ato em números romanos maiúsculos: cena em números romanos minúsculos e linhas em números arábicos.

desavença através da morte. A Verona de *Romeu e Julieta* é um mundo caótico, que se verá apaziguado pela morte dos jovens.

A morte pode então ser considerada como tema central, aproximando a obra a uma tragédia clássica. No entanto, a morte não é uma consequência dos atos errôneos do herói, mas das ações realizadas a destempo, das decisões tomadas mais rapidamente ou mais lentamente por amor ou para impedir o amor. Assim, o tempo exerce um papel fundamental no desenlace da obra e pode ser analisado de diversos modos com o objetivo de interpretá-la.

Este estudo pretende analisar o tempo baseando-se nos ensinamentos de Ricoeur (1996, 2003) e Genette e Todorov (apud BARTHES, 1970) considerando o tempo da escritura descrito por Todorov (BARTHES, 1970, p. 170), o qual será chamado tempo externo à obra e, então, analisaremos o tempo interno da obra, dividido entre o relato e o discurso descritos por Genette (BARTHES, 1970, p. 202-208) e também por Valles Calatrava (2002, p. 574-576) que aqui serão catalogados, respectivamente, como o tempo da história ou tempo da obra e o tempo do discurso.

O tempo externo à obra

O tempo externo é aquele relacionado com o entorno no qual a obra foi escrita e o contexto histórico do autor e do público contemporâneo. Refere-se ao tempo em que se encontra o autor ao escrever a obra. Consequentemente, refere-se ao entorno sociocultural, econômico e político.

A Inglaterra na qual *Romeu e Julieta* foi escrita está caracterizada por inúmeras mudanças. Autores como Juan Tazón (2003, p. 29), entre outros, afirmam que Inglaterra estava em formação na época de Shakespeare. Uma das principais mudanças foi o aumento da população e uma grande divisão entre o rural e o urbano. Além disso, a incipiente industrialização, iniciada nos fins da era medieval, provocou uma crescente emigração à cidade e Londres era, em 1580, uma cidade imensa para a época.

A mudança à cidade não era só por questões econômicas. Os cercamentos do fim da época medieval e a dissolução dos mosteiros por Henrique VIII provocaram o êxodo a Londres, uma cidade que refletia prosperidade. Tudo isso fez com que Londres estivesse fora

de controle, enfrentando-se constantemente à chegada de novos habitantes.

No entanto, este não era o único problema inglês. O reino também teve que se enfrentar à crescente ameaça católica, com a influência da Santa Liga na França. Além disso, os rebeldes católicos na Irlanda, apoiados pelo rei espanhol, deixavam a Inglaterra exposta a um possível ataque. Mary Stuart, apoiada pelos escoceses, ainda era uma ameaça constante ao trono da Inglaterra e à segurança da rainha.

Os reinos próximos eram uma ameaça, mas os muitos espiões que se passeavam por Londres e até mesmo pela corte eram um problema ainda pior. A cidade estava plena de viajantes forâneos e a corte recebia a cada dia cortesãos de lealdade duvidosa e embaixadores que, a cada dia, controlavam cada movimento da rainha e dos seus mais próximos aliados.

Além disso, Isabel também sofria o peso da bula de Gregório XIII. É verdade que essa bula aliviou as determinações da bula *Regnans in Excelsis*, de 1570, mas ainda assim, apesar de considerar que os súditos deviam obediência à rainha nos assuntos civis, deixava claro que tal obediência seria válida até que pudessem destroná-la. Uma parte da corte também preferia Elizabeth I sem a coroa. Recebendo ameaças por todos os lados, Elizabeth fez uso dos ensinamentos do estudioso escocês George Buchanan (apud Mason e Smith, 2004), que dizia “*A king rules over willing subjects, a tyrant over unwilling*” o controle de todo o caos interno e externo fazia-se através do uso autoritário, inclusive maquiavélico, do poder. É verdade que entre os anos 1570 e 1575, a política dura de Isabel I tinha dado os seus frutos, controlando a dívida externa e promovendo o comércio através de Antuérpia.

No entanto, no princípio da década seguinte, nenhum inimigo era mais presente e ameaçador do que a Espanha, com quem a Inglaterra estava em pleno conflito bélico. O rei espanhol, Felipe II, que também ocupava o trono de Portugal desde 1581, era o pesadelo inglês. Apoiado pelo Papa, Felipe exercia de líder da vertente católica. A sensação de ameaça constante e caos interno era uma das características nos assuntos ingleses nesta época.

Este mesmo caos é descrito na Verona de *Romeu e Julieta*, onde poderes nobres se enfrentam sem um poder central forte que lhes controle. A autoridade local, o Príncipe, não exerce o seu poder frente às famílias enfrentadas, mas faz ameaças para o futuro, apesar de que o conflito não é recente:

PRINCE:

*Rebellious subjects, enemies to peace, [...]
 Three civil brawls, bred of an airy word,
 By thee, old Capulet, and Montague,
 Have thrice disturbed the quiet of our streets [...]
 If ever you disturb our streets again,
 Your lives shall pay the forfeit of the peace. [...]
 Once more, on pain of death, all men depart.* (RJ, I.i.78-100)

Assim, poderíamos interpretar o caos de Verona com o possível caos interno que vivia a Inglaterra, apesar do forte poder exercido pela coroa. Se considerarmos o aspecto privado da rainha, a obra pode ser uma mensagem contra o amor, já que este sentimento pode levar à morte. A sociedade inglesa também era patriarcal, sendo a mulher subordinada ao homem. A obra descreve a inquietude por casar Julieta com Paris. Da mesma forma, a Inglaterra queria casar a sua rainha para fortalecer o seu poder. Uma mulher sem um marido refletia fragilidade e, sem um herdeiro, a sua fragilidade aumentava e os apoios poderiam ver-se mermados. Nesta época, a Inglaterra vivia um período de incerteza sobre quem seria o sucessor de Elizabeth I.

O tempo da obra

O tempo da obra, também chamado tempo da história, revela o contexto histórico no qual a obra se desenvolve e o tempo da realidade narrada, a sucessão cronológica dos acontecimentos e a relação com o momento histórico do público, podendo comparar e considerar as simbologias e as diferentes leituras que podem ser feitas.

Na obra Romeu e Julieta, o tempo da obra é descrito pelo coro inicial, que anuncia que o desenvolvimento da trama dar-se-á em duas horas:

CHORUS:

*From forth the fatal loins of these two foes
 A pair of star-crossed lovers take their life,
 Whose misadventured piteous overthrows
 Doth with their death bury their parents' strife.
 The fearful passage of their death-marked love
 And the continuance of their parents' rage,
 Which, but their children's end, naught could remove,
 Is now the two hours' traffic of our stage* (RJ, Prologue, 5-12)

Este comentário, interno à obra, representa um marco diferencial entre a ficção e a realidade. De este modo, Shakespeare separa a realidade e a ficção e atua como diretor da obra, controlando o público, limitando o seu tempo e adiantando o fim trágico da obra.

Este tempo da obra também trata do momento da história, do entorno no qual os personagens se devolvem e tomam decisões. Aqui é quando Shakespeare pode provocar a comparação entre o momento histórico real e o momento histórico fictício, promovendo mensagens ou leituras de calado político e social.

Nos tempos de Shakespeare, o teatro vivia a sua época de ouro, com uma assistência regular e massiva, apesar das críticas das autoridades religiosas, como John Stockwood, que em 1578 afirmou:

¿No es verdad que una asquerosa obra de teatro congrega con un solo toque de trompeta a mil personas, mientras que el repique de campanas durante una hora sólo consigue atraer a cien? Incluso aquí en la ciudad, en este mismo sitio o en otros sitios de reunión ordinarios, ¿cuándo se puede ver un grupo razonable? Sin embargo, si vais al Theatre o al Curtain veréis que en el Día del Señor están llenos a reventar. (TAZÓN, 2003, p. 124)

Enquanto a igreja via o teatro como uma ameaça e as autoridades acabaram por legislar maiores controles aos horários do teatro, para que não coincidissem com os serviços religiosos, o teatro trazia ao público a mensagem política que poderia ou não interessar à corte, mas que na maioria das vezes era favorável à monarca, porque assim se evitariam os problemas relacionados com o desenvolvimento da atividade teatral. As obras faziam alusões a questões políticas e com Shakespeare não era diferente.

A leitura política de *Romeu e Julieta* é que a sociedade necessita o sacrifício de Romeu e Julieta e ao fazermos um paralelismo com Inglaterra, podemos pensar, voltando ao passado, na guerra das Rosas. Romeu e Julieta são o eco da Guerra das Rosas. Os apoiadores dos York e dos Lancaster eram nobres que lutavam. Não havia um poder central forte que pudesse pôr um fim ao conflito, o príncipe é um personagem secundário, que não é nem amado nem odiado, Para Maquiavel (2011), o príncipe de *Romeu e Julieta* seria uma figura inútil. Os Capuleto e Montéquio representam a mesma falta de controle central. Assim, a obra pode ser lida como uma propaganda indireta ao regime Tudor. Inglaterra é um reino em auge sócio-cultural através

do controle de forças oponentes e seu poder central foi o que pôde pôr fim às lutas internas. A divisão interna poderia provocar o caos.

Em um contexto sociopolítico, podemos considerar a visão do matrimônio. Na época, o matrimônio era considerado um ato social. Mas a mãe de Julieta justifica o casamento, apesar da idade da jovem, porque o patrimônio de ambas famílias consolidaria a posição de Julieta: “LADY CAPULET: So shall you share all that he doth possess/ By having him, making yourself no less” (RJ, I.iii.95-96). Ao casar-se com Romeu, Julieta rompe o equilíbrio do matrimônio que com Páris estaria garantido.

A questão social do matrimônio também tem implicações políticas. Romeu e Julieta são de famílias nobres e têm responsabilidades com a corte. Considerando as regras da sociedade inglesa, na Inglaterra Isabelina, o matrimônio de um nobre deve ser aprovado pela família e principalmente pela rainha. As audiências no tempo de Isabel encontrariam tal comportamento dos jovens estranho e ameaçador. Casar-se sem o consentimento da rainha era romper as regras, e isso poderia levar ao caos.

Outro tema socialmente delicado era o suicídio. Tanto a igreja como o Estado condenavam o suicídio, que estava muito ligado à falta de razão e à forças demoníacas. A palavra suicídio não era usada na época. Usava-se o termo *self-murder* (autoassassinato) e as famílias faziam de tudo para ocultar tal fato. Tanto é assim que na Shakespeare levava as suas histórias de suicídio para longe de Inglaterra, e, no caso de *Romeu e Julieta*, não foi diferente. Ao ser na longínqua Itália, mas que condenar aos amantes, o público sentia pena por eles. Além disso, Shakespeare suaviza o termo utilizando “violence”, e justificando-o através das palavras de frei Lourenço, sobre o desespero da jovem: “But then a noise did scare me from the tomb,/ And she, too desperate, would not go with me, /But, as it seems, did violence on herself” (RJ, V.III.262-263).

Assim, com o uso de temas controversos no entorno social, político e religioso, aproximava o teatro da realidade do público, promovendo ou atacando a um monarca, fomentando ou condenando práticas sociais ou até mesmo explicando crenças e costumes vigentes. Tudo isso, em uma licença poética que poderia mascarar qualquer ataque direto e levar para longe qualquer ameaça, por mais próxima que pudesse estar.

O tempo do discurso

O tempo do discurso considera o tempo de realização da obra, o uso do tempo pelas personagens e a ordem de narração dos acontecimentos e o tempo dedicado a eles. Assim, trata da ordem na qual se nararam os acontecimentos e quanto ocupam com relação aos fatos contados ou ao modo de contá-los. O tempo passa a ser elemento agente, causador da tragédia ao estar no controle das ações de cada personagem: acelerando-as ou retardando-as.

A duração dos fatos em *Romeu e Julieta* é tema de muita controvérsia entre os autores. Este documento considera a interpretação de Daniel (2017), na qual a ação transcorre durante cinco dias e termina na manhã do sexto dia. A obra começa com o anúncio das ações que são o resultado do destino: “CHORUS: From forth the fatal loins of these two foes/ A pair of star-crossed lovers take their life” (RJ, Prologue, 5-6).

Assim, desde o prólogo sabemos que a tragédia não é perfeita, não é o herói - se o há- que, por algum aspecto tormentoso da sua vida, sofre e acaba por cair, ocasionando um problema político ou social. Sabemos que é o destino que exerce sua influência sobre os acontecimentos. O destino atua através do tempo que, adiantando-se ou atrasando-se, provoca o fim de *Romeu e Julieta*. Durante o desenvolvimento da trama, os personagens lutam contra o tempo, alguns contra a rapidez, outros contra a lentidão do tempo.

A cronologia da obra descreve a rapidez com a qual os fatos acontecem. *Romeu e Julieta* conhecem-se no domingo à noite, casam-se na segunda-feira à tarde, Julieta bebe o sonífero à noite de terça-feira e é encontrada, supostamente morta, na manhã da quarta-feira. Na quinta-feira de manhã, Romeu recebe a notícia da morte de Julieta e compra o veneno com o qual se suicida na noite de quinta-feira. Julieta, ao despertar-se e ver o corpo do seu amado, suicida-se. Na manhã da sexta-feira, as famílias recebem a notícia da morte dos jovens e selam a paz.

A influência do tempo é constantemente reforçada através de constantes referências ao tempo feitas por cada personagem, tornando a audiência consciente da rapidez, ou lentidão, com a que os eventos se desenvolvem. Um exemplo da referência ao tempo é o reconhecimento, por parte de Julieta, da rapidez com a qual nasce o amor entre os dois jovens:

JULIET:

Well, do not swear. Although I joy in thee,
I have no joy of this contract tonight.
It is too rash, too unadvised, too sudden,
Too like the lightning, which doth cease to be
Ere one can say "It lightens." (RJ, II.i.158-162)

A velocidade do tempo é um tema constante nas referências feitas pelos jovens. Quando falam sobre o amor, os jovens usam palavras relacionadas à rapidez do tempo quando estão juntos:

JULIET:

Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Toward Phoebus' lodging. Such a wagoner
As Phaeton would whip you to the west
And bring in cloudy night immediately.
Spread thy close curtain, love-performing night,
That runaways' eyes may wink, and Romeo
Leap to these arms, untalked of and unseen. (RJ, III.ii.1-7)

Por outro lado, os jovens também mencionam a lentidão do tempo quando estão separados: "JULIET: For in a minute there are many days./ Oh, by this count I shall be much in years /Ere I again behold my Romeo" (RJ, III.v. 45-47).

Romeu também reconhece a imediatez do amor que sente por Julieta. Nada mais vê-la, ele afirma:

ROMEO

Oh, she doth teach the torches to burn bright!
It seems she hangs upon the cheek of night
Like a rich jewel in an Ethiop's ear,
Beauty too rich for use, for earth too dear.
So shows a snowy dove trooping with crows
As yonder lady o'er her fellows shows.
The measure done, I'll watch her place of stand,
And, touching hers, make blessèd my rude hand.
Did my heart love till now? Forswear it, sight!
For I ne'er saw true beauty till this night. (RJ, I.v.43-52)

Esta rapidez é percebida pelo fato de que duas cenas antes, o mesmo Romeu que fala sobre a sua amada Rosalina:

ROMEO

*When the devout religion of mine eye
Maintains such falsehood, then turn tears to fires,
And these, who, often drowned, could never die,
Transparent heretics, be burnt for liars!
One fairer than my love? The all-seeing sun
Ne'er saw her match since first the world begun.* (RJ, I.ii. 90-95)

Em linhas gerais, podemos afirmar que os personagens jovens utilizam palavras relacionadas à rapidez e a ações decididas no momento, enquanto os personagens mais velhos, no entanto, são caracterizados pela inação, por olhar à tradição, pela deliberação lenta e cuidada. Como quando frei Lourenço dá conselho a Romeu: “*FRIAR LAWRENCE: Go wisely and slowly. / Those who rush stumble and fall*” (RJ, II.ii. 94).

Frei Lourenço é um dos personagens adultos mais afim ao casal. Talvez por ser responsável pelos aspectos religiosos da sociedade, tenta evitar um mal maior. Segundo ele, o casamento poderia acabar com o ódio entre as famílias. É importante salientar que Frei Lourenço, ajuda a adiantar o matrimônio, mas ainda assim, aconselha moderação:

FRIAR LAWRENCE

*Oh, she knew well
Thy love did read by rote, that could not spell.
But come, young waverer, come, go with me,
In one respect I'll thy assistant be,
For this alliance may so happy prove
To turn your households' rancor to pure love.* (RJ, II.ii.87-92)

Outro objetivo do frei é evitar que os jovens estivessem juntos antes de estarem casados. “*FRIAR LAWRENCE: Come, come with me, and we will make short work. / For, by your leaves, you shall not stay alone / Till holy church incorporate two in one*” (RJ, II.v.35-37).

Com relação aos demais personagens mais velhos, a sua ação é, em geral, lenta. Até o príncipe é lento nas suas decisões, salvo quando sentenciava Romeu ao exílio, outro fator agente para a separação dos jovens.

PRINCE

*And for that offence
Immediately we do exile him hence.
I have an interest in your hearts' proceeding.
My blood for your rude brawls doth lie a-bleeding.*

*But I'll amerce you with so strong a fine
That you shall all repent the loss of mine.
I will be deaf to pleading and excuses.
Nor tears nor prayers shall purchase out abuses,
Therefore use none. Let Romeo hence in haste,
Else, when he's found, that hour is his last.
Bear hence this body and attend our will.
Mercy but murders, pardoning those that kill. (RJ III.i.185-196)*

O pai de Julieta, Capuleto, alterna decisões ponderadas com abruptas. Primeiro, afirma que sua filha ainda é muito jovem para casar-se e pede dois verões mais a Páris:

LORD CAPULET: *But saying o'er what I have said before.
My child is yet a stranger in the world.
She hath not seen the change of fourteen years.
Let two more summers wither in their pride
Ere we may think her ripe to be a bride. (RJ, I.ii.7-11)*

No entanto, autoriza o jovem Páris a conquistá-la, mas deixa claro que a decisão final é de Julieta:

CAPULET:
*And too soon marred are those so early made.
Earth hath swallowed all my hopes but she.
She's the hopeful lady of my earth.
But woo her, gentle Paris, get her heart.
My will to her consent is but a part. (RJ, I.ii.13-17)*

Na segunda-feira, decide, também rapidamente, decide aceitar o pedido de Páris e autoriza o casamento para quinta-feira, por considerar quarta-feira muito precipitado: “CAPULET: *But fettle your fine joints 'gainst Thursday next / To go with Paris to Saint Peter's Church, / Or I will drag thee on a hurdle thither*” (RJ, III.v.153-155).

Logo depois, quando Julieta dissimula aceitar Páris como esposo, Capuleto afirma:

CAPULET
*Tush, I will stir about,
And all things shall be well, I warrant thee, wife.
Go thou to Juliet, help to deck up her.
I'll not to bed tonight. Let me alone.*

*I'll play the housewife for this once.—What, ho?
They are all forth?—Well, I will walk myself
To County Paris, to prepare him up
Against tomorrow. My heart is wondrous light
Since this same wayward girl is so reclaimed.* (RJ, IV.ii. 39-47)

Assim, apesar dos esforços dos jovens por estarem juntos, o tempo atua contra eles. Ante a ameaça do pai e o casamento adiantado, Julieta decide antecipar-se tomando a poção dada por Frei Lourenço antes do previsto: “*JULIET: Romeo, Romeo, Romeo! / Here's drink. / I drink to thee*” (RJ, IV.iii. 57).

Na manhã de quarta-feira, encontram a Julieta supostamente morta. Ao saber que a sua amada está morta, Romeu, rapidamente decide comprar veneno para morrer junto a ela:

*ROMEO
Come hither, man. I see that thou art poor.
Hold, there is forty ducats. Let me have
A dram of poison, such soon-speeding gear
As will disperse itself through all the veins
That the life-weary taker may fall dead,
And that the trunk may be discharged of breath
As violently as hasty powder fired
Doth hurry from the fatal cannon's womb.* (RJ, V.i.58-65)

Romeu volta a Verona e, ao confirmar a morte da amada, busca a morte rápida para acabar com o seu sofrimento: “*ROMEO: O true apothecary, / Thy drugs are quick. / Thus with a kiss I die*” (RJ, V.iii.119-120). Julieta, ao ver o corpo de Romeu, decide acabar com a sua própria vida. Frei Lourenço, que apesar dos esforços não é capaz de controlar o destino, atribui a tragédia à falta de controle do tempo: “*Romeo! O, pale!—Who else? / What, Paris too? / And steeped in blood? / — Ah, what an unkind hour / Is guilty of this lamentable chance!*” (RJ V.iii. 144-146).

O tempo é um dos elementos agentes para o desenvolvimento do enredo, passando a ter um papel principal, sendo mais relevante que os próprios atos dos personagens. Somente a morte é capaz de remediar o caos e é o tempo, caprichoso em seu desenvolvimento, que leva os jovens a perder a vida.

Considerações finais

O tempo exerce um papel crucial na obra *Romeu e Julieta*. Desde o controle do tempo por parte da musicalidade do soneto que inicia a obra até quando, ao final da obra, o Príncipe afirma que a história de Romeu e Julieta é a mais dolorosa de todos os tempos. Na realidade, se o Frei Lourenço tivesse chegado à tumba a tempo, poderia ter tido tempo para contar o acontecido e impedido Romeu de matar a Páris e de cometer suicídio. Tudo isso evitaria o suicídio de Julieta. Mas o tempo desenvolve as suas artimanhas e acaba por condenar aos jovens. O tempo estava contra os jovens. Enquanto as ações relacionadas a eles eram rápidas, as ações de outros para com eles eram lentas, e o tempo em todo momento, foi caprichoso nas decisões, por isso, deve ser considerado como o principal agente como instrumento para que o destino cumpra o seu objetivo, o qual já foi anunciado pelo coro, através de um soneto, no prólogo da obra.

Ao considerar os diversos tempos relacionados à obra, pode-se concluir que os três tempos interagem ciclicamente. O tempo externo à obra serve como inspiração ao autor para reescrever uma história já conhecida. O tempo da obra une o tempo externo à descrição da sociedade descrita na peça, que pode ser vista como um reflexo ou o possível reflexo da sociedade inglesa na qual o autor vivia. Finalmente, o tempo do discurso é o elemento agente e reforçador das mensagens da obra e que serve como aviso para que a sociedade inglesa não caia nos mesmos erros que a sociedade de Verona.

Assim, voltamos à sociedade do autor e ao uso do tempo como instrumento para modificar o seu próprio tempo, a sua época. Este entrelaçamento entre o tempo vivido pelo autor, o tempo descrito na obra e o seu reflexo com o tempo tanto do autor como do público, além do tempo do discurso se reativam a cada leitura da obra, onde o tempo exerce sempre o seu papel de agente de toda a trama em *Romeu e Julieta*, condicionando os fatos e usando os resultados como aviso ao público, que interpreta a obra conforme a sua experiência pessoal ou social.

Referências

- BARTHES, Roland *et al.* *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo CONTEMPORÁNEO, 1970.
- BRADLEY, Andre Cecil. *Shakespearean tragedy: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. Nova York: Meridian Books, 1955.
- DANIEL, Peter Augustin. *Romeo and Juliet: Parallel Texts of the First Two Quartos, (Q1) 1597 Q2, 1599*. Londres: Forgotten Books, 2017.
- MACHIAVELLI, Nicolo. *The Prince*. Tradução de Tim Parks. Londres: Penguin Classics, 2011.
- MASON, Roger A. and SMITH, Martin S. *A Dialogue on the Law of Kingship Among the Scots: A Critical Edition and Translation of George Buchanan's 'De Iure Regni apud Scotos Dialogus'*. Aldershot: Ashgate, 2004.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madri: Siglo XXI Editores, 1996.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración III: El tiempo narrado*. Madri: Siglo XXI Editores, 2003.
- SHAKESPEARE, W., Wells, O. S. S., Taylor, O. E. R. L. G., Jowett, Reader of Shakespeare Studies English Department John, & Montgomery, W. *The Oxford Shakespeare: The Complete Works (2nd Revised ed.)*. Oxford University Press, USA, 2005a.
- TAZÓN, Juan Emilio. *La literatura en la época isabelina*. Madri: Editorial Síntesis, 2003.
- VALLES CALATRAVA, José R. *et al.* *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Editorial Alhulia, 2002.

Entre Woolf e Butler: leitoras, leitores e releituras de *Antígona*

Gabriel Leibold (UERJ)¹

Para Felipe, meu irmão, um leitor

are we not reading wrongly? losing our sharp sight in the haze of associations? reading into Greek poetry not what they have but what we lack?

(VIRGINIA WOOLF, “On Not Knowing Greek”, 1925)

We are in a world where nothing is concluded.

(VIRGINIA WOOLF, “The Reader”, 1940-1941)

Em 29 de outubro de 1934, Virginia Woolf – leitora de Sófocles – registra em seu diário a leitura da peça: “Lendo *Antígona*. O quão poderoso seu feitiço ainda é – Grego, uma emoção diferente de qualquer outra” (WOOLF, 1935, Loc62764)². Não à toa, *Antígona* sempre fora uma predileção de Woolf. Inscrita através de sua obra desde menções oportunas em *A Viagem* (1915) e *Noite e Dia* (1919), até no trabalho de tradução da tragédia de Sófocles pelas mãos de um homem, figurado em seu penúltimo romance, *Os Anos* (1937), e em seu importante trabalho ensaístico, *Três Guinéus* (1938), *Antígona* é a tragédia da contestação da autoridade do passado. A inevitável confusão que emerge dos laços de parentesco na peça é evidenciada pela filósofa Judith Butler, outra leitora da peça, em seu livro *O Clamor de Antígona* (2000):

Édipo passa a saber quem sua mãe e seu pai são, mas descobre que sua mãe também é sua esposa. O pai de Antígona é seu irmão, uma vez que ambos partilham da maternidade de Jocasta, e seus irmãos são seus sobrinhos, filhos de seu irmão-pai, Édipo. Os termos de parentesco tornam-se irreversivelmente ambíguos. Seria isso parte de sua tragédia? Seriam essas ambiguidades de parentesco guias para a fatalidade? (BUTLER, 2000, p. 57)

1. Graduado em Letras (PUC-Rio), Mestrando em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ), é docente no Colégio de Aplicação da PUC-Rio, Teresiano.
2. Todas as traduções não indicadas nas referências bibliográficas são de minha autoria.

Quando Butler recupera a complicada cena genealógica de *Antígona* e faz dela o epicentro de suas reflexões sobre a peça, ela vai no caminho oposto da acepção dos laços de parentesco postulados pelo estruturalismo de Lévi-Strauss. Para o antropólogo, o parentesco é balizado pelo universal atribuído ao tabu do incesto e daí decorre a maneira como as leis por esse estabelecidas determinam uma estrutura normativa para o casamento (necessariamente heterossexual). Funda-se aqui a distinção determinante entre um antes e depois das leis regidas pelo tabu do incesto. Esse entendimento da ordem das coisas, no qual natureza e cultura tornam-se pólos opostos operados por um tabu central organizador, é justamente o tipo de universalismo que Butler procura contrapor em suas articulações sobre *Antígona*.

Comentando, portanto, essa postura de afronta ao pensamento de Lévi-Strauss, a filósofa Carla Rodrigues estabelece uma conversa profícua entre os laços de parentesco contingenciais propostos por Butler e a desconstrução de Jacques Derrida – filósofo que empreendeu uma importante crítica aos binarismos postulados pelo discurso falocêntrico do Ocidente. Entendendo a distinção natureza/cultura como um par metafísico estruturante de discursos acerca da civilização e do barbarismo, Rodrigues nos lembra que para Derrida

os pares metafísicos só podem ser compreendidos a partir de um sistema de diferenças, e não a partir de conceitos que os separem. Nesse jogo, *nem* o termo ‘cultura’ se define por si só, mas apenas por oposição ao termo “natureza”, *nem* o termo “natureza” se define por si só, mas apenas por oposição ao termo “cultura”. Cada elemento só adquire identidade em sua diferenciação dos outros elementos do sistema, o que faz com que cada um deles seja marcado pelo que o outro elemento não é. (RODRIGUES, 2021, Loc214)

A solução oferecida por Butler para abrir essa distinção natureza/cultura no que diz respeito aos laços de parentesco é demarcar a maneira como, na peça de Sófocles, é difícil representar um ideal de parentesco não incestuoso, uma vez que toda a linhagem dos Labdácidas carrega em sua história o descolamento desse ideal normativo do parentesco. Nas palavras de Rodrigues, “por esse caminho, isto é, a partir do reconhecimento desse lugar contingente de Antígona, Butler abre a possibilidade de questionar o caráter normativo do parentesco e propor o tabu do incesto como uma *ficção legítima* que

normatiza determinadas relações familiares e patologiza outras” (RODRIGUES, 2021, Loc302).

É assim que, diante de um quadro equívoco e ambíguo, os laços de parentesco na peça de Sófocles, bem como as ações que deles decorrem, tornam-se um dos principais *locus* de divergência entre leitoras e leitores da peça. Acontece que, dentro de suas respectivas acepções na leitura de *Antígona*, aqueles que a lêem editam e reeditam o texto de modo a fazer-se valer dos trechos que confirmam suas próprias interpretações (ora com mais, ora com menos razão). São, portanto, essas diferentes colagens dos excertos da peça que estimulam tais leituras a se estabelecerem em conversas umas com as outras.

Sendo assim, precisamos entender que, como nos ensina o professor-pesquisador woolfiano Davi Pinho, se “a conversa é o despertar para modos não hierarquizados de produzir conhecimento, ela é também uma forma discronológica de retorno e coabitação – *conversari* – com os tempos passado e futuro” (PINHO, 2020, p. 14). Nesse sentido, é relevante a recuperação da etimologia da palavra *converse*, que, no inglês médio, “é por vezes intercambiável com *communem*, ‘conviver em espaço comum’” (2020, p. 12). Essa conversa, portanto, carrega o sentido de “conviver com o contraditório em um território comum” (PINHO, 2020, p. 12).

Partindo da distinção hegeliana entre os laços de parentesco, defendidos por *Antígona*, e a Lei do Estado, defendida por Creonte; ou mesmo do entendimento de Irigaray, para quem a morte de *Antígona* funciona como passagem das leis calcadas na maternidade, no parentesco, para a Lei do Pai; poderíamos, aqui, nos dedicar às leituras de *Antígona* que, ainda no século XXI, figuram enquanto contribuições determinantes para as conversas em torno da peça. Contudo, procurando um entrelugar de leitura, irei retornar à Woolf e com ela balizar nossa conversa sobre a tragédia de Sófocles.

Afinal, em *Três Guinéus*, sua missivista está disposta a olhar para o dramaturgo, Sófocles, enquanto um poeta da sociedade – isto é, “um psicólogo na prática” (WOOLF, 1938, p. 92) – e o eleva acima dos políticos e sociólogos do seu tempo.

Considere a pretensão de Creonte ao poder absoluto sobre seus súditos. Essa é uma análise muito mais instrutiva da tirania do que qualquer outra que nossos políticos possam nos oferecer. Quer saber quais são as lealdades irreais que devemos desprezar, quais

são as lealdades reais que devemos honrar? Considere a distinção entre as leis e a Lei, feita por Antígona. Essa é uma afirmação muito mais profunda sobre os deveres do indivíduo para com a sociedade do que qualquer outra que nossos sociólogos possam nos oferecer. (WOOLF, 1938, p. 92)

Diante da autoridade tirânica da Lei (patriarcal) de Creonte, a distinção de Woolf entre “as lealdades irreais que devemos desprezar” e “as lealdades reais que devemos honrar” é contundente em apontar as construções culturais que colaboram para manter sujeitos tirânicos em posições de poder irrestrito – a famigerada ilusão da invulnerabilidade do “eu” – enquanto outros são mantidos em suas precariedades como mortos-vivos sob a Roda da Fortuna, impedindo-a de girar.

Em referência à educação vitoriana do século XIX, Woolf expande a discussão sobre *Antígona* em uma nota de rodapé na qual reforça a discriminação feita pela própria Antígona em termos das leis escritas e das leis não escritas. Educadas por e para suas respectivas posições dentro da lógica patriarcal, as filhas dos homens instruídos – de acordo com a leitura de Woolf – estariam, no século XIX, tateando pelos contornos dessas leis não escritas da esfera doméstica; “leis privadas que deveriam regular certos instintos, paixões, desejos físicos e mentais” (WOOLF, 1928, p. 191). Assim sendo, a contrapartida à descoberta dos limites reguladores da casa privada é, já em meados do século XX (de onde Woolf escreve), a interrogação mais profunda de suas origens no patriarcado.

Que essas leis existem, e são cumpridas por pessoas civilizadas, é algo quase amplamente admitido; mas começa-se a concordar que elas não foram estabelecidas por “Deus”, o qual é, agora, geralmente considerado como sendo uma concepção de origem patriarcal, válida apenas para certas raças, em certas etapas e épocas da história; nem pela natureza, que, sabe-se agora, varia muitíssimo em suas ordens e está, em grande parte, sob controle; mas têm que ser de novo descobertas pelas sucessivas gerações, em grande parte por seus próprios esforços de razão e imaginação. (WOOLF, 1938, p. 191)

A desarticulação dessas leis não escritas em sua hipotética origem divina tem consequências importantes para o pensamento woolfiano, uma vez que libera (ao menos em parte) o acesso à possibilidade de contestar essas leis. Contestação dos limites domésticos de modo a situar novamente a conversa entre masculino e feminino em estado

de alerta para “as lealdades irreais que devemos desprezar” e “as lealdades reais que devemos honrar”.

Antígona é uma peça na qual as vociferações da heroína contra Creonte, bem como as réplicas e trélicas do governante (“Quem seria o homem, não refreasse seu poder, Antígona ou eu?”³[v. 482-484]), confundem a fronteira binária entre masculino e feminino a todo momento. É curioso que a própria Woolf não tenha, aqui, retomado a noção que ela mesma desenvolve da mente andrógina, cuja defesa contundente se inscreve no final do seu famoso ensaio de 1929, *Um teto todo seu*. Nas seções que encerram esse ensaio, a autora pinta a cena de um homem e uma mulher indo ao encontro um do outro e, por fim, entrando – juntos – em um táxi. Partindo, então, desse quadro, Woolf parece propor que a escrita pautada pelos elementos culturalmente codificados como femininos seria capaz de originar uma mente andrógina – “que é ressonante e porosa, que transmite emoções sem empecilhos, que é naturalmente criativa, incandescente e indivisa” (WOOLF, 1929, p. 139). O vocabulário teórico que emerge dessa virada andrógina na escrita de Woolf convida a filosofia contemporânea para conversar a favor de uma ética pós-gênero do encontro, uma ética que pretende retirar, com efeito, as filhas dos homens instruídos da condição de espelhos de seus pais. Afinal, em resposta à rejeição da androginia pela crítica woolfiana da segunda metade do século XX, a teórica Toril Moi já entendia, nos anos 1980, que esse impulso de Woolf em direção à mente andrógina operava um esforço de desativar a cisão constitutiva da economia falocêntrica – nem masculino, nem feminino, mas para além de ambos.

Disposta a falar em público, ainda mais contra a Lei determinada por Creonte, Antígona se implica no discurso estatal apenas para contestá-lo enquanto ordem irrevogável. De maneira esclarecedora, a classicista Mary Beard localiza no ato público da oratória, na Antiguidade greco-romana, um *locus* determinante para a construção da masculinidade enquanto performance de gênero:

Esse ‘mutismo’ [das mulheres na Antiguidade greco-romana] não é apenas um reflexo do desempoderamento geral das mulheres no

3. Todas as traduções da peça para o português advêm da tradução de Trajano Vieira, devidamente indicada nas referências. Sendo a única exceção os momentos nos quais citações ocorrem nos trechos de outras leitoras e leitores da peça.

mundo clássico: sem direito ao voto, independência econômica e legal limitada, e por aí vai. Em parte era isso. [...] O que eu quero dizer é que a fala pública e a oratória não eram apenas coisas que as mulheres antigas simplesmente *não faziam*: elas eram práticas e habilidades exclusivas que definiam a masculinidade enquanto gênero. [...] tornar-se um homem (ou ao menos um homem de elite) significava clamar pelo direito à fala. O discurso público era um – se não o – atributo definidor da virilidade. [...] Uma mulher falando em público não era, por definição, na maior parte das circunstâncias, uma mulher. (BEARD, 2014, Loc 130)

Portanto, aproximar *Antígona* com as lentes da androginia ganha força não só diante da prática estético-política de Woolf enquanto escritora, mas também em seu respaldo histórico em termos da maneira como noções de masculino e feminino eram construídas na Antiguidade greco-romana. Contudo, seguindo Woolf, é importante distinguirmos a forma como essa confusão entre os gêneros aparece na literatura e a maneira como ela se manifesta nas vidas de mulheres reais. Em determinado momento de *Um teto todo seu*, Woolf inclui *Antígona* em uma lista de heroínas da literatura e faz o seguinte adendo:

De fato, se a mulher não existisse a não ser na ficção escrita por homens, era de se imaginar que ela fosse uma pessoa da maior importância; muito variada; heroica e cruel, esplêndida e sórdida; infinitamente bela e horrenda ao extremo; tão grandiosa como um homem, para alguns até mais grandiosa. Mas isso é a mulher na ficção. Na vida real, [...] ela era trancada, espancada e jogada de um lado para o outro. (WOOLF 1929, p. 65-66)

É interessante notar como a fortuita coincidência da adjetivação desse rol de personagens femininas cria a porta de entrada para uma conversa com outro famoso leitor de *Antígona*, o psicanalista Jacques Lacan – cuja seção no *Seminário 7* dedicada à peça inscreve-se sob o nome de “O Esplendor de *Antígona*”. Antes de entrarmos na maneira como Butler interpreta a leitura que Lacan faz de *Antígona*, reitero a importância de distinguir o que ele entende como o Simbólico e aquilo que são as performances discursivas que compõem nossas dinâmicas de sociabilidade. Em outras palavras, essa seria a distinção entre as posições simbólicas na linguagem – como masculino e feminino, para Lacan – e a performance discursiva de tais posições

a partir do uso de significantes que assumiram tais posições ao longo da história de uma língua.

Não há nenhuma realidade pré-discursiva. Cada realidade se funda e se define por um discurso. [...] Não há a mínima realidade pré-discursiva, pela simples razão de que o que faz coletividade, e que chamei de os homens, as mulheres e as crianças, isto não quer dizer nada como realidade pré-discursiva. Os homens, as mulheres e as crianças não são mais que significantes. (LACAN, 1975, p. 38)

Ser significante é operação determinante para o entendimento da realidade que transborda, que se inscreve na palavra. Dessa maneira, Lacan distingue o discurso na prática de sua esfera simbólica, de caráter pré-discursivo. Segundo a leitura de Butler,

[e]m Lacan, o Simbólico passa a ser definido em termos de uma concepção de estruturas linguísticas irreduzíveis às formações sociais assumidas pela linguagem ou que, em termos estruturalistas, poderia se afirmar como aquilo que estabelece as condições universais sob as quais a sociabilidade, i.e., a comunicabilidade em todo uso da língua, se torna possível. Esse movimento pavimenta o caminho para a distinção consequente entre as noções simbólica e social dos laços de parentesco. (BUTLER, 2000, p. 20)

Essa distinção que Butler enxerga em Lacan, entre os laços de parentesco enquanto fórmula inscrita no Simbólico e as múltiplas disposições desses laços no campo da sociabilidade, será determinante para pensar, finalmente, *Antígona* – peça na qual os laços de parentesco são confundidos a todo momento. Confusão mitológica e dramática, cuja emergência na peça enquanto ponto central dos jogos de linguagem da *até* (ruína) familiar de *Antígona* chama a atenção do leitor para questões que, de outro modo, poderiam figurar enquanto passagens naturais na enunciação do luto por um irmão. Em uma das passagens mais importantes – tanto para a leitura de Lacan, quanto para a leitura de Butler da tragédia –, *Antígona* vocifera para Creonte:

Ganhei o que ganhei,
Polinices, por enterrar teu corpo!
Entre os sensatos, fiz o que devia,
pois fora mãe de prole numerosa,
ou fora meu esposo morto exposto

ao sol, jamais desafiaria a pólis.
 Baseio-me em que lei? Se meu primeiro
 marido falecesse, um outro pai
 meu filho poderia ter. Mas como
 seria novamente irmã, se o Hades
 ensombreceu meus pais? Foi essa a lei
 em que fundamentei meu hiperzelo,
 mas a Creon quis parecer que incorro,
 irmão, na *hamartia*: erro trágico!

(SÓFOCLES, 2009, v. 904 – 915)

A insubstituibilidade do irmão de Antígona é central no luto da personagem, bem como nas confusões de linguagem que indeterminam o objeto desse luto – em uma primeira leitura, Polínicês; mas, em que medida, não também Édipo, pai-irmão? Relegado pela pólis de seus filhos e enterrado fora de Tebas, Édipo se condena ao auto-exílio fundamentado em sua própria maldição familiar incestuosa.

Buscando, porém, uma leitura de *Antígona* que pudesse responder à Lacan, Judith Butler, no século XXI, retoma aqueles laços de parentesco que fundam a concepção lacaniana da pólis, leia-se, da cultura. Ela irá olhar, portanto, para a comunidade articulada sob essa estrutura específica dos laços de parentesco heteronormativos. Dessa maneira, a confusão de tal estrutura de parentesco se torna a base, nessa leitura, para que Antígona passe a ocupar um limite diferente daquele traçado por Lacan. Se o desejo manifesto de enlutar o irmão é criminoso não apenas no âmbito de uma contraposição à Lei do Pai, representada por Creonte, mas também na prática discursiva de Antígona que, como vimos, opõe a possibilidade de substituição do marido à insubstituibilidade do irmão, o resultado é, com efeito, um paradigma de luto que poderia ser interpretado como desejo incestuoso. Para Butler, portanto, o problema se colocaria na disposição simbólica dos laços de parentesco entre Antígona e o irmão:

Ela não adentra a morte meramente ao deixar as ligações simbólicas com a comunidade para recuperar uma ontologia impossível e pura do irmão. O que Lacan elimina neste ponto, manifestando sua própria cegueira talvez, é que ela sofre uma condenação fatal em virtude de uma violação do tabu do incesto, o qual articula os laços de parentesco no Simbólico. Não se trata de que o puro conteúdo

do irmão seja irrecuperável por detrás da articulação simbólica do irmão, mas que o Simbólico em si é limitado por suas interdições constitutivas. (BUTLER, 2000, p. 53)

O limite que Butler parece apontar no argumento de Lacan consistiria justamente naquilo que baliza os laços de parentesco antes mesmo de sua enunciação no discurso, isto é, suas posições no Simbólico. A interdição do desejo incestuoso de Antígona seria justamente aquilo que a deixaria de fora do desenho da Família enquanto estrutura-base para o desenvolvimento do que Lacan (junto de outros estruturalistas) entende por cultura.

O caminho que Butler persegue, portanto, não consiste em uma defesa do incesto (como ela mesma faz questão de reforçar ao longo de *O Clamor de Antígona*). Antes, ele diz respeito à insistência de ler *Antígona* frente à fragilidade dos laços de parentesco no século XXI, implicando interrogar se esse limite que Antígona ocupa, cerceada da inteligibilidade que a pólis poderia lhe oferecer, não funcionaria como metáfora para aquelas famílias cuja composição confunde as posições de Pai e Mãe, necessariamente heterossexuais, ditadas por Lacan como estruturas no Simbólico. Será, portanto, seguindo esse raciocínio que Butler irá afirmar que

este é um tempo no qual o parentesco se tornou frágil, poroso, e expansivo. [...] Qual será o legado de Édipo para aqueles que foram formados nessas situações, em que posições dificilmente são claras, em que o lugar do pai está disperso, em que o lugar da mãe é ocupado de maneira múltipla e deslocada, em que o simbólico em estase não se sustenta mais? (BUTLER, 2000, p. 22-23)

A falta de clareza nas posições que estruturam os laços de parentesco em *Antígona* motiva uma leitura da peça na qual o traço mais proeminente é justamente essa confusão inscrita na linhagem familiar da personagem, bem como no seu compromisso com a *até* dos Labdácidas. Longe da idealização desses laços, Antígona os leva às últimas consequências, mesmo que isso signifique abdicar de sua inteligibilidade enquanto sujeito na pólis comandada por Creonte.

Antígona representa os laços de parentesco não em sua forma ideal, mas em sua deformação e em seu deslocamento, o qual coloca regimes reinantes de representação em crise e levanta a questão

de quais condições de inteligibilidade poderiam existir que fariam de sua vida, possível; com efeito, qual rede sustentável de relações faz nossas vidas possíveis, para aqueles de nós que confundem os laços de parentesco na rearticulação de seus termos? Quais novos esquemas de inteligibilidade fazem dos nossos amores legítimos e reconhecíveis, das nossas perdas, verdadeiras perdas? Essas questões reabrem a relação entre os laços de parentesco e as epistemes reinantes de inteligibilidade cultural, e para a possibilidade de transformação de ambos. (BUTLER, 2000, p. 24)

Butler parece estar desafiando a filosofia a voltar seu olhar para a literatura, neste caso, para a dramaturgia de *Antígona*, de modo que esse texto – e poderíamos incluir aqui alguns romances de Virginia Woolf – possibilite a compreensão dos laços de parentesco sob diferentes epistemes de inteligibilidade cultural; para além da estrutura simbólica entre Pai e Mãe, que balizaram por tanto tempo as perversões psicanalíticas, bem como a cognoscibilidade dos sujeitos nas práticas discursivas da cultura ocidental.

Aproveitando a menção aos romances de Woolf, pensando em particular em *Os Anos*, texto irmã do ensaio que vínhamos explorando, *Três Guinéus*, retomemos essa autora enquanto representante de uma literatura que se situa entre o ensaio e a ficção; contribuindo para as questões levantadas na crítica de Butler à leitura lacaniana de *Antígona*. Por entre sugestões de incesto e a escolha de privilegiar relações que tangenciam e excedem o eixo pai-filho, em *Os Anos* observamos outra instância literária dessa quebra com os laços de parentesco estabilizados pela lógica heteronormativa. A pesquisadora precursora nos estudos woolfianos contemporâneos, Jane Marcus, descreve esse movimento nos seguintes termos:

Os Anos é mais uma subversão do imperativo genealógico-patriarcal da ficção Inglesa. [...] Seu salto horizontal do Vitoriano para o Moderno, em períodos desiguais de tempo, sem as décadas-padrão, enfatizando as relações entre primas e tias e sobrinhos, não entre pais e filhos, privilegiando solteironas acima de mães, espacializando o tempo em quartos domésticos, marcam a resposta de *Os Anos* para a voz Vitoriana da autoridade paterna. (MARCUS, 1986, p. 74)

Sendo assim, elaborar uma resposta para a autoridade patriarcal do pai vitoriano abre no romance uma crítica a esse imperativo genealógico das linhagens de parentesco regradas e podadas sob a

chave heteronormativa da elite inglesa. Esse romance, no qual o texto de *Antígona* viria a figurar quase como uma personagem ressurgindo de anos em anos, traça o caminho direto para o elo, na obra de Woolf, entre a ascensão do fascismo e seu espelho incômodo na lógica do patriarcado.

Em determinado momento de *Três Guinéus*, Woolf deixa claro que está atenta à maneira pela qual ler *Antígona* após a Primeira Guerra Mundial, bem como diante da ascensão do fascismo na Europa, poderia significar “sem dúvida, [ver a peça] ser transformada, se necessário, em material de propaganda contra o fascismo” (WOOLF, 1938, p. 178). Ao comentar o crime de Antígona, Woolf nos remete à proximidade de suas palavras tanto com as de uma das maiores representantes do movimento feminista pelo voto, Emmeline Pankhurst – “que quebrou uma janela e foi encarcerada em Holloway” (WOOLF, 1938, p. 178) –, quanto com as de uma Frau Pommer, noticiada no *The Times* em 1935 como prisioneira, acusada de difamar as instituições nazistas – suas palavras, “O espinho do ódio foi cravado muito fundo nas pessoas pelos conflitos religiosos, e chegou a hora de os homens de hoje desaparecerem” (WOOLF, 1938, p. 178). Woolf, então, justapõe, respectivamente, as palavras de Antígona às de Creonte:

Suas palavras – “Vejam o que sofro, e por parte de quem! ... e que lei dos céus transgredi? Por que, infeliz de mim deveria ainda olhar para os deuses – que aliado deveria invocar – quando por piedade ganhei o nome de ímpia” – poderiam ser ditas pela sra. Pankhurst ou por Frau Pommer; e são, certamente, atuais. De novo, Creonte – que “atirou os filhos da luz do sol às sombras, e cruelmente depositou uma alma viva no túmulo”; que sustentou que “a desobediência é o pior dos males”; e que “seja quem for que a cidade indique, esse homem deve ser obedecido, nas pequenas e nas grandes coisas, nas coisas justas e nas injustas” – é representativo de certos políticos do passado, e de Herr Hitler e do Signor Mussolini, no presente. Mas, embora seja fácil enfiar esses personagens em roupas atuais, é impossível mantê-los nelas. Eles sugerem muitíssimas coisas; quando a cortina desce, pode-se registrar, nos identificamos até mesmo com o próprio Creonte. Esse resultado, indesejável para o propagandista, parece dever-se ao fato de que Sófocles (até mesmo numa tradução) utiliza livremente todas as faculdades que um escritor pode possuir; e sugere, portanto, que se usarmos a arte para propagar opiniões políticas, devemos forçar o artista a coibir e cercear seu dom para nos prestar um serviço barato e passageiro.

A literatura sofrerá a mesma mutilação que a mula tem sofrido; e não haverá mais cavalos. (WOOLF, 1938, p. 178)

A cartada final de Woolf em sua leitura de *Antígona* é simples, óbvia até, mas indispensável – ela nos urge, leiam (assistam!) *Antígona*; lembrem-se, sempre, que se trata de teatro, literatura em movimento. Irredutível a uma única leitura. Woolf nos quer leitoras e leitores pluralizantes da literatura com a qual entramos em contato. Por certo que há benefícios quando uma leitora faz aproximações trans-históricas entre a tragédia clássica e a ascensão do fascismo na Inglaterra do século XX (como faz a própria Woolf em *Três Guinéus*), ou até mesmo quando um leitor quer enxergar nesse mesmo texto uma proposta ética, sem contudo levar em conta as confusões de parentesco e gênero que a peça propõe (como em Lacan). Mas a literatura nunca deve ser mutilada e recortada de maneira definitiva, como afirma a própria Woolf. A introdução de sua primeira coletânea de ensaios, o primeiro volume de *O Leitor Comum* (1925), insiste na defesa daquele que

lê por seu próprio prazer ao invés de impor conhecimento ou corrigir a opinião dos outros. Acima de tudo, ele [que] é guiado por um instinto de criar para si mesmo; partindo de quaisquer probabilidades [...] consegue chegar a algum tipo de inteiro – um retrato da humanidade, um esboço de uma era, uma teoria da arte da escrita. (WOOLF, 1925, Loc 18089)

É, portanto, a partir dessa defesa woolfiana da leitura (e das leitoras e dos leitores comuns) que podemos entrar nas páginas de sua própria ficção, e nos deixar flagrar o livro de *Antígona* cuidadosamente posicionado nas entrelinhas de *Os Anos*. O primeiro flagra de *Antígona* no romance de Woolf se dá no alojamento da Universidade de Oxford; no quarto de Edward Pargiter – filho mais velho do Coronel Abel Pargiter, veterano de guerra, cuja posição enquanto patriarca da família Pargiter poderia ser ocupada no futuro por Edward, o jovem intelectual. Entre *Antígona* e vinho; entre vinho e *Antígona*; diante de nós, Edward e seus livros:

Oportunamente, ele se lembrou do presente de seu pai – o vinho que chegara naquela manhã. Ele foi até a mesa de apoio e se serviu de uma taça de porto. [...] Ele se voltou novamente para a *Antígona*.

Ele leu; então ele bebericou; então ele leu; então ele bebericou novamente. Um suave brilho se espalhou por sua espinha até a nuca. O vinho parecia pressionar a abertura de pequenas portas divisórias em seu cérebro. E fosse o vinho ou as palavras ou ambos, uma concha luminosa se formou, uma fumaça roxa, da qual saiu uma garota Grega; ainda que fosse Inglesa. (WOOLF, 1937, p. 50)

“O vinho parecia pressionar a abertura de pequenas portas divisórias em seu cérebro” – por dentre as quais vislumbramos a Grécia. *Antígona*, o livro, entre bebericadas de vinho, transforma os aposentos da mente de Edward em um Grécia transcendental, da qual emerge Antígona, ou Kitty (a prima pela qual ele é apaixonado). Dessa maneira, a idealização da Grécia nessa interpretação idílica de Edward, um vitoriano, cai por terra com a aparição do amor por uma garota grega, mesmo que inglesa. Ainda assim, o homoerotismo que transparece nas cenas seguintes dão outras camadas a essa Grécia oriunda do livro aberto na escrivadinha de Edward, bem como das taças de vinho que coroavam seu estado ébrio.

[Edward] fingia detestar avaliações; mas era pretensão. Gibbs se dava por convencido; mas Ashley enxergava através dele. Ele frequentemente flagrava Edward saidinho com certas vaidades como essa; mas elas apenas serviam para cativá-lo ainda mais. O quão linda era sua aparência, ele estava pensando: ali estava ele sentado entre eles com a luz se deitando sob o topo de seus cabelos claros; como um garoto Grego; forte; ainda que de certa forma fraco, necessitando de sua proteção. (WOOLF, 1937, p. 52)

Essa parte da juventude, alavancada pelo olhar de Ashley encantado com a beleza de Edward, capaz de florescer para além dos limites pré-determinados pela lógica heteronormativa, parece se perder conforme Edward envelhece. Esse *locus* homoerótico de seus estudos clássicos de *Antígona*, levam a outro nível a implicação daquilo que esse homem lê em sua vida universitária. Quando, anos depois, Sara Pargiter (sobrinha daquele Coronel-pai que dera o vinho de presente para Edward) nos relata o contexto no qual recebera de presente do próprio Edward sua tradução do texto de Sófocles, encontramos em cena outro livro – substituto daquele em grego, cuja originalidade era inebriante –, bem como um outro Edward.

‘A Antígona de Sófocles,’ ela lê. O livro era novo em folha; estalou quando ela o abriu; essa era a primeira vez que ela o abria.

‘A Antígona de Sófocles, vertida para o verso Inglês por Edward Pargiter,’ ela leu novamente. Ele havia lhe dado aquilo em Oxford; em uma tarde quente quando eles se arrastavam por entre as capas e bibliotecas. ‘Se arrastando e lamentando’, ela murmurou, virando as páginas, ‘e ele me disse, levantando da poltrona baixa, e escovando o cabelo com sua mão’ – ela olhou para fora da janela – “minha juventude desperdiçada, minha juventude desperdiçada”.

(WOOLF, 1937, p. 130)

É assim que *Antígona* surge como passado de Edward, não por conta da antiguidade do texto em si, mas pelo tempo gasto nesses versos ingleses que traduziram a poesia grega; um dispêndio irreversível de sua tão preciosa juventude. Nesta cena, Sara exerce um papel importante ao delinear Edward em volta do livro que recebera de presente, bem como ao lembrar o evento no qual o livro lhe fora entregue. Isso nos leva de volta a uma Oxford de Sara, não mais aquela de Edward no primeiro capítulo do romance, “1880”. Sem o vinho, a melancólica ressaca se instaura nesse tradutor e só lhe cabe lamentar “minha juventude desperdiçada, minha juventude desperdiçada”. Esse momento da lembrança de Sara pavimentava a estrada até o papel de Edward na festa do capítulo final do romance, “Tempo Presente”. O pedantismo e o egoísmo de sua relação com a língua grega (cujo conhecimento, no contexto da festa, ele é o único que detém) assumem as rédeas de sua conversa com North Pargiter, seu sobrinho-neto:

‘Então, North...’ [...] ‘... você quer aprimorar os seus clássicos, não é verdade?’ Edward continuou. ‘Estou feliz ao ouvi-lo dizer isso. Há muito nesses velhos camaradas. Mas a geração mais jovem,’ ele pausou, ‘... não parece desejá-los.’

‘Que tolice!’ said Eleanor. ‘Eu estava lendo um deles outro dia... o que você traduziu. [...]’

‘A Antígona?’ Edward sugeriu.

‘Sim! A Antígona!’ ela exclamou. ‘E eu pensei para mim mesma, aquilo mesmo que você diz, Edward – o quão verdadeiro – o quão belo...’

Ela cessou, como se estivesse com medo de continuar.

Edward acenou com a cabeça. Ele pausou. Então, ele repentinamente

sacudiu sua cabeça para trás e disse algumas palavras em Grego: ‘οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.’

North o olhou.

‘Traduza,’ ele disse.

Edward balançou sua cabeça. ‘É a língua,’ ele disse.

Então ele se calou. (WOOLF, 1937, p. 393)

É como se, enquanto estratégia de escrita, Woolf colocasse seu exemplar de *Antígona* (em grego, é claro) no acervo particular da biblioteca de sua Oxford ficcional; de modo que Edward Pargiter, herdeiro da linguagem patriarcal da Inglaterra Vitoriana, a encontrasse logo em seus primeiros anos na universidade. Assim, parece ser o livro – em toda a materialidade de seu texto – quem entra como personagem cuja linguagem do passado helênico é vertida para o inglês do patriarcado vitoriano. A peça, portanto, enquanto literatura, ressurge no romance sempre sob o significante domesticador do inglês de Edward – com exceção, evidentemente, da citação em grego que o próprio faz na festa ao final do romance. Citação a qual esse homem, nata da *intelligentsia* inglesa, se recusa a traduzir para a geração mais jovem.

Antígona, no romance de Woolf, figura enquanto o potencial frustrado de uma comunidade de leitoras e leitores cujo defeito constitutivo estaria naquele que retém para si (sob o disfarce de ser um “guardião das belas palavras”) os versos que poderia compartilhar; versos que ajudariam a formar o elo para além do ódio, da intriga. Como Antígona queria nos dizer que “foi feita para o amor, não para a intriga” (v. 523).

É assim que nós, enquanto leitoras e leitores também comuns, poderíamos estabelecer uma comunidade em conversa eterna com o diferente que Edward recusa; pois que não precisamos fazer da leitura um ato de reduzir o texto a simplificações unilaterais; pois que a proposta de Woolf, aqui, parece ser uma insistência radical em “fazer, da unidade, multiplicidade” (WOOLF, 1938, p. 138). Acabamos, finalmente, por nos voltar para algumas das vozes que, em nosso tempo, procuram fazer esse mesmo pedido enquanto lêem Woolf. É o caso de Hermione Lee, uma das maiores biógrafas da autora, quando afirma que, nos ensaios que Woolf escreveu ao longo da vida, “Leitores [...] sempre precisam estar cientes de si mesmos não enquanto

indivíduos isolados, mas enquanto parte de uma ‘longa sucessão de leitores’ [...], juntando-se à conversa” (LEE, 2010, p. 89). Deixar essa comunidade de leitoras e leitores comuns florescer exige um compromisso com o acesso à linguagem, à escrita, isto é, à possibilidade de fazer literatura uns com os outros. Nesse sentido, a insistência de Woolf no amparo que a literatura pode oferecer a quem a lê faz as vezes de mantra dos nossos tempos. Tempos nos quais passamos a estar ainda mais sujeitos à solidão e à distância do coletivo. Sendo assim, se já passamos pela perda do encontro comunal nas ruas e casas, nas escolas e bibliotecas, nos teatros, cinemas e universidades... poderíamos recuperar um encontro outro com a literatura que nos demanda escutar, aprender, conversar? Façamos de nós, *Antígona*, livro e suas leituras. Irredutíveis a uma única forma de existir. Dispostos a ser mais, e a perdurar sob os laços que desejamos firmar entre nós.

Referências

- BEARD, Mary. *Women & Power: a manifesto*. Londres: Profile Books, 2014. E-book
- BUTLER, Judith. *Antigone's Claim*. Nova York: Columbia University Press, 2000.
- DETLOFF, Madelyn. *The value of Virginia Woolf*. Nova York: Cambridge University Press, 2016.
- LACAN, Jacques. *Seminário 20: mais, ainda*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LACAN, Jacques. *Seminário 7: A ética da psicanálise*. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LEE, Hermione. *Virginia Woolf's Essays*. In: SELLERS, Susan (ed.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 89- 106.
- MARCUS, Jane. *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- PINHO, Davi. A conversa como um “método” filosófico em Virginia Woolf. In: PINHO, D.; OLIVEIRA, M.; NOGUEIRA, N. (Org.). *Conversas com Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Ape'ku, 2020. p. 11-31
- RODRIGUES, Carla. *Escritas: Filosofia e Gênero*. Rio de Janeiro: Ape'ku, 2021

- SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- WOOLF, Virginia. *Três Guinéus*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019. [1938].
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf – Complete Works*. Golden Deer Classics, 2016. Kindle Edition. Loc27122-Loc28553 . [1929a]
- WOOLF, Virginia. *A Writer's Diary* [Loc59675 - Loc64598]. In: *Virginia Woolf – Complete Works*. Kindle Edition, 2016.
- WOOLF, Virginia. *The Common Reader* [Loc18064 - Loc21340]. In: *Virginia Woolf – Complete Works*. Kindle Edition, 2016. [1925]
- WOOLF, Virginia. *The Years*. Oxford: Oxford University Press, 1999. [1937]
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014. [1929b]

Virginia Woolf e a sexualidade feminina não-normativa

Maria Aparecida de Oliveira (UFPB)¹

Lucas Leite Borba (UFPE)²

Introdução

O presente artigo tem como objetivo analisar como Woolf desafia a sexualidade normativa em seus romances e contos. Em *A Room of One's Own*, Woolf teoriza o conceito de androginia, para além da rigidez dos papéis sexuais, promovendo a heterogeneidade e a flexibilidade de uma identidade sexual ainda em construção. Em 1926, ocorre o primeiro contato com a escritora Vita Sackville-West, a qual inspirou a escrita do romance *Orlando*, publicado em 1928, período em que Woolf começa a interrogar a sexualidade normativa em seus escritos.

Em seu ensaio *A Room of One's Own* (1929), ela também questiona a relação entre Chloe e Olivia, que compartilham um laboratório:

For if Chloe likes Olivia and Mary Carmichael knows how to express it she will light a torch in that vast chamber where nobody has yet been. It is all Half lights and profound shadows like those serpentine caves where one goes with a candle peering up and down, not knowing where one is stepping. And I began to read the book again, and read how Chloe watched Olivia put a jar on a shelf and say how it was time to go home to her children. That is a sight that has never been seen since the world began, I exclaimed. (WOOLF, 1993, p. 76)

Jane Marcus (1988) percebe nessa relação uma referência ao livro de Radclyffe Hall, *A Well of Loneliness* (1928), que estava sendo julgada por escrever um romance lésbico. *Orlando* publicado no mesmo ano

1. Graduada em Letras Inglês (Unesp-Araraquara), mestrado e doutorado em Estudos Literários (Unesp-Araraquara), pós-doutorado pela Universidade de Toronto, atualmente é docente no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (CCHLA/DLEM) na UFPB. Desenvolve a pesquisa intitulada “Virginia Woolf, seu discurso político no estético: *A Room of One's Own* e *Three guineas* no romance *The Years*”, pela CNPq-Capes.
2. Graduado em Letras Português (UFPB), mestrando em Teoria da Literatura (UFPE), desenvolvendo sua pesquisa acerca da revisão histórica feminista a partir da obra de Virginia Woolf, com ênfase no romance *Between the Acts*.

passa pelo olhar dos censores, por tratar-se de uma fantasia, uma brincadeira, uma paródia de uma biografia. Já em *Mrs. Dalloway* (1925), Virginia Woolf explora de maneira tímida as relações entre mulheres, seja por meio das personagens Sally e Clarissa, seja por meio de Elizabeth e Miss Kilman. Outro exemplo, seria a possível relação entre Septimus e Evans ou em *The Waves*, em que Nelville demonstra um amor platônico por Percival. Nos questionamos como Virginia Woolf reflete sobre a sexualidade feminina não-normativa em seus romances e contos, pensando na posição da mulher na sociedade patriarcal do século XX, como esse sujeito feminino é representado em seus textos, tanto no âmbito político, quanto no âmbito doméstico.

Para abordar a questão da sexualidade não-normativa partir-se-á da perspectiva da crítica feminista. O artigo está baseado nos pressupostos de Adrienne Rich (1994) no texto “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, de Audre Lorde (1984) em *Outsider Sister*, de Simone de Beauvoir (2017) em *O Segundo Sexo* e de Patricia Cramer (2010) em *Virginia Woolf Lesbian Readings*.

Sexualidade não-normativa sob a perspectiva da crítica feminista

As narrativas aqui escolhidas apontam para essa existência lésbica, termo usado por Rich (1994) de uma comunidade feminina compartilhada, seja ela física, emocional ou psíquica. Chloe e Olivia, em *A Room of One's Own*, representam um exemplo desse *continuum* lésbico, do qual fala Adrienne Rich e essa relação aponta para uma quebra da expectativa do romance heterossexual. A existência lésbica na narrativa woolfiana vai para além da sexualidade, pois abarca muitas outras formas de interação entre mulheres, incluindo a partilha de uma vida interna muito mais rica, o suporte político contra a tirania masculina, uma forma de resistência à sociedade patriarcal. Nesse sentido, nosso objetivo é analisar essa existência lésbica na escrita woolfiana, a qual pode ser vista de maneira persistente e regular, mas que nem sempre pode ser compreendida pelo leitor misógino da sua geração, que era hostil a essa existência lésbica. O texto de Rich procura desafiar esse apagamento da existência lésbica, trazendo à luz seus elementos, que estão para além do jogo erótico, mas que muitas vezes mantém os laços afetivos de uma comunidade feminina.

Patricia Cramer (2010) percebe que a inovação e a experimentação literária de Virginia Woolf desafiam tanto os gêneros literários, quanto sexuais. Virginia Woolf representa uma homossexualidade não normativa que se apresenta fundamental para sua narrativa experimental e inovadora. Woolf rompe com as expectativas de uma narrativa convencional sobre o casamento heterossexual, como em seu ensaio “*The Narrow Bridge of Art*”, em que ela pede aos romancistas para irem além do enredo heterossexual. Cramer (2010, p. 184) considera que “a sensibilidade lésbica de Woolf estava ligada aos seus ideais igualitários”. Principalmente em *Orlando*, pode-se compreender que o “amor lésbico está ligado a uma transformação pessoal, à inspiração literária e à resistência política”. Além disso, Cramer percebe a forte influência de outras mulheres na sua escrita, como por exemplo, Violet Dickinson, Elizabeth Bowen e Victoria Ocampo, mas a sua grande inspiração foi sem dúvida Vita Sackville-West. Ademais, Cramer aponta que se deve entender que “quando Woolf utiliza Safo, a poeta grega da Ilha de Lesbos, como referência literária, ela o faz como um sinônimo da prática lésbica”. Woolf geralmente referia-se às mulheres homoeróticas falando como “safistas”.

É importante salientar que as definições e identidades ligadas ao desejo feminino do mesmo sexo ainda estavam sendo construídas e somente mais tarde, com a segunda onda da crítica feminista que essas relações começam a ser teorizadas. Adrienne Rich (1994) fala sobre como a heterossexualidade compulsória tem sido prejudicial à mulher, no sentido de negar sua sexualidade feminina; forçar sua sexualidade por meio da brutalidade; controlar seu trabalho, mantendo o casamento e a maternidade como instituições não pagas, o que termina por condicionar a dependência feminina economicamente, contribuindo para sua inferioridade e vulnerabilidade. No que tange à mulher lésbica, *Problemas de gênero*, Judith Butler (2021) cita o argumento de Wittig, concluindo que: “A lésbica não tem sexo: ela está além das categorias do sexo.” (BUTLER, 2021, p. 196). Logo, o termo “lésbica” só existe como termo que estabiliza e consolida a relação binária e de oposição ao homem; e essa relação, diz, é a heterossexualidade.

Por sua vez, Rich percebe que as relações entre heterossexualidade compulsória e a economia capitalista são inseparáveis, uma vez que as mulheres são discriminadas por gênero e ocupam uma posição inferior no mercado de trabalho. As mulheres menos bem pagas são

as que mais sofrem discriminação e que estão na parte mais baixa da pirâmide social. Nesse sentido, as mulheres lésbicas são as mais discriminadas e para escapar do preconceito, ela acaba por forçar uma heterossexualidade, tanto em termos de vestimenta, quanto em termos de performance da feminilidade.

Outro ponto importante colocado por Rich (1994, p. 46) é que a “mulher é bombardeada com a ideologia da heterossexualidade feminina desde a infância, por meio dos contos de fadas, da televisão, filmes, propagandas, músicas populares, peças, etc.”. Por um lado, a mulher sofre uma doutrinação do amor romântico heterossexual, por outro lado há uma primazia do privilégio masculino, que normaliza o impulso sexual incontrolável, justificando práticas de estupro.

Rich (1994, p. 51) aponta que é imprescindível examinar a heterossexualidade compulsória, como uma instituição intrinsecamente ligada ao capitalismo brutal ou ao racismo estrutural, que se mantêm por um conjunto de forças, incluindo a violência física e uma falsa consciência. Para ela, as recompensas dessa investigação seriam libertadoras para explorar novos caminhos, romper o silêncio e manter uma maior clareza nas relações pessoais. Outrossim, refletimos a partir de Simone de Beauvoir, quando afirma que

o que dá às mulheres encerradas na homossexualidade um caráter viril não é sua vida erótica que, ao contrário, as confina num universo feminino: é o conjunto de responsabilidades que elas são obrigadas a assumir por dispensarem homens. (BEAUVOIR, 2017, p. 180)

Na verdade, o homem não respeita as mulheres, mas se respeitam mutuamente através de suas mulheres. Dessa forma, é preciso, novamente, lembrar o contexto em que Virginia Woolf estava escrevendo, a escritora Radclyffe Hall estava sendo processada pela escrita de seu romance lésbico. Nesse sentido, percebe-se que a escrita de Woolf passa por um processo de censura social, mas também de autocensura. Muitos críticos analisaram os primeiros manuscritos e perceberam que muitas passagens foram eliminadas, reescritas e reelaboradas para a versão final.

Pensamos que seja interessante explorar tal apagamento da literatura e relevante para compreendermos os processos sociais por quais passam nossa sociedade. É igualmente importante investigar como as diferentes ondas da crítica feminista têm lidado com questões que envolvem a sexualidade homoafetiva feminina.

A sexualidade feminina não-normativa nas obras de Virginia Woolf

Após essa breve discussão sobre a sexualidade feminina não-normativa sob a perspectiva da crítica feminista, a seguir analisaremos a existência lésbica manifesta-se na escrita woolf. Para tanto, as obras analisadas serão: *The Voyage Out* (1915), *Night and Day* (1919), *Jacob's Room* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927), *Orlando* (1931), *The Waves* (1931), *The Years* (1937) e *Between the Acts* (1941). Dentre os contos constam: “*Kew Gardens*”, “*Moments of Being: Slater's Pins Have no Points*”, “*A Woman's College from Outside*” e “*A Society*”. Iniciaremos esse debate, com o primeiro romance da autora, *The Voyage Out* (1915), em que há uma cena bastante enigmática que envolve as personagens Helen e Rachel. Em “*The Things People Don't Say*”, Patricia J. Smith apreende a cena da queda de Rachel de forma simbólica carregada de um desejo homoerótico entre as duas mulheres. No momento em que Rachel está caindo, ela confunde os corpos e vozes de Helen e Terence, até o momento em que ela aterriza nos braços de Helen e sente uma felicidade indescritível nos braços macios e acolhedores de Helen:

She fell beneath it, and the grass whipped across her eyes and filled her mouth and ears. Through the waving stems she saw a figure, large and shapeless against the sky. Helen was upon her. Rolled this way and that, now seeing only forests of green, and now the high blue heaven, she was speechless and almost without sense. (...) Rising herself and sitting up, she too realized Helen's soft body, the strong and hospitable arms, and happiness swelling and breaking in one vast wave. (WOOLF, 2009, p. 330)

Smith (1997, p. 138) questiona se Helen nesta cena seria mais uma rival de Rachel ou do próprio Terence. Além disso, a autora observa que o “encontro lésbico ocorre no espaço da natureza, mas o que seria uma iniciação homoerótica passa para um pânico lésbico.”

Night and Day (1919) é a narrativa mais convencional de Virginia Woolf, contudo, poderíamos imaginar uma destruição das convenções e um enredo que envolvesse a relação de Mary Datchet e Katherine ou entre Katherine e Cassandra, bem aos modos de Chloe e Olivia em *A Room of One's Own*. Toni A. H. McNaron (1997, p. 13) comenta a cena em que Katherine e Mary compartilham um momento de intimidade em silêncio, enquanto “Mary tateia a maciez da saia de Katherine”. Como pode ser constatado na seguinte passagem:

Moreover, she liked Katharine; she trusted her, she felt a respect for her. The first step of confidence was comparatively simple; but a further confidence had revealed itself, as Katharine spoke, which was not so simple, and yet impressed itself upon her as a necessity.[...]

Her hand went down to the hem of Katharine's skirt, and, fingering a line of fur, she bent her head as if to examine it. (WOOLF, 2009b, p. 287)

Já em *Jacob's Room*, um romance sobre a construção da masculinidade e seus laços de afetividade. É certo que Jacob tem várias relações heterossexuais com diversas mulheres, mesmo assim é possível pensar em uma relação homoafetiva entre Jacob e seu amigo de faculdade ou ainda na relação entre Jacob e Bonami, que fica consternado com a sua morte no final da narrativa. O mesmo pode ser pensado a partir da relação entre Septimus e seu amigo Evans, própria das relações entre soldados, que compartilham uma intimidade durante a guerra. O capítulo IV de *Jacob's Room* ilustra a relação de intimidade entre Jacob e Timoth Durrant nas ilhas sicilianas:

But whether this is the right interpretation of Jacob's gloom as he sat naked, in the sun, looking at the Land's End, it is impossible to say, for he never spoke a word. Timmy sometimes wondered (Only for a second) whether his people bothered him... No matter. There are things that can't be said. (WOOLF, 2004, p. 43)

Logo em *Mrs. Dalloway* (1925), Virginia Woolf explora de maneira tímida as relações entre mulheres, seja por meio das personagens Sally e Clarissa, seja por meio de Elizabeth e Miss Kilman. Nesse momento, podemos falar da impossibilidade de uma relação homoafetiva, já que tanto Sally quanto Clarissa, acabam casadas e com filhos. Há ainda críticos que veem na cena na floricultura, um possível encontro lésbico entre as duas personagens. Em sua caminhada, Clarissa Dalloway reflete sobre a relação entre Elizabeth e Miss Kilman, a qual ela reprova, mas ao entrar na floricultura, ela submerge em mundo de sensações envolvida com Miss Pym:

And as she began to go with Miss Pym from jar to jar, choosing, nonsense, nonsense, she said to herself, more and more gently, as if this beauty, this scent, this colour, and Miss Pym liking her, trusting her, were a wave which she let flow over her and surmount that hatred, that monster, surmount it all, and it lifted her up and up when – oh! A pistol shot in the street outside! (WOOLF, 1992, p. 14)

Em *To the Lighthouse* é possível apontarmos uma aproximação entre Lily e Mrs. Ramsay, quando Lily busca apoio em Mrs. Ramsay e encosta sua cabeça em seu colo ou mesmo ao tentar recuperar a imagem de Mrs. Ramsay em sua pintura no capítulo final do romance:

if they shouted loud enough Mrs. Ramsay would return. "Mrs. Ramsay!" she said aloud, "Mrs. Ramsay" The tears ran down her face.

"Mrs. Ramsay!" Lily cried, "Mrs. Ramsay!" But nothing happened. The pain increased. That anguish could reduce one to such a pitch of imbecility, she thought! (WOOLF, 2004b, p. 171)

Orlando seria um capítulo à parte para falar sobre o modo como Woolf desafia a sexualidade normativa, o que envolve a própria relação de Vita e Virginia, mas também envolve as várias facetas de Orlando e seus vários disfarces para lidar com a sua sexualidade:

THE TRUTH! At which Orlando woke.

He stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth! Truth! Truth! We have no choice left but confess – he was a woman. (WOOLF, 1997, p. 97)

Leslie Hankins (1997, p. 181) nota que “Orlando sugere o amor erótico entre mulheres, ironiza a heterossexualidade compulsória, desafia a homofobia e lança diversas assinaturas lésbicas nos subenredos da narrativa principal.” Desse modo, passamos a compreender a narrativa de Woolf a partir de uma outra perspectiva, que desafia não apenas as normas literárias, mas também a sexualidade normativa.

Em *The Waves*, a personagem Neville é apaixonado por Percival e sente-se inadequado e isolado diante grupo. Ele sofre pela morte do amigo e sente-se solitário, durante toda a narrativa:

'We are about to part,' said Neville. "Here are the boxes; here are the cabs. There is Percival in his billycock hat. He will forget me. He will leave my letters lying about among guns and dogs unanswered. I shall send him poems and he will perhaps reply with a picture post card. But it is for that that I love him. (WOOLF, 2008, p. 47)

Rhoda, por outro lado, sente-se atraída por sua professora, cena recorrente na escrita woolfiana. Como em *Kew Gardens*, quando a personagem Lily recebe um beijo de sua professora de pintura na nuca,

esse seria ‘a mãe de todos os beijos.’ Uma cena delicada, descrita em menos de um parágrafo, mas que chama a atenção do leitor por romper com a expectativa de uma relação heterossexual. Essa mesma relação entre professora e aluna é repetida no conto “*Moments of Being: Slater’s pin have no points*” escrito em 1927, em que a personagem principal imagina uma cena sexual entre ela e Julia “*She saw Julia open her Arms; saw her blaze; saw her kindle. Out of the night she burnt like a dead white star. Julia kissed her. Julia possessed her.*” (WOOLF, 1989, p. 220). Tal relação também ilustra a relação de Woolf com Clara Pater e Janet Case, professoras de grego e latim. Janet Winston (1997, p. 61) observa que “dentro da relação de mentoria, o ato da leitura é o locus da tensão narrativa em que as políticas de homoerotismo estão colocadas.”

Em *The Years*, um romance sobre a vida sexual das mulheres, é natural que Woolf pense em várias possibilidades para as diferentes mulheres ao longo de muitas gerações. Eleonor e Kitty por exemplo, representam essa ambiguidade sexual. No capítulo 1891, Kitty tem uma relação de amor e admiração por sua professora Miss Craddock, como pode-se perceber no trecho a seguir:

“Yes, I am walking,” said Kitty, shaking hands.

“And I will try to work hard this week,” she said, looking down on her with eyes full of love and admiration. Then she descended the steep stairs whose oilcloth shone bright with romance; and glanced at the umbrella that had a parrot for handle. (WOOLF, 2004, p. 56)

Como vimos anteriormente, essa relação entre professora-aluna é uma imagem recorrente na obra de Woolf, repetida nos romances e nos contos, como exemplo dessa existência lésbica, como apontado por Rich (1994). Ms. La Trobe é a artista lésbica de *Between the Acts*, como outsider ela difere de todas as demais personagens do romance. Ao final da peça, que ela dirige, as personagens não conseguem compreender a sua visão e saem insatisfeitas. William Dodge é outra personagem homossexual em *Between the Acts*, que sofre preconceito em relação às demais personagens masculinas, mas é acolhido por Isa e Lucy. Complementando esse ponto, Audre Lorde (1984), em “*Poetry is not a luxury*”, ratifica: “*For women, then, poetry is not a luxury. It is a vital necessity of our existence.*” (LORDE, 1984, p. 32). Lembrando que, para a autora o termo poesia é uma destilação reveladora da

experiência em oposição à poesia do que ela chama “*white fathers*”, figuras as quais Ms. La Trobe está combatendo a fim de revisitar, do ponto de vista da mulher outsider, a história da Inglaterra.

No conto “*A Woman’s College from Outside*”, a personagem Angela, residente da faculdade Newham, é também surpreendida por um beijo de Alice Avery “*the colour of the sands at evening upon which Alice said she would write and settle the day, in August, and stooping down, kissed her, at least touched her head with her hand*” (WOOLF, 1989, p. 147). A relação de irmandade entre as mulheres presente nesse conto também se aproxima do enredo de “*A Society*”, o qual retrata um grupo de mulheres que buscam alternativas para melhor conhecer o mundo que ocupam para que possam atuar nele mais como agentes e menos como objetos. No entanto, essa busca é interrompida pelo surgimento da guerra, uma das questões primordiais dos ensaios políticos de Woolf, como a mulher poderia evitar a guerra e participar efetivamente da sociedade na qual ela vive. É possível perceber como Virginia Woolf reflete sobre a posição da mulher na sociedade patriarcal do início do século XX, passando pela Primeira e Segunda Guerra Mundial, esse sujeito feminino é representado em suas narrativas, tanto no âmbito político, quanto no âmbito doméstico.

Considerações finais

Após esse percurso pelas obras de Woolf, a fim de demonstrar como ela lida com a questão da sexualidade não-normativa no período que compreende os anos de 1915 a 1941, pode-se concluir que tais questões estavam na pauta do dia. Primeiro, deve-se lembrar do contexto social, momento em que uma escritora estava sendo julgada por escrever um romance lésbico. Segundo o encontro com Vita Sackville-West tem um grande impacto na escrita de Woolf, como se pode ver pelo romance *Orlando*, o qual passa por um processo de censura social, mas também de autocensura. A existência lésbica, como proposto por Adrienne Rich (1994), perpassa a escrita woolfiana, como exemplo de uma comunidade de mulheres que se opõem aos valores da sociedade patriarcal. Como nos lembra Patricia Cramer (1997), quando Woolf usa a referência sobre Sappho, ela indica um subtexto para um enredo lésbico, o que se pode constatar ao longo de seus romances, de seus contos, de seus ensaios, diários e cartas.

Referências

- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- CRAMER, Patricia; BARRETT, Eileen. *Virginia Woolf Lesbian Readings*. Nova York: New York University Press, 1997.
- CRAMER, P. Virginia Woolf and Sexuality. In: SELLERS, S. *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- HANKINS, L. Orlando: “A Precipice Marked V”: Between “A Miracle of Discretion” and “Lovemaking Unbelievable: Indiscretions Incredible”. In: BARRETT, E. & CRAMER, P. *Virginia Woolf: Lesbian Readings*. Nova York: New York University Press, 1997. p. 180-202.
- LORDE, Audre. *Poetry is not a Luxury*. In: *Sister Outsider*. Toronto: Crossing Press, 1984. p. 36-39.
- MARCUS, J. *Art and anger: reading like a woman*. Columbus: Ohio State University Press, 1988.
- MCNARON, Toni A. H. *A Lesbian Reading Virginia Woolf*. In: BARRETT, E. & CRAMER, P. *Virginia Woolf: Lesbian Readings*. Nova York: New York University Press, 1997. p. 10-22.
- RICH, A. “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”. In: *Blood, Bread and Poetry*. Nova York: W. W. Norton, 1994. p. 23-75.
- SMITH, Patricia J. “The Things People Don’t Say”: *Lesbian Panic in The Voyage Out*. In: BARRETT, E. & CRAMER, P. *Virginia Woolf: Lesbian Readings*. Nova York: New York University Press, 1997. p. 128-145.
- WINSTON, Janet. *Reading Influences: Homoeroticism and Mentoring in Katherine Mansfield’s “Carnation” and Virginia Woolf’s “Moments of Being: “Slater’s Pins Have no Points”*. In: BARRETT, E. & CRAMER, P. *Virginia Woolf: Lesbian Readings*. Nova York: New York University Press, 1997. p. 57-77.
- WOOLF, V. *The Voyage Out*. Oxford: Oxford University Press, 2009a.
- WOOLF, V. *Night and Day*. Oxford: Oxford University Press, 2009b.
- WOOLF, V. *The Waves*. Introd. Gillian Beer. Oxford: Oxford University Press, 2008a.
- WOOLF, V. *Between the Acts*. Introd. Frank Kermode. Oxford: Oxford University Press, 2008b.

- WOOLF, V. *To the Lighthouse*. Londres: Vintage, 2004a.
- WOOLF, V. *Jacob's Room*. Londres: Vintage, 2004b.
- WOOLF, V. *The Years*. Introd. Susan Hill e Steven Connor. Londres: Vintage, 2004d.
- WOOLF, V. *The Essays of Virginia Woolf. 1925-1928*. Vol. 4. Ed. Andrew McNeillie. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1994.
- WOOLF, V. *A Room of one's Own and Three guineas*. Londres: Penguin Books, 1993.
- WOOLF, V. *Mrs. Dalloway*. Introd. Elaine Showalter. Londres: Penguin Books, 1992a.
- WOOLF, V. *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.

Investigando o espólio inédito de Júlia Lopes de Almeida: um estudo crítico-genético da peça teatral *A Senhora Marquesa*

Viviane Arena Figueiredo (UFF)¹

Leandro Trindade Pinto (UERJ)²

Introdução

História, memória e seus diferentes desdobramentos: são estes pilares que constroem o sentido de humanidade, de identificação e de pertencimento de uma determinada população, levando em consideração a época e o contexto social em que se encontram inseridas. Viabilizar o reencontro ou, porque não dizer, o descobrimento de personalidades que foram esquecidas pelo tempo torna-se um meio de recosturarmos essa História, resgatando e valorizando nomes ao fornecermos a verdadeira voz àqueles a quem o tempo deixou-se perder pelo caminho.

Neste caso, não se aplica a esse artigo a condição de rememorar um lapso contido dentro do espaço temporal vinculado a fatos históricos e, sim, trazer à tona, fatos e documentos inéditos que, estudados mais profundamente em sua essência, são capazes de dialogar com o momento socioantropológico em que foram produzidos, descortinando uma face de nossa memória totalmente desconhecida, visto que não fora dada visibilidade alguma àquela determinada obra ou feito.

Esse trabalho se propõe a investigar o espólio inédito da escritora Júlia Lopes de Almeida, trabalhando com a hipótese de que muitas das obras concluídas por essa escritora não chegaram a seu público leitor, ou pelo desinteresse de editores ou críticos da época, ou pela simples falta de tempo hábil de Júlia Lopes em fazer com que parte de seus escritos fossem realmente publicados no tempo em que ela considerava mais apropriado.

1. Doutora em Estudos Literários, área de concentração Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Pós-doutorado em Crítica Textual pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisadora pelo Labec/UFF.
2. Doutor em Ensino de Ciências e Matemática pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pós-doutorado em Crítica Textual pela Universidade Federal Fluminense. Professor Adjunto na UERJ/FEBF (Universidade Estadual do Rio de Janeiro/Faculdade de Educação da Baixada Fluminense).

Antes de falar sobre a peça *A senhora marquesa*, um dos pontos cruciais desse trabalho, é preciso, sim, apontarmos a importância de Júlia Lopes de Almeida para a composição do cenário literário da época em que viveu. Apesar de, nas últimas duas décadas, a obra de Júlia estar sendo fartamente estudada dentro das universidades no Brasil e no exterior, infelizmente, ainda existem muitos estudiosos da área das Artes ou de humanas, em geral, que desconhecem o seu nome e a sua importância para a construção literária do entre séculos. Dificilmente, ainda, seu arcabouço literário é citado em compêndios de Literatura de teóricos famosos ou em livros didáticos direcionados para o Ensino Médio; geralmente, quando esses chegam a citar a *persona* de Júlia Lopes de Almeida não conseguem alcançar a real dimensão de sua figura para a historicidade brasileira.

Nesse sentido, surge o seguinte questionamento: como uma mulher que contribuiu tanto para a edificação da arte, em seu tempo, pode ter sido esquecida por décadas? A resposta, por si só, encontra-se dentro da própria pergunta redigida nesse texto: Júlia era mulher! E, como muitas mulheres revolucionárias de sua época, que se propuseram a escrever e a exporem seus trabalhos em um mundo exclusivamente masculino, ela também acabou sendo fatalmente esquecida após a sua morte em 1934. Deste modo, acaba se tornando natural que sua obra inédita acabasse tornando-se desconhecida, visto que a maior parte de sua produção literária outrora publicada também fosse desaparecendo das prateleiras de livrarias e editoras, fazendo com que a imagem de Júlia Lopes de Almeida fosse sendo apagada da História, de modo a chegar próximo à própria invisibilidade.

É preciso mencionar que, ainda no início do século XXI, mais precisamente nos anos 2000, estudar e pesquisar sobre Júlia Lopes de Almeida era um evidente exercício de paciência, tendo em vista as poucas referências que se encontravam disponíveis na época. Cada obra descoberta nas estantes de bibliotecas ou em sebos de livros antigos, cada artigo de jornal ou fragmentos desses encontrados em microfílm datados da época em que foram publicados tornavam-se, para nós, pesquisadoras, quase como uma descoberta arqueológica, de especial valia não só para concluirmos nossos próprios estudos, mas, principalmente, pela importância de resgatarmos o nome da escritora, de modo que ela também pudesse ser estudada e levada à público pelas gerações vindouras.

Ao pesquisar sobre Júlia Lopes de Almeida desde 2003, passando nossa investigação sobre sua vida e obra, tanto através da Crítica Literária, ao analisar seus textos e as mensagens por eles abordadas, como através da Crítica Textual, momento em que apresentamos as falhas contidas em algumas edições publicadas após o falecimento da escritora, colocamo-nos, agora, à disposição de trazer a público um novo viés contido nessa pesquisa: trabalhar com seus textos inéditos. Para tal, lança-se mão do material fornecido pelo Dr. Claudio Lopes de Almeida, neto da escritora que, com muita gentileza, apresentou-nos o espólio inédito de Júlia Lopes de Almeida, de modo que este pudesse ser fartamente resgatado a fim de auxiliar estudos futuros sobre a produção delineada por sua avó.

No momento atual, escolhemos como nosso objeto de investigação a peça *A senhora marquesa*, não só pelo princípio ideológico contido em seu texto, no qual chama-se a atenção para princípios envolvendo Ecologia, especialmente preservação do meio-ambiente, e também a defesa da justa opinião feminina dentro do seu lar, mas, principalmente, por podermos ter contato com o princípio de criação dessa peça, visto que são visualizadas várias modificações imputadas pela própria autora em seu datiloscrito.

Sendo assim, nossa pesquisa vem analisar certos vieses utilizados pela escritora através da Crítica Genética a fim de rastrear o texto de Júlia Lopes de Almeida ao longo de sua criação, de modo que, futuramente, ele possa ser apresentado como uma edição que também componha o modelo utilizado pela Crítica Textual para a reedição de obras póstumas.

Prazer, Júlia Lopes de Almeida! Mulher e escritora.

A história de Júlia Lopes de Almeida poderia ser igual a de tantas mulheres que nasceram e viveram na mesma época em que ela. Porém, mesmo sem saber qual seria o seu destino, a escritora, nascida em 1862, no Rio de Janeiro, cultuava, desde a mais tenra idade, um grande apreço pelas artes, principalmente pela Literatura.

Mesmo tendo em sua família, mãe musicista, pai médico e irmã professora, Júlia, interiormente, lidava com todos os receios de se dedicar integralmente à Literatura, visto que o futuro predestinado às mulheres de sua época era, essencialmente, o casamento. Em uma

entrevista a João do Rio, Júlia confessou que teve receio de divulgar os seus textos, visto que percebia que aquele universo fora proibido a muitas mulheres de sua época.

Pois eu em moça fazia versos. Ah! Não imagina com que encanto. Era como um prazer proibido! Sentia ao mesmo tempo a delícia de os compor e o medo de que acabassem por descobri-los. Fechava-me no quarto, bem fechada, abria a secretária, estendia pela alvura do papel uma porção de rimas... (RIO, 1905, p. 26)³

E foi, justamente, o dr. Valentim, pai de Júlia Lopes de Almeida, a pessoa com sensibilidade suficiente para enxergar em sua filha a aptidão para a composição de textos literários. Talvez por ter sido o idealizador do Colégio de Humanidades, com sede na rua do Lavradio, no Rio de Janeiro, sua mente tenha se tornado mais aberta em comparação a tantos homens da época, que rechaçavam o culto à Literatura por suas filhas e mulheres. Foi ele quem gerou a primeira oportunidade de Júlia ser conhecida, ainda aos 18 anos, por meio de uma crônica publicada na Gazeta de Campinas, denominada *Gemma Cuninberti*, em 7 de dezembro de 1881.

Júlia Lopes de Almeida torna-se colaboradora desse jornal até 1884, quando passa a contribuir para outros jornais da época. Em um total de quarenta e um textos, Júlia aborda diversas temáticas, desde aquelas que descrevem o dia a dia da cidade paulista até reflexões importantes sobre o comportamento feminino e a ideologia de gêneros, sempre através de textos densos contendo severas reflexões sobre as atitudes socialmente aceitas em sua época.

É interessante notar que as fases literárias de Júlia Lopes de Almeida passam por várias nuances: desde escrever livros dedicados ao público infantil, tal qual *Contos infantis* (1886), em parceria com sua irmã Adelina Lopes Vieira, até a produção de vários romances, crônicas, contos, roteiros de viagem, orações. Nesse contexto, torna-se de especial importância citar os jornais nos quais Júlia Lopes de Almeida publicou seus romances, primeiramente, em formato de folhetim: na Tribuna Liberal do RJ, a escritora publicou seu primeiro romance, *Memórias de Marta* (1888); na Gazeta de Notícias, do Rio de

3. Essa entrevista foi prestada a João do Rio sob o título de “Um lar de artistas”. Esta faz parte da obra *O Momento literário* contendo 28 personalidades. Júlia é a única mulher citada. (s/d – possivelmente 1905).

Janeiro, foram publicados *A família Medeiros* (1891) e *A viúva Simões* (1895); no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, publicou a maior parte de seus romances - *A casa verde* (1898/99), *A intrusa* (1905), *Cruel amor* (1908), *Eles e elas* (1910), *A Silverinha* (1913); e, em *O país*, Júlia publica *Correio da roça* (1909/10).

Sendo assim, ao final de 1934, logo após o seu falecimento, a compilação das obras publicadas por Júlia Lopes de Almeida continha onze romances, quatro novelas (reunidas no livro *A isca*), cinco coletâneas de contos, quatro peças de teatro, distribuídas em dois livros (*Teatro e Herança*), três coletâneas de crônicas, cinco ensaios/ conferências, três publicações contendo escritos diversos.

Mesmo tendo sido casada com o jornalista português Filinto de Almeida, igualmente escritor, Júlia seguiu a sua carreira de forma independente, vivendo exclusivamente de sua pena, apesar de ter que driblar as dificuldades de seu papel social como esposa, mãe e dona de casa, assim como nos é relatado em entrevista a João do Rio em *O momento literário*.

Idealizo o romance, faço o canevás dos primeiros capítulos, tiro uma lista dos personagens principais, e depois, hoje algumas linhas, amanhã outras, sempre consigo acabá-lo. Há uma certa hora do dia em que as coisas ficam mais tranquilas. É a essa hora que escrevo, em geral depois do almoço. Digo as meninas: - Fiquem a brincar com os bonecos que eu vou brincar um pouco com os meus. Fechou-me aqui, nesta sala, e escrevo. Mas não há meio de esquecer a casa. [...] Às vezes não posso absolutamente sentar-me cinco minutos, e é nestes dias que sinto uma imperiosa, uma irresistível vontade de escrever. (RIO, 1905, p. 26)⁴

Diante de tal declaração, percebemos que Júlia acabava por viver os dois lados, que até hoje estão determinados a tantas mulheres ao redor do mundo. Talvez seja por vivenciar a realidade em que se incluem trabalho e lar que a escritora tenha deixado em seus textos a fina percepção da eterna ideologia de gênero pregada na sociedade em que se encontrava inserida.

É comum, em suas obras, serem descritos temas que conferiam às mulheres a luta por uma independência emocional e financeira a partir de um engajamento social, traduzido pela busca da instrução pessoal, usando os dons adquiridos dentro do lar a seu favor, no

4. Idem.

caso de terem que vivenciar a experiência do próprio sustento. Exatamente nesse ponto, Júlia acabava por deixar clara, em seus romances e contos, a segregação feminina existente dentro do lar, buscando soluções para que as mulheres pudessem se sentir libertas, sem necessariamente dependerem de um laço masculino.

Sendo assim, terminamos esse capítulo que abrange sucintamente a vida de Júlia Lopes de Almeida, assim como a intenção proposta em seus textos, com a citação retirada do livro *Sobreviventes e guerreiras: uma breve história da mulher no Brasil de 1500 a 2000*, de Mary del Priore:

Mulheres de todas as condições, todas as idades e todas as cores sempre souberem descortinar brechas, reinventar-se, apostar na criatividade para seguir em frente. Elas enfrentaram o patriarcalismo, acharam degraus para subir na vida, fizeram história. Tantas vezes apresentadas como vítimas de eventos dramáticos ou de um destino que as mergulhou em sofrimento, souberam vencer armadilhas diversas. Longe de se deixarem levar sem saber aonde, nossas irmãs do passado foram protagonistas de seu tempo. (DEL PRIORI, 2020, p. 9)

A Senhora marquesa: a história de uma peça inédita

Falar sobre a vida e obra de Júlia Lopes de Almeida é não só aludir a uma carreira literária de sucesso, mas, principalmente pensar em como a autora criava as suas obras, considerando o tipo de mensagem que esta tinha a intenção de traduzir aos seus leitores. Artista atenta às transformações de sua época, em cada obra de Dona Júlia nos é colocado sempre um diálogo, uma referência que nos situa no tempo e no espaço a fim de que possamos ter a exata noção do período histórico e social em que está escrevendo. Ao nos colocarmos diante do espólio inédito de Júlia Lopes de Almeida, percebemos que essa inferência também pode ser observada em suas obras, ainda que se encontrem inacabadas.

Para a construção desse artigo escolhemos a peça *A Senhora Marquesa*, visto não só as conseqüentes modificações impetradas pela autora ao longo da confecção desta, tornando a gênese do texto deveras interessante para os estudos de Crítica Genética, mas também por sua narrativa conter inserções de registros artísticos e históricos de especial valor aos olhos daqueles que pretendem debruçar-se sobre uma interpretação sobre o conteúdo presente nessa peça.

A Senhora Marquesa é deliberada pela a autora, inicialmente, como uma comédia em três atos, que se passa em Portugal da atualidade⁵, contendo em suas cenas os seguintes personagens: Marquesa (65 anos); Berta (20 anos); Ema (35 anos); Belmira (50 anos); Violante (16 anos); Fulgencio (35 anos); Heitor (23 anos); Raul (33 anos); Procurador (50 anos); uma criada e um criado. O início da peça, antes da abertura da cortina⁶, dá-se pela aparição súbita da personagem Violante, uma moça, filha de um criado, que se dispõe a narrar os acontecimentos representados ao longo da peça.

Não digam nada a ninguém, mas eu fingi que ia à mata colher morangos e o que fiz foi saltar o murito da quinta para voz dizer que a autora da peça que vão ensaiar agora lá em casa, declarou à sra. Marquesa e àquele bruxo do sr. Fulgencio, que só escreveu por amor de nossa gente e das nossas coisas... Não tendo elementos para fazer uma obra verdadeira, genuinamente nacional, como desejaria, porque é estrangeira, embora de origem portuguesa, teceu essa fantasia que talvez a muita gente pareça falsa... mas o que eu Violante, que bem os conheço a todos, posso assegurar: _ É que a história é verdadeira! (sai correndo) (ALMEIDA, ?, p. 1)

Podemos perceber esta introdução que Júlia se auto apresenta por meio da personagem Violante, denominando-se como apreciadora das terras e do povo português, mesmo sendo estrangeira (por ser de terras brasileiras); é a eles que a autora dedica a sua história, a que chama de fantasia, mas, que para a menina Violante, “a história é verdadeira” (ALMEIDA, p. 1).

Na verdade, apesar de *A Senhora Marquesa* ser denominada pela própria autora como uma comédia, sentimos, em várias cenas, uma atmosfera de suspense, que é revelada vagarosamente ao decorrer da narrativa. Num primeiro instante, é apresentada a sra. Marquesa que, na verdade, só detém esse título entre familiares, visto que em seu passado ela fora uma simples dona de confeitaria, conhecida sob a alcunha de Dona Maria.

5. Aqui entendemos a designação para a palavra “atualidade” como o momento em que Júlia Lopes de Almeida escrevera a peça, esperando que essa fosse encenada em breve.
6. Júlia designa na entrada do primeiro ato a abertura de cortina como “levantar o pano”.

Nessa simples informação já se começa a notar um certo caráter ideológico. Em várias passagens da peça é visível o desconforto dos familiares em relação ao passado humilde de Dona Maria. Todos se recusam, de forma veemente, a aludirem sobre os fatos de outrora, visto que essa situação, de certa forma, teria atingido a todos que pertenceram àquela família.

Marquesa: De modo nenhum, nem que viesse mais cedo. Fui sempre madrugadora; antes por necessidade, depois por hábito. Era sempre eu quem ia fazer abrir às oito horas da manhã as portas da minha confeitaria. E, isso, mesmo no inverno.

Ema: Ora, mamam, que ideia!

Marquesa: Ó, filha, aqui o senhor procurador não ignora que fui confeitadeira e que tenho muita honra nisso! Ao menos adocei a boca de muita gente boa...

Ema: Em todo o caso, o que passou, passou.

Marquesa: E para sempre ... (ALMEIDA, ?, p. 2)

Como se pode perceber, em nenhum momento o passado fora para Dona Maria um desgosto; muito pelo contrário, esse torna-se para ela um motivo de orgulho. Mesmo sendo revelado pelo senhor Procurador que Maria havia adquirido, por uma ninharia, as terras de uma fidalga falida (neste caso, a verdadeira Marquesa), em momento algum, Maria se sente ofendida, ou mesmo incomodada em falar sobre esse assunto.

Outro ponto ideológico que se apresenta ao longo do conteúdo da peça diz respeito a uma possível venda de parte da propriedade, para que essa se tornasse mais valorizada. Enquanto o senhor Procurador e a família fazem coro para que Maria aceite realizar a venda, essa se coloca totalmente contrafeita, negando-se a abrir mão do espaço que viesse a prejudicar a beleza natural exposta na quinta.

Enquanto o procurador propõe a venda para um grande capitalista que pretende construir uma fábrica de tecidos, o neto, Heitor, propõe a construção de uma quadra de tênis com um espaço para que, ao seu redor, também houvesse espaço para uma volumosa avenida, onde pudesse ocorrer corridas de automóvel e bicicletas.

Heitor (muito animado): (desenrola um papel que mostra à avó) A minha querida avozinha tem se oposto até hoje à realização dessa

obra por não ter ainda percebido todas as suas belezas e vantagens... posso afirma-lhe que é esta a expressão mais característica e mais civilizadora mesmo da vida moderna...

Marquesa: Trata-se, então, de alguma academia... ou...?

Heitor: Não disfarce, avozinha...

Marquesa: Já sei que aludes a alterações da quinta...

Heitor: Nem mais nem menos.

[...]

Heitor: É uma necessidade social... repare, avozinha...para esta linha pontilhada de azul... vê? Representa a avenida circular, que terá, pelo menos, uns cinco quilômetros de extensão e onde poderemos apostar corridas de automóveis e bicicletas sem perigo nenhum. (ALMEIDA, ?, p. 7)

A crítica contida nessa parte da peça, nada mais é que o próprio pensamento de Júlia Lopes de Almeida em relação à preservação da natureza. Em sua época, Júlia foi conhecida como defensora das causas envolvendo temas de ecologia, tanto que, por vezes, podemos encontrar em suas obras referências a nomes de árvores, plantas, flores e animais. Além da obra *Jardim florido* (1922), na qual Júlia explana sobre a importância de se preservar tudo aquilo que estivesse ligado ao natural, também encontramos referências sobre tal ponto em *Maternidade* (1925).

Ao mesmo tempo em que durante a peça, a escritora discorre sobre a questão da preservação, em sentido totalmente oposto é feita uma crítica à velocidade, às máquinas, à pressa e à Grande Guerra, que se percebe recém acabada em terras europeias. Nesse caso vale a pena lembrar as estéticas artísticas que assolaram o início do século, cada qual estabelecendo uma realidade nova e diferenciada. Entra elas, encontra-se o Futurismo e seu apelo à modernização da humanidade através do culto às máquinas, às armas e à Guerra. Essa crítica encontra-se claramente evidenciada na fala de Heitor, já exposta na citação anterior:

O movimento futurista coincide com o período em que os Estados modernos na Europa estão em fase de reformulações, devido inclusive à Primeira Guerra, e, especificamente na Itália, à iminência da criação de um Estado totalitário. F. T. Marinetti participa da

criação das figuras identitárias da nova nação italiana para instrumentalizar o Estado, a arte e o homem moderno: os heróis da era moderna serão, primeiramente, o automóvel, a máquina, e, depois, o “homem metálico”. (FONTES, 2018, p. 142)

Não é à toa, pois, que, indo ao encontro do neto, uma das primeiras declarações pronunciadas pela senhora Marquesa (Maria) diz respeito aos horrores provocados pela Guerra, incentivada por essa forma de estética artística: “Era mesmo só no que eu pensava antes da Guerra, que infelicitou o mundo” (ALMEIDA, ?, p. 5)

Ao negar que sejam feitas alterações estruturais em sua quinta, a marquesa acaba por defender não só o espaço físico em que reside, mas também o seu próprio espaço, moldado através de seu desejo e de seu forte temperamento. Ela é a prova viva que uma pessoa idosa é capaz de apreciar com gosto as belezas da vida, de manter de pé sua opinião, não se deixando ser tratada como uma pessoa idiotizada perante à família.

E é através do senhor Fulgencio, considerado por todos como apenas um criado da casa, que a senhora Marquesa sentirá o apoio que precisa para manter a sua postura sobre a questão envolvendo a venda da quinta perante o descaso da própria família para com o lugar. Por ser bastante próximo à Maria, Fulgencio será acusado pela família de estar tentando seduzir a nobre senhora, visto que o rapaz destoa de quase todos os que fazem parte daquele núcleo familiar.

Na verdade, apesar da história envolvendo Fulgencio conter um certo tom de suspense, ele é a pessoa que se comporta de forma mais humanizada dentro daquele ambiente, sendo totalmente o contrário do “homem metálico” expresso na citação que versa sobre o culto ao Futurismo. É ele quem vai ter o real interesse em que Maria tome as rédeas de sua própria vida, ao ajudá-la a voltar a andar, visto que a senhora havia ficado paralisada das pernas depois de uma crise nervosa, ao saber da morte do filho.

É também por seu jeito sonhador, afeito às artes de modo geral, que o sr. Fulgencio acaba por conquistar o carinho de Berta, neta da senhora Marquesa. Vista por todos da casa como somente uma adolescente órfã e mimada, Berta é frequentemente interrogada pela tia Ema, nora de Maria, sobre seus desmaios, a que a tal considera como arroubos de juventude. Na realidade, a preocupação de Ema reside

somente no medo de ver a fortuna de sua sogra se esvaír por meio de algum caçador de dotes que tente se aproximar de Berta.

A moça surpreende a avó e a todos nós, leitores, ao mostrar um comportamento totalmente contrário do que nos fora apresentado durante a peça. Berta, que quase não tem voz ao longo das cenas, vai mostrar sua verdadeira personalidade ao confessar à avó o seu interesse por Fulgencio, aproximando-se do temperamento sonhador tanto da avó, quanto do senhor Fulgencio.

Ao final da peça, é revelado o passado de Fulgencio, fato que a autora mantivera sob suspense desde o seu início. Mais uma vez, é apresentado um homem íntegro, de caráter, capaz de ser acolhido com toda a ternura não só pela dita “senhora Marquesa”, como também por Berta, que o espera para um relacionamento futuro.

A Senhora Marquesa: modificações Crítico Genéticas

A obra literária construída por Júlia Lopes de Almeida pode ser considerada como um meio de visualizarmos várias correntes literárias em um período tempo generoso. A autora, que escreveu ao longo de mais de cinquenta anos uma quantidade considerável de romances, contos, crônicas, novelas, folhetins, surpreende com seu processo criativo, especialmente ao nos ser apresentado o eu espólio inédito advindo de seu espólio familiar.

Na verdade, podemos dizer que esse rico material, ainda a ser estudado sobre a autora, advém de três fontes: do acervo familiar, gentilmente cedido pelo neto da escritora, o Dr. Cláudio Lopes de Almeida, da Biblioteca Nacional e da Academia Brasileira de Letras. Em 2014, por exemplo, parte do espólio familiar presente na ABL encontrava-se passando por restauração, sendo que na data era impossível realizarmos a sua consulta. Diante desse fato, o Dr. Cláudio nos apresentou parte do espólio literário que fora doado através de digitalizações realizadas por seus secretários.

Dentre o material presente nesse espólio encontramos: contos - em sua maioria, aparecem rascunhados em folhas avulsas, de forma manuscrita, contendo as rasuras e observações da autora - e crônicas - geralmente, retiradas de jornais nos quais Júlia fora colaboradora. Essas foram catalogadas em um caderno, no qual podemos visualizar também correções e emendas. Também encontramos cartas

geralmente endereçadas a Campinas, local onde viveu parte de sua juventude e começou a sua carreira literária em *Gazeta de Campinas*.

Porém, chama-nos bastante a atenção a quantidade de peças de teatro deixadas inéditas pela autora. Com um total de onze peças presentes nesse espólio, somam-se a quinze o número de obras teatrais produzidas pela autora, visto que já haviam sido publicadas de modo autoral, *Herança*, apresentada a primeira vez no Teatro da Exposição Nacional em 4 de setembro de 1908, *Quem não perdoa*, *Doídos de amor* e *Nos jardins de Saul*.

Temos, então, neste espólio inédito as seguintes peças teatrais: *A senhora marquesa*, *A última entrevista*, *As duas irmãs*, *Camões e Os Lusíadas*, *Ela, Laura*, *O caminho do bem*, *O dinheiro dos outros*, *Ortigas*, *Quel que chose malheur* e *Vai raiar o sol*.

Optamos, pois, por fazer um estudo genético dessa peça, por essa ser uma obra finalizada, havendo em sua maior parte a compreensão completa de seu texto. Também encontramos diversas interferências da autora ao longo do texto, tais quais emendas, rasuras e correções ortográficas. Outro ponto que apreciamos é o fato de este ser um documento datiloscrito, diferente de outras obras de Júlia que se encontram rascunhadas.

As interferências de Júlia ora se fazem de maneira manuscrita, ora utilizam os próprios recursos datilográficos. Em algumas partes do texto encontramos folhas sobrepostas, indicando que a autora resolveu modificar parte do texto, sem rasurar de forma manuscrita, procurando manter uma organização de seu conteúdo. Por trabalharmos em cima de um documento digitalizado, em sua maioria, as folhas se dividem em duas partes.

Percebemos que tanto no primeiro, quanto no terceiro ato, há uma repetição ou ausência da sequência numérica entre as cenas. Cabe a pesquisa se este foi um equívoco ou distração da autora, ou se ela desejava mudar a sequência dessas cenas. Também notamos que a numeração das folhas se faz, em sua maioria, centralizada no cabeçalho. Porém, encontramos em poucas páginas a numeração colocada no canto superior direito. Nem todas as páginas sofrem interferência em questões de correção ortográfica, fato que pode ser um indício que Júlia não conseguiu rever a peça inteiramente antes de seu falecimento.

Vale a pena ressaltar que, apesar de estar presente na folha de rosto em que Júlia apresenta os personagens, a peça é uma comédia em

três atos, e só conseguimos visualizar através do datiloscrito a presença de dois atos ao longo de sua análise. Porém, no segundo ato, como a palavra “cena” volta a se repetir com nova numeração, acreditamos ser esse o terceiro ato que tenha sido omitido, ou por um lapso, ou por falta de uma revisão da própria autora.

Considerações finais

Estar diante de uma pesquisa é se inserir dentro de uma sistemática de problematização a ser analisada para que, enfim, consigamos dar corpo a um trabalho final, que seja relevante não só para nossa área, mas que possa contribuir para outros campos de conhecimento.

Esse trabalho pode ser dividido em duas frentes: estudar Júlia Lopes de Almeida e, conseqüentemente a ação da Literatura de autoria feminina dentro do meio acadêmico, como também, trazer os textos das mulheres escritoras para dentro da Crítica Textual e Crítica Genética, através da elaboração de edições que sejam capazes de torná-las visíveis para o público, de modo a garantir seus nomes e importância no universo literário.

Uma pesquisa sobre Júlia Lopes de Almeida pode e deve ser justificada por essa ser uma escritora extremamente atual em suas observações acerca da sociedade, das relações humanas, de gênero e de comportamento, da maneira pela qual a cultura era explorada no entre séculos, e até mesmo pelo fato de Júlia ser uma mulher escrevendo em contexto e época totalmente dominados pelos aspectos e sentidos masculinos, no qual a voz feminina era praticamente inaudível dentro do cunho social em que compusera suas tramas.

Trabalhar com textos inéditos de Júlia Lopes de Almeida, inclusive utilizando as ferramentas associadas ao processo de criação textual, presente na Crítica Genética, é um meio de também retribuir pela contribuição das mulheres escritoras que, da mesma forma que Dona Júlia, foram esquecidas pelo cânone literário.

Referências

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Senhora Marquesa*. Espólio inédito da autora. 61 p.
- FONTES, Maria Aparecida Rodrigues. Corpo, Arte e Literatura da utopia futurista à condição pós-humana. *Revista E-escrita*, Nilópolis, v. 9, n.1, p. 141-155, 2018. Disponível em: <<https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/issue/view/v.9%20n.1%202018>>. Acesso em: 12 de fev. 2021.
- PRIORE, Mary del. *Sobreviventes e guerreiras: uma breve história da mulher no Brasil de 1500 a 2000*. São Paulo: Planeta, 2020.
- RIO, João do. Um lar de artistas. In: RIO, João do. *O momento literário*. 1905.

“Isa let her sewing drop”:**a costura das descontinuidades em *Between the Acts***

Fábio Reis (UERJ)

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade precível que somos.

GEORGES BATAILLE

Georges Bataille entende o erotismo como a aprovação da vida até na morte. Para ele, diferente dos demais animais sexuais, apenas os seres humanos fizeram de sua atividade sexual “uma busca psicológica independente do fim natural dado na reprodução e no cuidado com os filhos” (1957, p. 35). Essa busca estaria no cerne da relação entre a excitação sexual e a morte, para além da mera reprodução, que, em si, também coloca em jogo seres descontínuos:

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles de que provieram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros algum interesse, mas ele é o único interessado diretamente. Ele só nasce. Ele só morre. Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade. (1957, p.36)

O abismo que se coloca entre os seres, portanto, é precisamente aquilo que os torna descontínuos. Contudo, o autor prossegue, “podemos em comum sentir a vertigem desse abismo” (1957, p. 37). Desse modo, como Bataille busca demonstrar, embora a reprodução leve à descontinuidade dos seres, ela põe em jogo a sua continuidade, que estaria intimamente ligada à morte. Assim, ao se debruçar sobre a relação entre reprodução e morte, Bataille tenta averiguar de que forma o erotismo é dominado por um “sentimento de continuidade profunda” (1957, p. 39), que substitui o isolamento do ser em sua descontinuidade abissal.

Se, como na epígrafe que abre este ensaio, suportamos mal a situação que nos prende à individualidade precível que somos, é possível

supor que nossa procura erótica, via Bataille, só se dá em face da precariedade constitutiva da experiência humana. Butler, no entanto, defende que, embora essa precariedade seja, de fato, uma condição compartilhada por todos os indivíduos, há vidas que são passíveis de luto e há vidas que não são reconhecidas como enlutáveis. Para ela, as condições normativas que compõem na produção do indivíduo implicam uma “ontologia historicamente contingente, de modo que nossa própria capacidade de discernir e nomear o ‘ser’ do sujeito depende de normas que facilitem esse reconhecimento” (2009, p. 17). Logo, consoante o pensamento de Butler, a precariedade diz respeito à possibilidade que uma vida tem de ser passível de luto:

Sem a condição de ser enlutada, não há vida, ou melhor dizendo, há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida. Em seu lugar, ‘há uma vida que nunca terá sido vivida’, que não é preservada por nenhuma consideração, por nenhum testemunho, e que não será enlutada quando perdida. A condição de ser enlutada precede e torna possível a apreensão da vida precária. A condição de ser enlutado precede e torna possível a apreensão do ser vivo como algo que vive, exposto a não vida desde o início. (1957, p. 33)

Destarte, interessa-nos aqui refletir acerca da noção butleriana de precariedade em virtude de sua dimensão política. Em *The Force of Nonviolence* (2020), seu trabalho mais recente, a pensadora estadunidense aposta na força da não-violência como o compromisso ético de redistribuição do luto ao longo do tecido social. Formas agressivas de não-violência, de acordo com Butler, devem ser pensadas como práticas de resistência que tenham a igualdade como fim. Essa ênfase na igualdade, finalidade de uma ética e de uma política da não-violência, pressupõe, para a autora, formas de interdependência que desafiem uma noção de sujeito apoiada na fantasia masculina de autossuficiência. Afinal de contas, Butler nos diz, “*dependency is, as it were, written out of the picture of the original man*”¹² (1957, p. 33). Dessa forma, ao favorecer a ideia de um sujeito relacional, que depende de um outro para vir a ser e que extrapola a figura de Robinson

1. Embora parte das citações que compõem este ensaio estejam em sua versão original, em inglês, elas se encontram traduzidas para o português nas notas explicativas ao final do texto. Todas as traduções são de minha própria autoria.
2. A dependência está, como sempre esteve, apagada da figura do homem original.

Crusoe (o “homem natural”³, um adulto, autônomo e branco), Butler nos convida a imaginar uma política que encontre no conflito e na não-violência agressiva a força afirmativa de um novo tipo de elo social: um elo que extrapole o individualismo e envolva vidas que não são apreendidas como dignas de luto.

Ao tomar partido de uma política da não-violência, em suma, Butler se debruça sobre as relações sociais baseadas na interdependência, tema caro ao projeto estético e filosófico de Virginia Woolf. Segundo Detloff, “*Woolf often alludes to social interdependence through the metaphor of the ‘pattern’ or, as in the case of her metaphor for fiction in A Room of One’s Own, through the image of a web*”⁴ (2016, p. 46). Como Detloff enfatiza, há diferentes leituras possíveis para a insistência de Woolf na questão da interdependência. Uma delas envolve a imagem dos tecidos e das redes, sugerindo uma visão da vida como um padrão de conexões “*behind the cotton wool*”⁵ (WOOLF, 1974, p. 84). As diferentes perspectivas que se articulam em torno do interesse de Woolf por um certo senso de comunalidade podem ser pensadas, para Detloff, como elegantes ilustrações das quais a autora se utiliza para aludir ao jogo dinâmico entre o particular e o estrutural nas formas de interconexão humana. Dessa maneira: “*Woolf invites us to perceive the particle and the wave, the node and the circuitry, the atom and the organism as mutually constitutive components of an interconnected ecology, or ‘pattern’ of living*”⁶ (2016, p. 47).

Se a vida, em Woolf, é o padrão escondido por trás da lã de algodão, há algo na metáfora do tecido que nos ajuda a olhar com atenção para a questão da interdependência. Ora, se o tecido é a matéria prima com a qual a costureira reconcilia os retalhos e ata as partes descontínuas, a mulher que costura, como assevera Pinho (2017), surge como uma imagem carregada na narrativa woolfiana:

3. As aspas são da autora. (Butler, 2020, p. 30)
4. Woolf frequentemente faz alusão à interdependência por meio da metáfora do ‘padrão’ ou, no caso de sua metáfora para a ficção em *A Room of One’s Own*, pela imagem de uma teia.
5. Atrás do algodão.
6. Woolf nos convida a perceber a partícula e a onda, o nó e o circuito, o átomo e o organismo como componentes mutuamente constitutivos de uma ecologia interconectada, ou um ‘padrão’ da vida.

Como nos diz a narradora de *Night and Day* (1919), há algo nessas mulheres que parece remeter a uma arte que teria a potência de ‘reunir os fragmentos’, de criar um lugar onde a alteridade não é um jogo de assertividade e destruição, mas um ser em conjunto, estar com o outro. Muitas cenas de comunhão são criadas por Woolf nesse redimensionamento de si que vem com os apêndices da costura. (1974, p. 2)

É por intermédio de sua costura, Pinho prossegue, que Mary Datchet faz com que seus convidados coabitem em diferença. Da mesma forma, ainda segundo o autor, o movimento das agulhas de Mrs. Ramsay, em *To the Lighthouse* (1927), “cadencia” o impulso da personagem “de conciliar o conhecimento pseudocientífico de seu marido [...] à ânsia de seu filho James” (id., *ibid.*) de visitar o farol no seguinte. Lembro ainda da costura desatenta de Helen Ambrose, em *The Voyage Out* (1915), interrompida pelo reconhecimento do padrão formado pelas sombras das folhas ao redor:

*It was a beautiful bush, spreading very widely, and all the time she had sat there talking she had been noticing the patches of shade and the shape of the leaves, and the way the great white flowers sat in the midst of the green. She had noticed it halfconsciously, nevertheless the pattern had become part of their talk. She laid down her sewing, and began to walk up and down the garden, and Hirst rose too and paced by her side. He was rather disturbed, uncomfortable, and full of thought. Neither of them spoke.*⁷ (WOOLF, 1915, p. 176)

Dentre tantas outras imagens de mulheres que costuram na obra de Woolf, as que aqui já se articulam brevemente nos dão indícios de que é possível compreender a costura, na ficção woolfiana, como a tarefa de fazer coabitar, em diferença, as subjetividades fragmentadas. Partindo de tal assunção, creio que a costura se constitua, em Woolf, como um fazer que reconcilia a onda e a partícula, o átomo e

7. “Era um belo arbusto, que se espalhava largamente, e todo o tempo em que estivera sentada ali conversando ela havia notado os fragmentos de sombras e o formato das folhas, e o modo como as grandiosas flores brancas se assentavam em meio ao verde. Ela havia notado tudo isso de forma semiconsciente, todavia o padrão havia se tornado parte de sua conversa. Ela colocou sua costura de lado, e começou a caminhar para cima e para baixo no jardim, e Hirst também se levantou e caminhou ao seu lado. Ele estava bastante perturbado, desconfortável, e cheio de pensamentos. Não disseram nada.”

o organismo, numa ecologia da interconectividade, para fazer coro com Detloff. Sustento, pois, que a costura se organiza como um complexo metafórico conveniente para que (re) pensemos os elos sociais, sobretudo diante do convite que Butler nos faz a forjar novas formas de ser e de estar no mundo, baseadas na interdependência e na distribuição igualitária do luto. Sob esse ponto de vista, a costura, assim como o sexo, estariam intimamente ligados ao sentimento de continuidade que se apresenta, em concordância com Bataille, no erotismo, posto que costurar envolve congregar as partes separadas, os retalhos. Costurar, nesse sentido, é fazer com que convivam num único tecido diversas descontinuidades.

À vista dessas reflexões, em suma, quero averiguar de que forma Woolf mobiliza a costura em seu repertório imagético para conciliar individualidades percíveis, descontinuidades, fornecendo, antes mesmo de Butler, as bases para que imaginemos um novo tipo de comunidade em que as diferenças coexistam de forma igualitária. Uma sociedade, portanto, que considere a interdependência de seus indivíduos, orientada por uma ética do reconhecimento e da compaixão, como aponta Detloff (2016, p. 49), na esteira de Butler. Uma sociedade, Beer (1996) avalia, que só pode ser imaginada por alguém que, assim como Woolf, ela mesma uma *outsider*, ocupe as margens dos esquemas normativos de representação do sujeito.

*The anger that Woolf experiences is ugly; some of it goes compellingly into Miss La Trobe who is always at odds with her cast, urging them on, gnashing her teeth, crushing her manuscript, hiding in the bushes, a loner who sees because she is separate, pugnacious, imaginative: the one who can imagine community because she is cast out.*⁸ (1996, p.146)

Em *Between the Acts* (1941), Miss La Trobe é a *outsider* responsável por imaginar essa comunidade em que as diferenças coexistem. Ainda de acordo com Beer, o último romance escrito por Woolf revela uma preocupação com a sobrevivência, com a continuidade, mesmo diante de perdas individuais iminentes. Vale lembrar que, enquanto

8. O ódio que Woolf experimenta é feio; parte dele vai prementemente para Miss La Trobe, que está sempre em desacordo com seu elenco, os apressando, rangendo os dentes, esmagando o seu manuscrito, se escondendo nos arbustos, uma solitária que vê porque está separada, combativa, inventiva: aquela que pode imaginar a comunidade porque dela está banida.

se dedica à escrita do romance, Woolf é assombrada pelos horrores do fascismo e da guerra, o que inevitavelmente comparece no projeto político que seu texto inaugura. Dessa maneira, Beer continua, Woolf quer investigar como a Inglaterra veio a se tornar aquilo que ela mesma descreve em *Three Guineas* (1938): patriarcal, imperialista e elitista. *Between the Acts*, por consequência, reconhece todas essas características, embora as considere perante a aterradora possibilidade de obliteração total das pessoas, da paisagem e da história, em razão da guerra. Beer conclui, desse modo, que Woolf estava preocupada em produzir “*another idea of England, one which might survive, but survive without portentousness – a mixture and common place*”⁹ (BEER: 1996, p. 147).

É possível, então, sustentar que Woolf costura em *Between the Acts*, por meio de sua linguagem, diferentes descontinuidades - haja vista que a autora reúne, num mesmo tecido narrativo,¹⁰ individualidades percíveis. É o que acontece no inusitado encontro entre Mrs. Swithin, “*a dinosaur or a very diminutive mammoth*”¹¹ (WOOLF, 1941, p. 1779), para Isa Oliver, uma mulher que deveria ser extinta por ter vivido nos tempos da Rainha Vitória, e William Dodge. Em Mrs. Swithin, a imagem do Anjo do Lar, tão recorrente na ficção woolfiana, reaparece na reconstituição de um passado imperial que parece dar seus

9. “... uma outra ideia da Inglaterra, uma ideia que talvez sobreviva, mas sem pompa - uma mistura e um lugar em comum.”
10. Para Walter Benjamin: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.” (1994, p. 205) Embora, neste ensaio, a relação entre a arte narrativa e o trabalho manual não tenha sido abordada, compreendo, em minha pesquisa, a tessitura dos textos e dos têxteis numa tentativa de estabelecer um paralelo entre a mulher que costura e aquela que escreve. No presente texto, parto desse paralelo para sustentar que Woolf costura diferentes individualidades por meio de sua linguagem, tal como uma tecelã utiliza agulha e linha para coser. Portanto, próximo o dom narrativo, em Woolf, dessa rede que, segundo Benjamin, se desfaz hoje por todos os lados.
11. Um dinossauro ou um mamute muito diminuto.

últimos suspiros, e que precisa dividir o palco do presente com figuras como Dodge, “*a fingerer of sensations; picking and choosing; dillyng and dallyng; not a man to have straightforward love for a woman*”¹² (1941, p. 1726), como Giles Oliver desconfia sem ousar dizê-lo em público:

*Mrs. Swithin put her hands to her hair, for the breeze had ruffled it. “Mr. . . .” she began. “I’m William,” he interrupted. At that she smiled a ravishing girl’s smile, as if the wind had warmed the wintry blue in her eyes to amber. “I took you,” she apologized, “away from your friends, William, because I felt wound tight here. . . .” She touched her bony forehead upon which a blue vein wriggled like a blue worm. But her eyes in their caves of bone were still lambent. He saw her eyes only. And he wished to kneel before her, to kiss her hand, and to say: “At school they held me under a bucket of dirty water, Mrs. Swithin; when I looked up, the world was dirty, Mrs. Swithin; so I married; but my child’s not my child, Mrs. Swithin. I’m a half-man, Mrs. Swithin; a flickering, mind-divided little snake in the grass, Mrs. Swithin; as Giles saw; but you’ve healed me. . . .” So he wished to say; but said nothing; and the breeze went lolloping along the corridors, blowing the blinds out*¹³ (1941, p. 1732).

A reunião de Mrs. Swithin e William Dodge envolve duas alterações radicais, duas individualidades perecíveis, coabitando em diferença. A costura dessas descontinuidades revela o elo que as une: a precariedade constitutiva de ambas as personagens. É apenas por meio da vulnerabilidade que Mrs. Swithin e William Dodge compartilham

12. dedilhando sensações; melindroso; sempre vadiando; um homem cujo amor pelas mulheres não era franco.
13. “A Sra Swithin colocou as mãos nos cabelos, pois a brisa os havia eriçado. ‘Sr..’ ela começou a falar. ‘Me chamo William’, ele a interrompeu. Ao que ela reagiu com um sorriso encantador de menina, como se o vento tivesse aquecido o azul invernal de seus olhos, agora amarelados. ‘Eu te tirei’, ela se desculpou, ‘de perto dos seus amigos, William, porque senti uma pressão aqui...’. Ela tocou sua testa ossuda sobre a qual uma veia azul se contorcia como uma minhoca. Mas seus olhos, em suas concavidades, ainda cintilavam. Ele via apenas aqueles olhos. E teve vontade de se ajoelhar diante dela, beijar-lhe a mão, e dizer: ‘Na escola eles me seguraram embaixo de um balde de água suja, Sra. Swithin; quando olhei para cima, o mundo estava sujo, Sra. Swithin; então me casei, mas meu filho não é meu, Sra. Swithin. Sou um homem pela metade, Sra. Swithin; uma cobrinha de duas cabeças tremendo na grama, Sra. Swithin; como Giles percebeu; mas você me curou...’ Foi o que ele quis dizer; mas não disse nada; e a brisa seguiu correndo sem direção pelos corredores, balançando as cortinas para fora.”

que o vínculo entre os dois se estabelece. Ao que parece, o reconhecimento dessa vulnerabilidade no outro é o que desperta em William Dodge o desejo de se ajoelhar diante de Mrs. Swithin e confessar toda a sua verdade: os traumas escolares, o casamento de aparências, o filho ilegítimo, a vida dupla de alguém cuja sexualidade dissidente jamais poderia ser admitida.

Mrs. Swithin, por sua vez, parece compreender a relação entre o particular e o estrutural não apenas em sua relação com as demais personagens do romance mas também com a natureza que, a todo instante, atravessa o *pageant* de Miss La Trobe:

Mrs. Swithin caressed her cross. She gazed vaguely at the view. She was off, they guessed, on a circular tour of the imagination - one-making. Sheep, cows, grass, trees, ourselves - all are one. If discordant, producing harmony - if not to us, to a gigantic ear attached to a gigantic head. And thus - she was smiling benignly - the agony of the particular sheep, cow, or human being is necessary; and so - she was beaming seraphically at the gilt vane in the distance - we reach the conclusion that all is harmony, could we hear it. And we shall. Her eyes now rested on the white summit of a cloud. Well, if the thought gave her comfort, William and Isa smiled across her, let her think it¹⁴. (1941., p. 1779)

Ao pensar nas ovelhas e nas vacas, na grama e nas árvores, na própria vida humana, Mrs. Swithin conclui que há unidade na multiplicidade, afinal de contas, *all are one, all is harmony*. A própria narrativa do romance confunde, por vezes, os seres humanos com os animais, reforçando a interconexão que é tão cara ao projeto woolfiano. Mrs. Haines, por exemplo, é caracterizada como uma *goosefaced woman*¹⁵,

14. “A Sra. Swithin acariciava seu crucifixo. Ela observava vagamente a vista. Ela estava, eles supunham, num passeio em círculos pela própria imaginação - tudo uma coisa só. Carneiros, vacas, grama, árvores, nós mesmos - todos somos um. Mesmo que discordantes, produzimos harmonia - se não para nós mesmos, para uma orelha gigantesca presa a uma cabeça gigantesca. E assim - ela sorria bondosamente - a agonia de cada carneiro, vaca, ou ser-humano é necessária; e então - ela sorria de modo angelical para o cata-vento dourado à distância, concluímos que tudo está em harmonia, se soubermos ouvir. E ouviremos. Seus olhos agora repousavam no branco ao topo de uma nuvem. Bem, se esses pensamentos a consolavam, William e Isa sorriam entre si, que ela assim pensasse.
15. Mulher com cara de ganso.

cujos olhos protuberantes parecem estar sempre em busca de algo para devorar. São os mesmos olhos que parecem querer engolir Isa Oliver num pedido de reconhecimento: “*Please, Mrs. Giles Oliver, do me the kindness to recognize my existence...*”¹⁶ (1941, p. 1702). Isa, “*with the pigtales falling over each shoulder*”¹⁷ (id., *ibid.*), vestindo o seu roupão desbotado, estampado de pavões, se vê então forçada a coexistir com Mrs. Haines, a esposa do gentil fazendeiro por quem ela se sente atraída: mais um exemplo de como essas individualidades perecíveis encontram, enfim, um *common ground*.

No que diz respeito à imagem da costura, tema que tanto nos interessa neste ensaio, ela ressurgue uma última vez, em *Between the Acts*, no momento que antecede o sexo. Numa cena carregada de erotismo, Isa deixa sua costura inacabada de lado para dar início a um novo ato, descrito por Beer como “*sexual, theatrical, war-like, yet suggesting continuance*”¹⁸ (1996, p. 126). Dessa forma, a costura interrompida de Isa sugere que duas singularidades perecíveis, duas descontinuidades, se encontrarão na busca pela continuidade perdida. Esse encontro, por fim, produzirá uma nova descontinuidade, mais uma vida precária, que só poderá ser reconhecida como uma vida, de fato, se for passível de luto:

*Left alone together for the first time that day, they were silent. Alone, enmity was bared; also love. Before they slept, they must fight; after they had fought, they would embrace. From that embrace another life might be born. But first they must fight, as the dog fox fights with the vixen, in the heart of darkness, in the fields of night. Isa let her sewing drop. The great hooded chairs had become enormous. And Giles too. And Isa too against the window. The window was all sky without colour. The house had lost its shelter. It was night before roads were made, or houses. It was the night that dwellers in caves had watched from some high place among rocks. Then the curtain rose. They spoke.*¹⁹ (WOOLF, 1941, p. 1800)

16. Por favor, Sra. Oliver, me faça a gentileza de reconhecer a minha existência.
17. Com as tranças caindo sobre os seus ombros.
18. Sexual, teatral e beligerante, mas sugerindo continuação.
19. “Sozinhos pela primeira vez naquele dia, eles ficaram em silêncio. Sozinhos, a inimizade era desvelada; também o amor. Antes de dormir, eles tinham de brigar; depois de brigar, eles se abraçariam. Daquele abraço uma outra vida talvez fosse gerada. Mas antes eles haveriam de lutar, como a raposa macho com sua fêmea, no coração das trevas, nos campos da noite. Isa deixou sua costura cair. As poltronas encapuzadas pareciam enormes. E Giles também.

Se os horrores da guerra permeiam a composição de *Between the Acts*, hoje lamentamos a perda das vidas que também sufocaram nas mãos do tirano. Não mais em campos de trabalho forçado, mas lotando os leitos dos hospitais. Não mais em câmaras de gás, mas asfixiadas por falta de oxigênio. O Ditador de hoje não é italiano ou alemão, mas ele ainda “acredita que tem o direito, seja dado por Deus, seja pela natureza, pelo sexo ou pela raça, de ditar a outros seres humanos como eles devem viver” (WOOLF, 1938, p. 62). O Ditador de hoje está entre nós, no coração do Brasil, e, como todo ditador, “é um animal muito perigoso e muito feio” (id., *ibid.*). O Ditador de hoje continuará vivo amanhã, a menos que aceitemos o compromisso de imaginar um novo tipo de elo social que seja orientado por uma ética e por uma política da não-violência afirmativa. Só assim poderemos coabitar em diferença, a partir do reconhecimento de que todas as vidas importam, de que somos todos igualmente perecíveis e passíveis de luto: descontinuidades costuradas na longa trama do tecido social.

E Isa também, diante da janela. A janela estava repleta de um céu sem cor. A casa não era mais um abrigo. Era noite antes de se construírem estradas, ou casas. Era a mesma noite que os moradores das cavernas haviam observado de algum penhasco, entre as rochas. E então as cortinas subiram. E eles falaram.”

Referências

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020 [1957].
- BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BEER, Gillian. *Virginia Woolf: The Common Ground*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016 [2009].
- BUTLER, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004.
- BUTLER, Judith. *The Force of Non-violence: An Ethico-Political Bind*. London: Verso, 2020.
- DETLOFF, Madelyn. *The Value of Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- PINHO, Davi. Virginia Woolf costura à janela: em busca de uma textualidade andrógina. In: PINHO, Davi; MEDEIROS, Fernanda. (Org.). *Literaturas de língua inglesa: leituras interdisciplinares*. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017. v. 2, p. 21-34.
- WOOLF, Virginia. Between the Acts. In: *Complete Works of Virginia Woolf*. Hastings: Delphi Classics, 2014, p. 1699-1800. [1941]
- WOOLF, Virginia. Moments of Being. Londres: Harcourt Brace and Company, 1985. [1974]
- WOOLF, Virginia. Night and Day. In: *Complete Works of Virginia Woolf*. Hastings: Delphi Classics, 2014, p. 20-309. [1915]
- WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1994. [1927]
- WOOLF, Virginia. *Três Guinéus*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. [1938]
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014. [1929]

Técnica literária e método crítico: a terrível simetria de Northrop Frye?

José Luiz Coelho Rangel Junior (UERJ)¹

Introdução

Esta comunicação visa a apresentar os primeiros estágios de pesquisa de doutorado, em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pelo Instituto de Letras da UERJ. Iniciada no primeiro semestre de 2021, sob a orientação do professor João Cezar de Castro Rocha, a pesquisa tem como objeto de análise a obra do crítico literário canadense Herman Northrop Frye (1912-1991). Trata-se, portanto, de uma fase heurística do trabalho cujos resultados são ainda incipientes.

Como se sabe, as principais obras de Frye são *Fearful symmetry: a study of William Blake*, de 1947, que lhe rendeu amplo reconhecimento, ao reabilitar a leitura do poeta inglês, William Blake (1757-1827), a paradigmática, *Anatomia da crítica: quatro ensaios*, de 1957,² e o estudo sobre a Bíblia e a literatura, publicado em 1981, *The great code: the Bible and literature*.³ Além dessas obras, o autor conta com mais de 30 livros publicados, mantendo-se ativo até o final da vida.

1. Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ), Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio) e Bacharel em História (PUC-Rio). O presente trabalho foi realizado com o apoio da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ.
2. A obra conta com duas traduções para o português. A primeira delas, de 1973, publicada pela Editora Cultrix, com tradução do poeta e ensaísta Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992). A segunda foi publicada em 2014, pela É Realizações, com tradução do Professor Marcus De Martini (UFMS), um dos coordenadores deste simpósio.
3. Além dessas obras, destaca-se ainda a importante *Words with power: being a second study of the Bible and literature* (1990), raramente mencionada, mas que pode ser vista como o ponto culminante da produção crítica de Frye. Isso se deve não somente ao fato desta ter sido uma de suas últimas publicações em vida, mas principalmente porque nela o autor corrige alguns problemas presentes em seu livro imediatamente anterior, *The great code*, a que o autor chama de uma obra “muito vulnerável”. Além disso, como o próprio Frye afirma, *Words with power* “coloca mais ênfase na teoria crítica e tenta reexaminar a Bíblia num nível em que sua conexão com a tradição literária se torna mais abrangente”.

Northrop Frye foi um dos mais importantes teóricos da literatura do século XX e desfrutou de reputação e reconhecimento crescentes, desde a sua primeira publicação até meados da década de 1970. Nesse momento, novas abordagens como o Pós-estruturalismo, o Desconstrucionismo e o Novo Historicismo ganhavam cada vez mais destaque dentro dos estudos literários e culturais. A partir de então, supõe-se que o interesse pela obra do autor em tela conheceu um certo declínio. No entanto, Robert D. Denham (1938-), um dos maiores estudiosos da obra do crítico canadense, fornece dados que apontam na direção oposta. Em sua “Introdução à Edição Canadense” de *Anatomia da crítica*, Denham afirma que o volume dos trabalhos de pós-graduação – tendo a obra do autor como objeto central ou, ao menos, citada nos *abstracts* –, aumentou consideravelmente, década após década, desde os anos de 1960 até 2003, momento da escrita do texto introdutório.

Na presente pesquisa, põe-se maior ênfase em duas obras fundamentais do autor, praticamente desconhecidas do público brasileiro, a saber, *Fearful symmetry* e *Words with power*, sua penúltima obra publicada em vida. Portanto, analisa-se a obra do crítico canadense a partir de dois problemas iniciais. O primeiro deles está ligado à teoria arquetípica do autor, que não se deve confundir, como ocorre frequentemente, com as famosas formulações sobre os arquétipos, do psicanalista Carl Gustav Jung (1875-1961), ou com as teorias do mito de estudiosos como Mircea Eliade (1907-1986) e Joseph Campbell (1904-1987). Parte-se da hipótese de que a teoria arquetípica de Frye possui maior acento fenomenológico que as dos autores supracitados e de que este viés pode ser notado desde sua seminal *Fearful symmetry*. A primeira parte deste trabalho faz uma breve apresentação do problema. Em suma, busca-se encontrar na crítica feita pelo poeta William Blake ao empirismo moderno – mais especificamente à obra de John Locke (1632-1704) –, como Frye dela deriva uma teoria arquetípica com maiores inclinações fenomenológicas do que se costuma conceder-lhe.

Obviamente, não será possível se deter nos aspectos gerais da pesquisa neste momento. Por isso, de *Fearful Symmetry*, passa-se, depois de uma breve passagem por *Anatomia*, a um artigo fundamental, de

O crítico canadense conclui afirmando que a obra é “também uma espécie de sucessora da mais antiga *Anatomia da crítica*” e “em boa medida um compilado e uma reformulação de minhas perspectivas críticas” (FRYE, 1990, p. xii).

1982, intitulado “*Literature as a critic of pure reason*”. Nele Frye trata de um problema de fundo que permeia toda a sua obra, raramente endereçado por seus pesquisadores, acerca da natureza metafórica da linguagem e os diversos níveis de linguagem presentes em distintos campos discursivos. Este artigo é de grande importância para os primeiros passos desta pesquisa, pois permitirá remeter, futuramente, a uma obra não publicada do autor, seu “Terceiro Livro”, que seria a continuação imediata do projeto iniciado em *Fearful symmetry* e continuado em *Anatomy of criticism*.⁴

William Blake e sua definição de arte: a literatura como sua própria teoria

A publicação de seu primeiro livro, *Fearful Symmetry*, fez de Frye literalmente um fenômeno da crítica literária de língua inglesa, da noite para o dia. Nesta obra, o autor propõe uma leitura totalmente inovadora da produção poética de William Blake. “The case against Locke” é o título do capítulo de abertura de *Fearful Symmetry*, em que se anuncia a crítica de William Blake dirigida ao empirismo e seu principal representante, John Locke (1632-1704). Neste capítulo, Frye argumenta que a tarefa da crítica é tratar o todo de qualquer obra poética – seja a de Blake ou qualquer outra – como aquilo o que realmente é: poesia. O crítico canadense inicia o capítulo mostrando que muitas compilações da obra poética de Blake excluíam as suas poesias proféticas – por conta de seus temas mais herméticos –, mas que para Frye são indispensáveis para a compreensão da obra do poeta inglês.

Em seguida, o autor propõe que toda crítica de arte deve tirar seus conceitos e fazer suas avaliações, primeiramente, a partir do que é inerente a cada obra. Por isso, no que se refere à crítica do poeta inglês, Frye afirma: “[...] qualquer tentativa de se explicar o simbolismo de Blake envolverá a explicação do seu conceito de simbolismo” (FRYE, 1974, p.9).⁵ Além disso, a definição de simbolismo obtida a

4. Felizmente para os interessados na obra de Frye, os cadernos de anotações que dariam origem ao “Terceiro livro” foram reunidos no nono volume das obras completas de Northrop Frye, organizado por seu ex-assistente de pesquisa, Michael Dolzani (1951-).
5. As traduções das obras são de minha responsabilidade.

partir dos escritos de Blake está intimamente ligada com a sua concepção do que seja a poesia. Frye cita textualmente o poeta inglês:

A alegoria endereçada aos poderes Intelectuais, ao passo em que está igualmente escondida do Entendimento Corporal, é Minha Definição da Mais Sublime Poesia; ela é também, de alguma forma, definida da mesma maneira por Platão (FRYE, 1974, p. 9).⁶

Frye nota, portanto, que a concepção alegórica da poesia de Blake é ignorada pela crítica que, curiosamente, não falhou em ver uma profunda influência da poética elisabetana em seus primeiros escritos. Note-se que, com as expressões “poderes Intelectuais” e “Entendimento Corporal”, Blake não pretendia nada misterioso, antes apontava apenas para um senso de proporção e harmonia. Sendo assim, segundo Frye, o “Entendimento Corporal” é literalmente um corpo de conhecimento sensorial, as percepções dos dados sensíveis da realidade e as ideias deles derivadas. Já os “poderes Intelectuais”, como afirma o crítico canadense,

operam de modo bem diferente: eles começam com a hipótese de que o poema diante deles é um todo imaginativo e elaboram as implicações dessa hipótese. ‘Todo Poema deve ser necessariamente uma Unidade perfeita’, dizia Blake: a identidade de conteúdo e forma é o axioma de toda crítica saudável! (FRYE, 1974, p. 9-10).⁷

Trata-se, portanto, de pensar forma e conteúdo em conjunto. Vê-los em separado seria uma das falhas causadas pelo Empirismo, segundo Blake e o crítico canadense. Frye acrescenta que a concepção de Blake se aproxima muito daquilo que o poeta florentino Dante Alighieri (1265-1321) denominava “anagogia” ou o quarto nível de interpretação medieval, que inclui todos os significados da obra literária, não apenas os mais superficiais, mas também todos os significados subordinados que podem ser derivados dela. Nas palavras do

6. *[Allegory addressed to the Intellectual powers, while it is altogether hidden from the Corporeal Understanding, is my Definition of the Most Sublime Poetry; it is also somewhat in the same manner defin'd by Plato].*
7. *[The ‘intellectual powers’ go to work rather differently: they start with the hypothesis that the poem in front of them is an imaginative whole, and work out implications of the hypothesis. “Every Poem must necessarily be a perfect Unity,” said Blake: the identity of content and form is the axiom of all sound criticism].*

autor, o nível anagógico se refere “[a]o impacto final da própria obra de arte” (FRYE, 1974, p. 10).

Como observa o crítico literário, não chega a ser algo surpreendente que um poeta inglês, de fins do século XVIII e início do XIX, tivesse interesse pelas teorias do conhecimento de seu tempo. De fato, Blake havia lido atenciosamente a obra de John Locke, *Ensaio sobre o entendimento humano* (1689), anotando seus comentários nas margens do texto. Além disso, o crítico literário remete aos aforismos de Blake que acompanhavam três séries de gravuras, em especial as duas últimas: *There Is No Natural Religion* (1788) e *All Religions Are One* (1788). Para Frye, destas séries de aforismos pode-se depreender uma teoria do conhecimento em Blake. Algo que ainda não se poderá explorar detidamente aqui. No entanto, vale acrescentar algo mais sobre a concepção de Blake sobre a arte e sua possível teoria do conhecimento, conforme Frye a postula.

No quarto capítulo de *Fearful symmetry*, o crítico canadense retoma a crítica blakeana direcionada ao empirismo:

A afirmação corriqueira de que todo conhecimento vem da experiência e dos sentidos não é verdadeira nem falsa; ela é simplesmente confusa. Os sentidos são órgãos da mente, por isso todo conhecimento vem da experiência mental. A experiência mental é uma união do sujeito que percebe e um objeto percebido; é algo em que se dissolve a barreira “dentro” e “fora”. Mas o poder para unir procede do sujeito. A obra de arte é o produto dessa percepção criativa, portanto ela não é um escape da realidade, mas um treino sistemático em compreendê-la. (FRYE, 1974, p. 85)⁸

Frye conclui sua análise diferenciando Blake de Platão. “Para Platão, cujas Musas eram filhas da Memória, conhecimento seria reminiscência e a arte imitação: para Blake, tanto o conhecimento quanto a arte são recriação” (FRYE, 1974, p. 85).⁹ Note-se que o mesmo pode

8. [The common statement that all knowledge comes from sense experience is neither true or false; it is simply muddled. The senses are organs of the mind, therefore all knowledge comes from mental experience. Mental experience is a union of a perceiving subject and a perceived object. The work of art is the product of this creative perception, hence it is not an escape from reality but a systematic training in comprehending it].
9. [To Plato, whose Muses were daughters of Memory, knowledge was recollection and art initiation: to Blake, both knowledge and art are recreation].

ser dito acerca da concepção do próprio Frye sobre a crítica literária. Ou seja, tanto a literatura quanto a sua crítica são recriação.

Notas sobre a crítica alegórica

Northrop Frye inicia o segundo ensaio de *Anatomia da crítica*, sua “Crítica Ética” ou “Teoria dos Símbolos”, fazendo referência ao que chama de “Teoria do Sentido Polissêmico” ou crítica alegórica, conforme encontrada em Dante Alighieri. Assim como no esquema medieval dos níveis interpretativos, Frye também divide sua teoria em quatro partes, quais sejam: fase literal e descritiva; fase formal; fase mítica; e fase anagógica.

Recorde-se que o crítico faz referência ao mesmo esquema em sua primeira obra ao tratar da compreensão de Blake sobre a poesia. No entanto, em *Anatomia da crítica*, Frye parece não desenvolver plenamente a última fase, que na falta de um termo moderno correspondente, simplesmente a toma, com o mesmo nome, dos níveis de interpretação de Dante. A se orientar pelo glossário oferecido ao final do livro, “anagógico” para Frye refere-se à Literatura tomada como uma ordem total de palavras. Neste sentido, o quarto nível da interpretação medieval estaria ligado ao sentido universal da obra de arte literária, tomada como um microcosmo.

Há, no entanto, duas importantes diferenças a serem ressaltadas, entre os níveis medievais e as fases do símbolo na teoria do crítico canadense. O nível literal de Dante, em que se considera a letra do texto, corresponde, na primeira fase de Frye, ao nível descritivo. Este, no entanto, ocorre simultaneamente ao nível literal, em que Frye postula ser o poema ele mesmo um poema.

A segunda diferença, e mais importante para os fins desta comunicação, refere-se ao fato de que na crítica alegórica, após o nível literal, todos os outros níveis são, em alguma medida, alegóricos. Frye, por sua vez, propõe que apenas na segunda fase, na sua “Fase Formal”, a interpretação ou a crítica é, de fato, alegórica. Esta é a fase em que Frye postula a crítica como comentário ou interpretação do texto.

Pode ser interessante, aqui, recorrer ao verbete “Allegory”, escrito pelo autor para a *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, em 1965. Nele, Frye aponta para uma dupla função da alegoria. Por um lado, a alegoria é uma técnica literária de escrita ficcional, que pressupõe uma

narrativa. Por outro, e por derivação desta, a alegoria é um método de crítica literária. Para o autor, se a escrita ficcional propriamente alegórica, desenvolve-se a partir de uma narrativa de eventos que possui paralelo com outras estruturas, sejam eventos históricos, ideias filosóficas ou fenômenos naturais, algo semelhante ocorre na poesia de Blake, na medida em que esta se aproxima da recriação poética de mitos.

Notas sobre o neokantismo e a filosofia em nova chave

Para finalizar, é interessante notar que parece haver, na teoria literária de Frye, um enorme rendimento para o campo das humanidades em geral, se tomada – dentre outras maneiras –, a partir de seus instrumentos retóricos e analíticos. Além do ora exposto, cite-se apenas o quarto ensaio de *Anatomia*, em que o autor postula sua “Crítica Retórica” ou “Teoria do Gêneros”. Na seção em que Frye trata da retórica da prosa não literária, por exemplo, o autor afirma que:

Ainda estamos pensando na literatura como enfrentando o mundo da ação social de um lado e do pensamento do outro, de modo que a retórica da prosa não literária tenderia a enfatizar a emoção e apelar para a ação por meio do ouvido na primeira área, e para o intelecto e o apelo à contemplação baseados predominantemente em metáforas visuais na segunda. (FRYE, 2014, p. 493)

Neste sentido, pode-se dizer que Frye esteve atento, não somente ao discurso ficcional ou literário, como também se esforçou em pensar a relação da crítica com outros campos discursivos. Além disso, o crítico canadense foi bastante perspicaz ao notar, como já vinha sendo feito pela crítica ao positivismo lógico, como a linguagem desses discursos não literários, ao contrário do que se pensa no senso comum, serve-se também, em alguma medida, de figuras de linguagem. A sua crítica retórica, neste caso, nos ajudaria a percebê-lo e pode servir de máquina de pensar, a partir da qual novas interpretações do contemporâneo podem ser feitas.

No quarto capítulo de *Filosofia em nova chave*, a filósofa norte-americana Susanne K. Langer afirma que a “linguagem, nosso quadro mais fiel e indispensável de experiência humana, do mundo e seus eventos, do pensamento, da vida e toda a marcha do tempo, encerra

uma lei de projeção, da qual os filósofos às vezes não se apercebem, de modo que sua leitura dos ‘fatos’ apresentados é óbvia e no entanto errada” (LANGER, 2004, p. 88). A filósofa norte-americana explica a razão do equívoco assinalado por parte dos filósofos: os “fatos” quando verbalizados são traduzidos em proposições, de modo que as relações entre os termos os convertem numa espécie de *objeto*. Segundo a autora, quando se diz que “A matou B”, está-se colocando A e B numa dada relação em que o acréscimo de “matar” a complexifica. Não entanto, no campo da proposição o que se tem é “primeiro A, depois ‘matar’, depois B” (LANGER, 2004, p. 89). No entanto, se as palavras têm uma ordem linear o evento narrado ocorre todo simultaneamente A, B e “matar” ocorrem juntos. “Mas as palavras têm uma ordem linear, direta, sucessiva; estão enfiadas uma após a outra, como contas de um rosário” (LANGER, 2004, p. 89).

Assim, afirma a autora: “Precisamos nomear uma coisa e depois outra, devendo os símbolos que não são nomes ser colocados entre, antes ou após, por convenção” (LANGER, 2004, p. 89), e conclui:

Nessas circunstâncias, contudo, toda linguagem tem uma forma a qual requer que enfileiremos nossas ideias, ainda que seus objetos permaneçam um dentro do outro; como peças de vestuário, que são realmente usadas uma sobre a outra, precisam ser enfileiradas lado a lado no varal. Esta propriedade do simbolismo verbal é conhecida como *discursividade*; por causa dela, apenas os pensamentos passíveis de um arranjo nessa ordem peculiar podem em geral ser falados; qualquer ideia que não se preste a tal ‘projeção’ é inefável, incommunicável por meio de palavras. Daí por que as leis do raciocínio, nossa formulação mais clara da expressão exata, são às vezes conhecidas como as ‘leis do pensamento discursivo’. (LANGER, 2004, p. 90).

Frente ao ora exposto, pode-se passar ao referido artigo de Northrop Frye, em que se postula algo além do que Langer, até aqui, apresentou.

Literatura como crítica da razão pura

Em *Literature as a critic of pure reason* [Literatura como uma crítica da razão pura],¹⁰ Northrop Frye retoma uma discussão que esteve

10. Originalmente o artigo foi apresentado como a segunda das *Wiegand Lectures*, promovidas na Universidade de Toronto entre 1982-83. Posteriormente

subjacente às suas postulações anteriores. Trata-se de questão antiga, muitas vezes revisitada na história do pensamento ocidental, qual seja a da relação entre mito e filosofia. Frye desnuda esse lugar comum evocando dois importantes filósofos do século XX para mostrar como a questão passa muito mais por uma diferença no uso da linguagem do que por maior ou menor racionalidade: Bertrand Russell (1872-1970) e Alfred North Whitehead (1861-1947), em que se pese a importância da obra deste último nos trabalhos do crítico literário.

O autor principia o artigo chamando a atenção do leitor para uma velha metáfora que considera a mente como a sede da razão e de coisas como “vontade” ou “sentimento” ou “desejo”. Para a neurociência esta imagem não é mais adequada, observa Frye, e, talvez, tenha se tornado tão inapropriada quanto a teoria dos quatro humores para a medicina. No entanto, designar certas formas de compreensão da realidade como metafóricas não significa que possamos nos livrar delas tão facilmente, conclui o autor. Frye cita Russell, que ao introduzir os conceitos da física aristotélica, em sua *História da literatura ocidental* (1945), faz alusão à necessidade de se apreender o “pano de fundo imaginativo” dos gregos, para compreender adequadamente a perspectiva de Aristóteles. O que significa dizer que todo sistema formal proposto pelos filósofos se apoia em outro mais simples. Os filósofos, no entanto, nem sempre estão conscientes da existência desse “fundo imaginativo”.¹¹ Dessa constatação, Frye aproxima outro importante filósofo do século XX, Alfred North Whitehead (1841-1947). Em *Ciência e o mundo moderno*, obra de 1925, – especialmente

foi publicado em *Myth and metaphor: selected essays 1974-1988* (1990), editado por Robert D. Denham. E, por último, o texto foi republicado no volume 18 das *Collected Works of Northrop Frye, The Secular Scripture and Other Writings on Critical Theory, 1976-1991* (2006), editado por Joseph Adamson e Jean Wilson.

11. Aqui Frye faz referência ao capítulo 23 da obra, intitulado “A física de Aristóteles”. Eis a citação de Bertrand Russell a que se está aludindo: “Para compreendermos as visões de Aristóteles – bem como as visões da maioria dos gregos – acerca da física, precisamos entender seu fundo imaginativo. Todo filósofo, além do sistema formal que oferece ao mundo, possui ainda outro, mais simples, do qual pode não ter consciência. Se a tem, provavelmente percebe que tal sistema não servirá; esconde-o, portanto, e formula algo mais sofisticado, em que acredita porque se assemelha a seu sistema bruto, mas ao qual pede aceitação dos demais pois confia tê-lo enunciado de modo que não pode ser refutado.” (RUSSELL, 2015, pp. 339-340).

importante para fins desta pesquisa –,¹² Whitehead afirma algo semelhante a Russell, ao tratar da filosofia grega como tendo sido ela mesma construída sobre um pano de fundo dramático.¹³

A partir disso, Frye argumenta, chega-se à ideia de filosofia como “uma roupagem verbal para cobrir a indecente nudez de algo chamado seu ‘fundo imaginativo’, para que possa aparecer em público”,¹⁴ e Frye complementa: “É essa nudez retraída o que tenho tentado estudar toda minha vida. Eu a chamo de estrutura metafórica ou mitológica e me parece que, enquanto uma boa parte da filosofia, como Russell e Whitehead dizem, consiste em distingui-la de várias formas, a literatura a aborda mais diretamente e a recria, geração após geração” (FRYE, 2006, p. 231).¹⁵ Ademais, Frye conclui, uma das principais funções da crítica literária é pôr a descoberto esse “fundo imaginativo secreto” e sua forma de funcionamento no presente e no passado.¹⁶ Sendo assim, pode-se admitir que a forma humana primordial

12. O conceito de “interpenetração”, conforme Frye o emprega, é bastante devedor da filosofia de Whitehead. O crítico canadense faz referência direta a uma afirmação retirada de *Ciência e o mundo moderno* em que se lê: “Em um certo sentido, todas as coisas estão em todos os lugares o tempo todo. Pois toda posição implica um aspecto de si mesma em todas as outras posições” (WHITEHEAD, 2006, p. 114).
13. Segue-se a passagem completa de que Frye retira a sua citação, extraída da tradução para o português de *Ciência e o mundo moderno*: “Toda filosofia está pintada com as cores de algum fundo secreto de imaginação, que nunca emerge explicitamente em sua seqüência de raciocínio. A visão grega da natureza, pelo menos a cosmologia passada por eles às demais gerações, foi essencialmente dramática. Nem por isso está necessariamente errada, mas é predominantemente dramática. Sendo assim, a visão grega concebeu a natureza articulada à maneira de um trabalho de arte dramática, no intuito de que a exemplificação de idéias gerais convergisse para um fim” (WHITEHEAD, 2006, p. 21).
14. [*Verbal clothing worn over the indecent nakedness of something called its “imaginative background,” so to allow it to appear in public.*]
15. [*It is this retreating nude that I have been trying to study all my life. I call it a metaphorical or mythological structure, and it seems to me that while a good deal of philosophy, as Russell and Whitehead say, consists in disguising it in various ways, literature approaches it more directly and recreates it, age after age.*]
16. Neste sentido, propõe-se que Frye está em pleno acordo com a função da crítica postulada pelo desconstrucionismo. Embora o texto seja tardio, é possível mostrar como esta noção já está presente em Frye antes dos anos 1950. Um dado curioso a que se pretende aludir nesta pesquisa é que Frye está muito mais de acordo com a crítica pós-estruturalista, nomeadamente com Jacques Derrida (1930-2004), do que se costuma imaginar. Aliás, esta é uma das propostas da

de pensamento, antes de ser racional, é primordialmente metafórica, proporcionando “uma identificação dos mundos subjetivo e objetivo em grandes imagens mentais”.

A metáfora para Frye é uma forma de identidade que depende necessariamente de sua diferença, de outro modo não se estaria falando de metáfora, mas de pura identidade. Ou seja, “dizer que A é B, quando A obviamente não é B, seria absurdo e ilógico, e, como Russell diz, isso não será suficiente, pelo menos para fins de argumentação” (FRYE, 2006, p. 231). O que acontece, portanto, é que a metáfora muitas vezes precisa ser recoberta ou traduzida num discurso contínuo e mais racional, aquele do conceito, afirma o autor. Mas ao fazê-lo não se está superando o discurso metafórico, a imagem metafórica permanecerá funcionando, de fundo, como a fonte de sua inspiração inicial. O que implica, segundo Frye argumenta, uma crítica direta à filosofia analítica – Russell incluso – que declara não haver nenhum significado em afirmações que não sejam empíricas ou analíticas e que por isso elas não são racionais. O que se cria com isso é a ilusão de que o discurso filosófico pode prescindir do metafórico, conclui Frye. Isso será ainda mais radicalizado: a própria linguagem conceitual será ela mesma dependente da metáfora, em alguma medida (FRYE, 2006, p. 232). Questão sobre a qual, infelizmente, não se poderá dizer mais aqui.

Frye segue com seu argumento afirmando a origem metafórica da própria especulação filosófica grega. Em Heráclito, afirma o autor, já se encontram as metáforas sendo utilizadas ao conceber o Logos como “luz”. Assim, para falar das imagens mentais aludidas no início do artigo, o crítico canadense recupera a distinção clássica de razão e vontade:

Muitos acadêmicos clássicos, e alguns filósofos, incluindo Whitehead, pensam a razão como algo unicamente desenvolvido pelos gregos, como se o que chamamos de filosofia nas tradições chinesa ou indiana repousasse apenas em algum tipo de analogia às técnicas da lógica e dialética introduzidas por Platão e Aristóteles. Outros, seguindo Nietzsche, têm afirmado que a concepção de “vontade” é cristã, desconhecida antes do Novo Testamento e desenvolvida principalmente por Santo Agostinho. Mas quaisquer que sejam os

pesquisa: mostrar como o projeto crítico de Frye se mantém de pé, mesmo diante do desconstrucionismo, do novo historicismo e da crítica pós-estruturalista.

constructos históricos que adotemos, certamente a razão sempre esteve ativa e a vontade consciente, de modo que elas são na verdade aspectos da mesma coisa, ainda que por vezes pareçam estar separadas. (FRYE, 2006, p. 233)¹⁷

Ainda há muito a ser explorado no artigo em tela para que se forme uma visão completa do que Frye chama de seu tema de vida: a “nudez retraída”. Um dos maiores estudiosos da obra de Frye, o Prof. Michael Dolzani abre o volume 9 das obras completas de Northrop Frye fazendo referência ao conceito.¹⁸ Neste volume que reúne os cadernos que serviriam de base para o “Terceiro livro” de Frye, nunca publicado, Dolzani afirma que apenas por questões editoriais não puseram como subtítulo aos cadernos “a nudez retraída”. Em vez disso optou-se por *the critical comedy* [a comédia crítica]. No entanto, Dolzani atesta que no centro das preocupações de Frye, desde a redação dos artigos que deram origem à *Anatomia da crítica*, está o que ora se expõe de maneira ainda incipiente.

Com isso, espera-se ter dado conta de apresentar um breve esboço do caminho a ser perseguido no desenvolvimento da presente pesquisa. As relações de Frye com a Filosofia Moderna, representada por figuras como Whitehead e Kant,¹⁹ bem como, com a Filosofia Antiga nas figuras de Platão, Aristóteles e Longino – recuperando o problema da *mimesis* –, foram apenas anunciadas e constituirão os próximos passos a serem tomados, na sequência dos estudos.

17. [Many Classical scholars, and some philosophers, including Whithead, think of reason as something uniquely developed by the Greeks, as though what we call philosophy in Chinese or Indian traditions rested only on some kind of analogy to the techniques of logic and dialectic introduced by Plato and Aristotle. Others, following Nietzsche's lead, have claimed that the conception of “will” is a Christian one, unknown before the New Testament and developed mainly by St. Augustine. But whatever historical constructs we adopt, surely reason has always been active and the will conscious, so that they are really aspects of the same thing, even if at times they seem to be separated].
18. Trata-se de *The “Third Book” Notebooks of Northrop Frye, 1964-1972: The Critical Comedy* (2002).
19. Não se pode esquecer a já citada filósofa norte-americana Susanne K. Langer que, como continuadora de um certo neokantismo e, por isso, herdeira das especulações de Whitehead e Ernst Cassirer (1874-1945), também será importante interlocutora com o projeto crítico de Northrop Frye.

Referências

- FRYE, Northrop. *Fearful symmetry, a study of William Blake*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1974.
- FRYE, Northrop. *The great code: the Bible and literature*. New York: Harvest Book, 1983 [1981].
- FRYE, Northrop. *Words with power: being a second study of the Bible and literature*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1992 [1990].
- FRYE, Northrop. *The “third book” notebooks of Northrop Frye, 1964-1972: the critical comedy*. (Collected works of Northrop Frye; v. 9. Ed. Michael Dolzani). Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- FRYE, Northrop. “Literature as a critic of pure reason”. In: *The secular scripture and other writings on critical theory, 1976-1991*. (Collected works of Northrop Frye; v. 18. Eds. Joseph Adamson and Jean Wilson). Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LOCKE, John. *Ensaio sobre o entendimento humano*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RUSSELL, Bertrand. *História da filosofia ocidental*. 3 Vols. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- WHITEHEAD, Alfred North. *A ciência e o mundo moderno*. São Paulo: Paulus, 2006.

Exercícios retóricos na “História da Província de Santa Cruz” e “Tratado da terra do Brasil”, de Pero de Magalhães de Gandavo

Manoela Freire Correia (UESB)¹

Marcello Moreira (UESB)²

Os *progymnasmata* dos retores gregos eram exercícios preparatórios de oratória ensinados a crianças, aplicando técnicas de produzir o discurso eficaz. Eles foram retomados por autores dos séculos XVI, XVII e XVIII. Nesse sentido, trazemos à baila a “História da Província de Santa Cruz” e o “Tratado da terra do Brasil”, de Pero de Magalhães de Gandavo, com o objetivo de demonstrar que, provavelmente, o autor teve contato com essas técnicas, extraíndo daí preceptivas para compor as versões de sua obra.

Não obstante, é importante esclarecer que o cronista em questão faz uso moderado dos expedientes discursivos, considerando que visa à produção de discurso histórico, sem perder de vista a verdade e a utilidade do que diz. Quanto a isso, salientamos que a referida obra será analisada levando na devida conta os preceitos para se escrever História indicados pelo sofista Luciano de Samósata, bem como as preceptivas retóricas elencadas por Aftônio e Hermógenes, retores gregos que produziram os *Ejercicios de Retórica*, oferecendo-nos a descrição teórica de cada exercício preparatório estudado, bem como seus respectivos exemplos práticos. Com isso, objetivamos não apenas evidenciar como se deu a escrita da “História da Província” de Gandavo, mas também demonstrar alguns dos expedientes discursivos utilizados por ele.

Em primeiro lugar, trataremos do relato. Segundo Aftônio: “*Un relato es la exposición de um hecho que há sucedido o que se admite como sucedido*” (1991, p. 218). Ele difere da narração, na medida em que esta é o gênero, e aquele, a particularização deste. Dito de outro modo, evidenciamos que a narração é o procedimento, enquanto o relato é uma

1. Graduada em Letras (UESB), mestra em Memória: Linguagem e Sociedade (UESB), doutoranda em Memória: Linguagem e Sociedade (UESB).
2. Graduado em Letras Vernáculas e Orientais (USP), mestre em Filologia e Língua Portuguesa (USP) e doutor em Literatura Brasileira (USP). É Professor Pleno do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (DELL – UESB).

efetuação particular dele. De acordo com Aftônio, os relatos podem ser dramáticos, históricos e civis. Por ora, interessam-nos apenas os históricos que, nas palavras de Aftônio, “contienen una narración antigua” (1991, p. 218) e o acompanham seis elementos, a saber: o personagem autor, o feito realizado, o tempo do ocorrido, o lugar, o modo e a causa porque aconteceu. Ademais, ele diz que as virtudes do relato são: clareza, concisão, verossimilhança, pureza e correção linguística.

Hermógenes, por sua vez, também trata do relato, definindo-o, analogamente a Aftônio, como a exposição de um feito sucedido ou que se admite como sucedido e diferindo-o da narração. Para o retor originário da cidade de Tarso, relato se distingue de narração, assim como poema difere de poesia. Os últimos estão para o geral, ao passo que os primeiros estão para o particular. Diferentemente de Aftônio, Hermógenes lista quatro gêneros de relatos: o mítico, o ficção ou dramático, o histórico e o civil ou privado. Ele alude, ainda, a cinco modalidades de composição: a enunciativa reta, a enunciativa oblíqua, a demonstrativa, a assindética e a comparativa. Na presente análise, deter-nos-emos tão somente na primeira, a enunciativa reta, a qual, segundo Hermógenes, é a mais apropriada para o gênero histórico, pois resulta em clareza.

O gramático, historiador e cronista português Pero de Magalhães de Gandavo parece ter ido ao encontro de tais preceitos ao produzir o relato que se segue:

Reinando aquella mui Catholico e Serenissimo Principe ElRey Dom Manuel, fez-se huma frota para a India, de que ia por Capitam mór Pedralvares Cabral, que foi a segunda navegaçam que fizerão os Portuguezes para aquellas partes do Oriente. A qual partio da Cidade de Lisboa a nove de Março no anno de 1500. E sendo já entre as Ilhas do Cabo Verde, as quaes não demandar para fazer ahi agoada, deu-lhes hum temporal, que foi causa de as nam poderem tomar, e de se apartarem alguns navios da companhia. E depois de haver bonança junta outra vez a frota, empégarão-se ao mar [...]. E avendo já hum mez que ião naquela volta navegando com vento prospero, forão dar na Costa desta Provincia [...]. E no logar que lhes pareceu della mais acomodado, surgirão aquella tarde, onde logo tiverão vista da gente da terra: de cuja semelhança nam ficarão pouco admirados, porque era diferente da de Guiné, e fóra do comum parecer de toda outra que tinhão visto. Estando assi surtos nesta parte que digo saltou aquella noite com elles tanto tempo, que lhes foi forçado levarem as ancoras, e com aquella vento que lhes

era largo por aquelle rumo, forão correndo a costa até chegarem a hum porto limpo, e de bom surgidouro, onde entrarão: ao qual pozeram então este nome que hoje em dia tem de Porto Seguro, por lhes dar colheita [...]. Ao outro dia seguinte sahio Pedralvares em terra com a maior parte da gente: na qual se disse logo missa cantada, e houve prégação: e os Indios da terra que ali se ajuntarão ouvirão tudo com muita quietaçam, usando de todos os actos e cerimonias que vião fazer aos nossos: e assi se punhão de gijolhos e batião nos peitos como se tivêrão lume de Fé, ou que por alguma via lhes fora revelado aquelle grande e inefabil misterio do Santissimo Sacramento, no que se mostravão claramente estarem dispostos para receberem a doctrina Christã [...] (GANDAVO, 1964, p. 25).

A partir do excerto acima, podemos facilmente inferir que Gandavo trata do achamento do Brasil, de que temos notícia, além de textos coetâneos de outros cronistas e viajantes, na “Carta do Achatamento do Brasil”, do escrivão Pêro Vaz de Caminha, enviada ao Rei D. Manuel em 1500. Nesse caso, notamos sem demora que diz respeito a um acontecimento que se admite como sucedido e que se refere a uma narração antiga, o que o classificaria, em consonância com Af-tônio e Hermógenes, como relato histórico.

Indo mais adiante na exposição do procedimento discursivo, poderíamos dizer que o personagem autor do feito foi o português Pedro Álvares Cabral que era o capitão da frota que saiu da cidade de Lisboa no dia 09 de março de 1500 e, depois de enfrentar temporais no mar, ancorou num lugar livre de perigo na costa brasileira ao qual deu o nome de Porto Seguro. O feito realizado, o tempo e o lugar são também identificáveis sem dificuldade, uma vez que o feito foi o achamento do Brasil realizado pelos portugueses, no ano de 1500, e o lugar, Porto Seguro. O modo, como se pode depreender do excerto de Gandavo, foi por meio da ancoragem das naus portuguesas nas terras brasílicas, e a causa, na verdade, foi por conta dos temporais enfrentados no mar, que levaram à busca de um lugar para atracar a salvo. Daí adveio o encontro com os habitantes da terra recém descoberta e a surpresa provocada por eles, dadas as suas feições, que não se pareciam com as dos povos africanos e nem com quaisquer outros já vistos.

Gandavo relata-nos, outrossim, a primeira missa realizada no Brasil, em Porto Seguro, no dia seguinte ao achamento das novas terras, em que os portugueses fizeram pregação e missa cantada, contando com a participação dos índolas, que ouviram tudo e imitaram

os rituais religiosos portugueses, levando-os a crer que seriam facilmente convertidos à religião cristã, posto que lhes fora revelado, naquele momento, o mistério da fé. Assim sendo, podemos afirmar, em conformidade com Aftônio e Hermógenes, que, nesse caso, trata-se também de um relato histórico, na medida em que apresenta um feito tido como sucedido – a celebração da primeira missa no Brasil; personagem autor – portugueses que celebraram a missa; o tempo e o lugar – um dia após a atracagem das naus portuguesas, em Porto Seguro; o modo – por meio de rituais religiosos (pregação, missa cantada e atos) – e o motivo foi o mesmo que serviu, entre outras coisas, para justificar a intervenção europeia nos trópicos: para converter a gente bárbara que habitava aquelas terras.

Por fim, convém acrescentarmos, sem perder de vista o que apreço Hermógenes, que a modalidade do relato apresentado é a enunciativa reta, adequada ao gênero histórico, que prima pela ordem direta e, conseqüentemente, pela clareza na enunciação: Cabral e sua frota saíram de Lisboa e, depois de sofrer intempéries no mar, atracaram em um lugar fora de perigo ao qual denominaram Porto Seguro, surpreenderam-se com os habitantes daquelas terras e rezaram missa, tendo em vista a atualização dos ritos cristãos e a conversão daquela gente bárbara.

Gandavo nos forneceu, ainda, em sua obra, um outro relato histórico primoroso que trata da morte do monstro marinho denominado *Hipupiára* na língua indígena, que quer dizer “demônio d’água”:

Foi cousa tam nova e tam desusada aos olhos humanos a semelhança daquele fero e espantoso monstro marinho que nesta Provincia se matou no anno de 1564, que ainda que per muitas partes do mundo se tenha noticia delle, nam deixarei todavia de a dar aqui outra vez de novo, relatando por extenso tudo o que ácerca disto passou [...]. Na Capitania de Sam Vicente sendo já alta noite a horas em que todos começavam de se entregar ao sono, acertou de sair fóra de casa huma India escrava do capitão; a qual lançando os olhos a huma varzea que está pegada com o mar, e com a povoação da mesma Capitania, vio andar nella este monstro, movendo-se de uma parte para outra com passos e meneos desusados, e dando alguns urros de quando em quando tam feios, que como pasmada e quasi fora de si se veio ao filho do mesmo capitão, cujo nome era Baltezar Ferreira, e lhe deu conta do que vira, parecendo-lhe que era alguma visão diabolica [...] Então se levantou elle muito depressa e lançou mão a huma espada que tinha junto de si com a qual botou

somente em camisa pela porta fora [...] e pondo os olhos naquella parte que ella lhe assignalou vio confusamente o vulto do monstro ao longo da praia, sem poder divisar o que era, por causa da noite lho impedir, e o monstro tambem ser cousa não vista e fora do parecer de todos os outros animaes. [...] Nisto conheceu o mancebo que aquilo era cousa do mar e antes que nelle se metesse, acodiu com muita presteza a tomar-lhe a dianteira, e vendo o monstro que elle lhe embargava o caminho, levantou-se direito pera cima como hum homem ficando sobre as barbatanas do rabo, e estando assi a par com elle, deu-lhe uma estocada pela barriga, e dando-lha no mesmo instante se desviou pera huma parte com tanta velocidade, que nam pôde o monstro leva-lo debaixo de si: porem nam pouco afrontado, porque o grande torno de sangue que sahio da ferida lhe deu no rosto com tanta força que quasi ficou sem nenhuma vista: e tanto que o monstro se lançou em terra deixa o caminho que levava e assi ferido hurrando com a boca aberta sem nenhum medo, remeteu a elle, e indo pera o tragar as unhas, e a dentes, deu-lhe na cabeça uma cotilada mui grande, com a qual ficou já mui debil, e deixando sua vã porfia tornou entam a caminhar outra vez para o mar. Neste tempo acudiram alguns escravos aos gritos da India que estava em vella: e chegando a elle, o tomaram todos já quasi morto e dali o levaram á povoaçam onde esteve o dia seguinte á vista de toda a gente da terra (GANDAVO, 1964, p. 51-53).

Do trecho acima, extratado da obra de Gandavo, podemos seguramente assinalar que se trata de um relato histórico se levarmos na devida conta as descrições de relato presentes nos *Ejercicios de Retórica* de Aftônio e Hermógenes. Em primeiro lugar, basta que digamos que se trata de um feito tido como sucedido, já que o próprio Gandavo diz que, em muitas partes do mundo, tem-se notícia do ocorrido, todavia não deixará de dá-la novamente por extenso, relatando tudo que se passou. Se partirmos para os expedientes discursivos, poderemos notar que o personagem autor do feito foi o filho do capitão Baltasar Ferreira; o feito realizado foi a morte do monstro marinho, chamado *Hipupiára*; o tempo diz respeito ao ano de 1564, quando, já alta noite, todos começavam a se entregar ao sono, uma índia escrava do capitão lançou os olhos a uma várzea contígua ao mar e à povoação da Capitania de São Vicente, vendo andar nela o monstro, com meneios e passos incomuns, dando urros tão feios que ela, quase fora de si, foi ao filho do capitão Baltasar Ferreira e contou-lhe da visão horrenda que tivera. Dando continuidade, o lugar do ocorrido foi a já mencionada Capitania de São Vicente.

Com relação ao modo e à causa por que se deu a morte do fero e espantoso monstro *Hipupiára*, deter-nos-emos um pouco mais para esclarecer que o mancebo, depois de lançar mão da espada, ficou à frente do monstro, embargando-lhe o caminho para que não retornasse ao mar. Destarte, quando o monstro se levantou e ficou, à semelhança de um homem, sobre as barbatanas do rabo com o fito de enfrentá-lo, o mancebo deu-lhe uma estocada na barriga e, velozmente, defendeu-se, de maneira que a criatura não pôde levá-lo para baixo de si. Tendo saído muito sangue do golpe que sofreu, o monstro, abatido e urrando, ferozmente tentou atacar o rapaz, mas, antes que o ferisse com unhas e dentes, este deu-lhe um outro golpe, desta vez na cabeça. Isso fez perecer o monstro, que tentou caminhar de volta para o mar. Aos gritos da índia que estava observando tudo, acudiram alguns escravos que o encontraram já quase morto e o levaram para que todos da terra o vissem. E este foi o modo como se deu a morte do *Hipupiára*, donde se pode inferir que a causa foi para livrar a população da Capitania de São Vicente de tão medonha e pavorosa criatura do mar.

Assim como no primeiro caso, a modalidade do relato da morte do *Hipupiára* é, com base em Hermógenes, enunciativa reta, já que Gandavo se vale da ordem direta para contar tudo que se passou acerca da morte do monstro: o mancebo filho do capitão Baltasar Ferreira, ao ter notícia do monstro que andava pela várzea vizinha ao mar na Capitania de São Vicente, pegou a sua espada e, depois de dar golpes na barriga e na cabeça do pavoroso *Hipupiára*, defendendo-se, matou-o e livrou a população da dita Capitania do terror que a assolava.

Feitas as aludidas considerações, torna-se indisfarçável a necessidade de tecermos alguns comentários sobre o gênero histórico. Como se percebe ao longo da análise empreendida neste trabalho, Gandavo demonstra ser um exímio conhecedor dos artifícios retóricos, porém ele se propõe escrever História. Isso fica evidente desde o título dos seus escritos, a saber: “História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil”. Nesse ínterim, é preciso levar em conta a carta que o sofista Luciano de Samósata escreveu para o seu amigo Fílon, a fim de aconselhar historiadores sobre como proceder quando da escrita da História. Gandavo parece ter ido ao encontro do que preconiza Luciano na sua carta intitulada: “Como se deve escrever a História”, na medida em que segue os conselhos deste, como demonstraremos nas linhas inframencionadas.

Primeiramente, importa esclarecermos que Luciano, na referida obra, não pretende, propriamente, formar historiadores, mas aconselhar quanto à adequada utilização da técnica na produção do discurso histórico. Em outros termos, podemos dizer que o seu conselho tem um duplo objetivo: ensinar o candidato a historiador a escolher algumas coisas e a evitar outras. Assim sendo, é relevante assinalar que, diferentemente da poética e da poesia, a História tem uma finalidade e regras próprias, as quais dizem respeito à utilidade e à verdade. Em palavras mais perspícuas:

É esta [...] uma característica própria da História, e qualquer pessoa que se proponha escrever uma obra histórica deve sacrificar exclusivamente à verdade, sem se importar com qualquer outra coisa. Numa palavra, a única bitola, o único critério exacto consiste em atender, não aos actuais ouvintes, mas àqueles que, no futuro, tomem conhecimento das obras. Se, pelo contrário, [o historiador] cuidar apenas do presente, é natural que seja incluído no grupo dos bajuladores, aos quais desde há muito, logo desde o princípio, a História voltou as costas, não menos do que a cultura física relativamente à cosmética. (SAMÓATA, 2013, p. 51)

Face ao excerto acima, ratificamos o compromisso que o discurso histórico deve ter com o relato das coisas como elas se passaram, com o fito de atender não apenas os ouvintes do presente, mas também, e sobretudo, os vindouros, afinal o historiador deve pensar na eternidade e reclamar dos pósteros o prêmio da sua obra. Nesse diapasão, retornamos aos excertos de Gandavo supracitados – a notícia do achamento do Brasil, o relato da primeira missa realizada no Brasil e o relato da morte do monstro *Hipupióra* –, os quais primam pela enunciação de um feito tido como sucedido, atendendo, assim, ao critério do verossímil do discurso histórico. No relato do monstro, por exemplo, Gandavo se propõe relatar por extenso tudo o que acerca da morte do monstro se passou. Com isso, ele mostra o que lhe pareceu a luta entre o mancebo filho do capitão Baltasar Ferreira e o aludido monstro, com a sua visão dividida pelas duas partes, pesando os acontecimentos como se fosse numa balança, sem perder de vista a moderação: “sem alongamentos excessivos, sem mau gosto, sem impetuosidade infantil” (SAMÓATA, 2013, p. 55).

No tocante à utilidade que o discurso histórico deve perseguir, é de primacial importância salientar que Luciano, para além de ensinar

que o historiador deve ser uma pessoa destemida, incorruptível, imparcial, amiga da franqueza e da verdade, sem atender a ódios ou amizades e sem poupar ninguém, sem considerar a opinião de quem quer que seja, mas dizer simplesmente o que se passou, orienta, outrossim, para que a utilidade seja o objetivo do historiador sério, a fim de que os escritos históricos sirvam de exemplos às situações presentes semelhantes. O sofista em destaque, referindo-se a Tucídides, que distinguiu a virtude do defeito numa obra histórica, afirmou:

a ideia de utilidade [...] constitui o objetivo que o historiador sério deve colocar como fundamento da História, a fim de que [...], se alguma vez ocorrerem situações semelhantes, ele possa, ao olhar para os escritos históricos anteriores, aplicá-los à situação presente. (SAMÓATA, 2013, p. 52)

Esse critério da utilidade também é atendido por Gandavo, posto que o cronista, historiador e gramático português escreve a sua “História da Província” com vistas a justificar a intervenção europeia nos trópicos e, como ele próprio assevera: para alcançar a imortalidade (GANDAVO, 1964, p. 23).

A bem dizer de Luciano, acrescentamos que, para ele, uma obra histórica deve vir apetrechada com as duas qualidades seguintes: inteligência política e capacidade de expressão. No tocante ao primeiro critério, não podemos nos furtar de aludir à perspicácia de Gandavo ao tratar da necessidade de conversão dos brasis, justificativa para o empreendimento colonizador. Por sua vez, no que concerne à segunda qualidade, Luciano recomenda que o historiador se valha de um estilo claro, de modo que a expressão deve ser precisa e coerente, sem perder de vista a *claritas, lucidas*: “Acima de tudo, que [o historiador] transmita uma imagem semelhante à de um espelho: clara, brilhante, perfeitamente focada e que mostre as formas das coisas tais quais as recebeu, sem qualquer distorção, sem alteração de cor e sem mudança de aspecto” (SAMÓATA, 2013, p. 55).

A linguagem, por seu turno, deve ser chã, obedecendo ao freio e sendo prudente, mesmo quando o pensamento participe e se aproxime um pouco do estilo poético, grandiloquente e sublime:

Que o seu pensamento, no entanto, participe e se aproxime um pouco do estilo poético, na medida em que este é grandiloquente e sublime, especialmente quando [o historiador] trata de linhas de

combate [...]. Que a sua linguagem, porém, caminhe rente ao chão, apenas se elevando de acordo com a beleza e com a grandeza dos factos narrados, pondo-se, na medida do possível, ao nível destes, acolhendo essa linguagem, mas sem se deixar possuir para além do que é conveniente (SAMÓATA, 2013, p. 53).

Se levarmos na devida conta o preceito acima, chegaremos à atestação de que Gandavo não deixou a desejar nesse critério elencado por Luciano, haja vista que narra os fatos, dispondo-os convenientemente e apresentando-os o mais claramente possível, numa linguagem que, só de escutar, faz com que o leitor veja o que está dito. A descrição que Gandavo faz do *Hipupíara*, por exemplo, põe sob os olhos incorpóreos o monstro, de maneira que é possível visualizar a luta travada entre ele e o mancebo. Trata-se, aí, da *enargeia* ou *evidentia*, técnica de produzir o discurso eficaz que diz respeito aos efeitos de clareza, os quais fazem com que o discurso quase produza a visão por meio da audição. Não se trata de uma visão realista ou naturalista das nossas histórias literárias ou histórias da arte, mas de um efeito de ‘vividez’ que põe sob os olhos – *pro omnatom* – o fato narrado, como se os ouvintes/leitores o estivessem vendo (HANSEN, 2012, p. 170). No trecho do escrito de Gandavo que se segue, fica evidente o preceito da clareza sugerido por Luciano:

Como pois a escritura seja vida da memória, e a memória huma semelhança da immortalidade a que todos devemos aspirar, pela parte que della nos cabe, quiz movido destas razões, fazer esta breve historia, pera cujo ornamento nam busquei epitetos exquisitos, nem outra fermosura de vocabulos de que os eloquentes Oradores costumão usar pera com artificio de palavras engrandecerem suas obras (GANDAVO, 1964, p. 23).

No excerto acima, Gandavo atende aos preceitos indicados por Luciano, já que visa aos leitores futuros, aspirando à imortalidade, num estilo claro e linguagem inornada, valendo-se de figuras de retórica que não ofendem e têm um aspecto espontâneo. Para concluir essa questão do discurso histórico, citamos, ainda uma vez, Luciano:

Assim como já havíamos estabelecido como objeto das qualidades de espírito do historiador a franqueza e a verdade, assim também, no que respeita ao estilo, o primeiro objetivo consiste em apresentar os factos com exatidão e expô-los com clareza, sem utilizar palavras

inconvenientes, desusadas, ordinárias ou de taberneiro, mas sim palavras que a maioria compreenda e as pessoas cultas aproveem. Em todo o caso, porém, pode ornamentar [o discurso] com figuras de retórica que não ofendam [a sensibilidade] e tenham um aspecto espontâneo, pois, caso contrário, fará com que o discurso se pareça com pratos muito condimentados. (SAMÓSSATA, 2013, p. 53)

Diante do que vai exposto até então, podemos afirmar, em consonância com Luciano, que Gandavo produz a sua “História da Província”, levando em conta os conselhos da carta a Fílon, inclusive no que tange ao uso das figuras de retórica. Gandavo faz uso delas de maneira sóbria, sem prescindir da moderação, como tentamos demonstrar ao longo deste trabalho. À vista disso, dando continuidade à análise que empreendemos aqui, é já altura de apresentarmos a *chría*, figura de retórica que se destaca, entre outras, na obra de Gandavo.

A *chría* é exercício retórico que, a bem dizer de Aftônio, compreende um dito memorável de breve extensão que pressupõe um personagem autor. Além disso, para Hermógenes, ela “*tiene una exposición concisa y que tiende generalmente hacia algo útil*” (1991, p. 179). Entre as *chrías*, umas são verbais, outras ativas (ou de feitos, como salienta Hermógenes) e outras mistas. As primeiras são aquelas que, por meio da palavra, mostram a sua utilidade; as ativas, por sua vez, são aquelas que manifestam uma ação, enquanto as mistas são as que contêm uma mescla de palavra e ação. Além disso, Aftônio assinala que é possível elaborar uma *chría* com os seguintes princípios de argumentação: encomiástico, parafrástico, de causa, argumento contrário, símile, exemplo, testemunho dos antigos e epílogo. Dito isso, fazemos menção à *chría* que aparece no último excerto extratado da obra de Gandavo nas linhas acima.

Como podemos notar, o trecho evidencia um dito memorável em que Gandavo, mais uma vez, faz notar sua agudeza e conhecimento dos artifícios retóricos, ainda que se proponha a escrever História. A *chría* em questão é do tipo verbal, haja vista que o personagem autor, Gandavo, vale-se de palavras para apresentar algo útil, a saber: a escrita é vida da memória, e esta, uma semelhança da imortalidade. Poder-se-ia objetar que não há um personagem autor na dita *chría*. A despeito disso, esclarecemos que o autor – Gandavo – serve-se da primeira pessoa para fazer a enunciação, deixando, assim, explícita a sua autoria: “Como pois a escritura seja vida da memória, e a

memória huma semelhança da immortalidade a que todos *deveremos* aspirar, [...] *quiz* movido destas razões, fazer esta breve historia [...]” (GANDAVO, 1964, p. 23, grifo nosso).

Ademais, é oportuno aludirmos ao fato de que, para elaborar a *chría* em questão, o autor utilizou o argumento de causa, visto que apresenta o motivo que o levou a escrever a “História da Província de Santa Cruz”: para conquistar a imortalidade. Nesse particular, vale a pena dizermos, par e passo com Gandavo, que a escrita é o que mantém viva a memória, em oposição ao esquecimento que poderia ocorrer caso não se registrassem os sucessos da empresa colonizadora. A memória, nessa perspectiva, uma vez que se mantém viva por meio da escrita, imortaliza não apenas a obra, como também o seu autor. Desse modo, Gandavo não somente censura aqueles que, por descuido, não fizeram menção, em seus textos, às coisas notáveis do Novo Mundo, dando-as à perpétua memória, mas também, e sobretudo, exorta seus congêneres a escrevê-las para que, ao contrário de caírem no esquecimento, vivam eternamente.

Para além do que vai dito acima, convém apresentarmos, na sequência, a sentença, exercício retórico que difere da *chría*, na medida em que, nas palavras de Hermógenes,

expone en una enunciación pura y simple, mientras que la chría lo hace a menudo [...]; en que la chría también se basa en acciones, mientras que la sentencia únicamente en dichos; y, además, en que la chría incluye al personaje autor del dicho o de la acción, mientras que la sentencia se expresa sin que medie personaje. (1991, p. 179)

Por esse viés, destacamos que a *chría* e a sentença são máximas – ditos memoráveis –, sendo que a última implica uma exortação a realizar algo ou dissuadindo-o, sem manifestar o personagem autor. Segundo Aftônio, as sentenças podem ser: exortativas, dissuasórias, enunciativas, simples, compostas, verossímeis, verdadeiras ou hiperbólicas, de modo que a classificação em determinado tipo não impede que o seja também em outro. Vejamos, por exemplo, a sentença enunciativa e, ao mesmo tempo, exortativa que se segue, a qual se faz presente na obra de Gandavo ora sob análise: “e tudo se pode crer, por difícil que pareça: porque os segredos da natureza nam foram revelados todos ao homem, pera que com razam possa negar, e ter por impossivel as cousas que nam vio nem de que nunca teve noticia” (GANDAVO, 1964, p. 53).

No excerto acima, faz-se evidente, mais uma vez, a argúcia de Gandavo, que nos apresenta uma sentença, isto é, uma máxima que não torna manifesto o personagem autor: os segredos da natureza não foram revelados todos ao homem para que, com razão, possa negar ou ter por impossíveis as coisas que não viu e de que nunca teve notícia. Nesse contexto, o autor, ao mesmo tempo em que enuncia que em tudo é possível crer, tendo em vista que muitos segredos da natureza foram ocultados ao homem, exorta para que se creia nas coisas nunca dantes vistas e das quais jamais se teve notícia. Considerando, pois, que a natureza tem muitos mistérios encobertos, o autor não só persuade a crer, por mais difícil que seja, no aparentemente impossível, como também dissuade aqueles leitores céticos, que duvidam de coisas estranhas e/ou maravilhosas que se lhes apresentam.

Face ao exposto, ratificamos a perspicácia do cronista português Pero de Magalhães de Gandavo, demonstrada na “História da Província de Santa Cruz” e no “Tratado da terra do Brasil”, e salientamos a necessidade de lê-los como discurso histórico, mas sem perder de vista o uso de expedientes discursivos que não comprometem a clareza do que vai dito. Por esse prisma, reiteramos que a obra de Gandavo deve ser lida histórica e retoricamente, afinal um leitor desavisado passaria indiferente pelos exercícios retóricos anteriormente elencados, com base nos preceitos catalogados pelos retores gregos Aftônio e Hermógenes, assim como do sofista Luciano de Samósata com relação à escrita da História.

Em última instância, testemunhamos a agudeza de Gandavo à medida que ele não ignora o fato de que os historiadores não escrevem como os oradores, pois tratam do já sucedido, e, sendo assim: “não têm de procurar *o que* hão-de dizer, mas sim *como* hão-de dizer” (SAMÓSATA, 2013, p. 55). A despeito de se propor fazer História, o admirável cronista, gramático e historiador português Pero de Magalhães de Gandavo, em sua “História da Província”, não renuncia aos exercícios oratórios, mas fá-lo com moderação, seguindo os preceitos do gênero histórico. Por fim, informamos que a análise proposta não se exaure aqui, uma vez que a identificação dos exercícios retóricos não apenas demanda um esforço de erudição muito grande, bem como uma análise mais demorada.

Referências

- CAMINHA, Pêro Vaz de. *Carta a El-rei d. Manuel*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1974.
- GANDAVO, Pero de Magalhães de. *Historia da prouincia Sancta Cruz, a que ulgar mente chamamos Brasil: feita por Pero Magalhães de Gandauo, dirigida ao muito Illustre Sñor Do Lionis Pereira e Historia da prouincia Sãcta Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil feita por Pero de Magalhães de Gandauo dirigida ao mui Illusmo Dom Lionis Pa gouernador que foy de Malaca e das demais partes do Sul da India*. Lisboa: Antônio Gonçalves, 1576.
- GANDAVO, Pero de Magalhães de. *Historia da prouincia Sancta Cruz, a que ulgar mente chamamos Brasil: feita por Pero Magalhães de Gandauo, dirigida ao muito Illustre Sñor Do Lionis Pereira*. Biblioteca do Museu do Escorial, Ms. IV .28.
- GANDAVO, Pero de Magalhães de. *A primeira historia do Brasil - Historia da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Texto modernizado e notas de Sheila Moura Hue e Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- GANDAVO, Pero de Magalhães de. *A primeira historia do Brasil - Historia da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Texto modernizado e notas de Sheila Moura Hue e Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- GANDAVO, Pero de Magalhães de. *História da Província de Santa Cruz e Tratado da Terra do Brasil: introdução de Capistrano de Abreu*. São Paulo: Obelisco, 1964.
- GANDAVO, Pero de Magalhães de. *Tratado da Província do Brasil*. Edição preparada pelo Professor Emmanuel Pereira Filho. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1965.
- HANSEN, João Adolfo. Lugar-comum. In: Adma Muhana, Mayra Laudanna e Luiz Armando Bagolin (Org.). *Retórica*. São Paulo: Annablume, 2012.
- HUE, Sheila Moura. As quatro versões da História de Pero de Magalhães de Gandavo. In: *II Semana de Filologia na USP*, 2009, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007. p. 177-193.
- MOREIRA, Marcello; CORREIA, Manoela. O Hipupiára e a Poética: uma reflexão sobre os limites do verossímil e da autópsia no século XVI. *Revista Scripta*, v. 23, n. 47, p. 203-214, 1º quadrimestre de 2019.

- SAMÓSATA, Luciano de. Como se escrever escrever a História. In: SAMÓSATA, Luciano de. *Luciano V*. Tradução, introdução e notas de Custódio Magueijo. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2013, p. 23-60.
- TEÓN; HERMÓGENES; AFTÔNIO. *Ejercicios de Retórica*. Introdução, tradução e notas de Dolores Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1991.

Epitáfio e memória em *Melpómene*, de Francisco de Quevedo

Luzia Silva Pinto (UESB)¹

Marcello Moreira (UESB)²

O estudo, que ora se lhes apresenta, objetiva discutir a relação entre epitáfio, monumento e memória, na Espanha monárquica, dos séculos XVI e XVII, na qual se efetuou a produção da poesia fúnebre do poeta espanhol Francisco de Quevedo. Nestes termos, urge esclarecermos que o objetivo primacial deste estudo é analisar, à luz das preceptivas clássicas, um epitáfio laudatório, impresso em *Melpómene*, musa terceira que integra o *Parnaso Español* (1648) do poeta madrilenho em foco, com o fito de compreender como estão, nele articulados, o topos poético da perenidade da poesia, sumarizado no verso “*Exegi monumentum aere perennius*”, imortalizado por Horácio, em sua Ode 30, bem como as tópicas próprias do gênero “epitáfio” como, por exemplo, a “admoestação ao passante” e o louvor dos homens ilustres que compunham o estamento aristocrático da monarquia espanhola quinhentista e seiscentista, cujos feitos são dignos de se tornarem memória poética pelo agenciamento de um *faber*, o Poeta.

Para além do que vai dito nas supracitadas linhas, torna-se sumamente importante ressaltar que o gênero epídítico do qual se valeu Quevedo, na composição de sua poesia fúnebre, tratava do belo e do bem, desde a retórica de Aristóteles (ARISTOTLE, 1994), assim como em tratados gregos e latinos que lhe são subsequentes, como a *Retórica para Alexandre*, de Anaxímenes de Lâmpsaco e o *Institutio Oratoria* (QUINTILIAN, 1963), dentre outros. Daí ser consentâneo afirmar que a poesia fúnebre produzida por Quevedo, em sua *Melpómene*, nos Quinhentos e nos Seiscentos, vincula-se a uma tradição retórico-poética, que especifica os gêneros e as espécies discursivas,

1. Professora do Ensino Básico da Rede Estadual. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Vitória da Conquista. E-mail: 2020. mo086@uesb.edu.br.
2. Professor Pleno de Letras Luso-Brasileiras e de Historiografia e História Literária do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Pesquisador de Produtividade em Pesquisa do CNPq. E-mail: moreira.marcello@gmail.com

assim como os tipos de caracteres a serem representados por meio deles, fomentando, desse modo, uma relação estreita entre poética, retórica, política, teologia, poesia e memória, no Estado monárquico espanhol do citado recorte temporal.

Concernente à relação entre poesia fúnebre, monumento e memória, na Espanha monárquica dos Séculos XVI e XVII, cumpre ressaltarmos que, em “Melpómene”, dentre as várias composições poéticas mortuárias que a constituem, abundam os epitáfios, os quais devem ser compreendidos como discurso que deve ser registrado tradicionalmente sobre materiais duros – e, portanto, duráveis –, a lápide, de preferência. Ademais, cabe lembrarmos que a lápide em que se inscreve o epitáfio, para além de ser duradoura, também permanece em lugar público, e é justamente essa sua eterna publicidade que a torna o suporte ideal de uma mensagem que só pode atingir sua finalidade – perpetuar virtudes – se for constantemente rerepresentada àqueles a quem se destina. Na perspectiva que aqui se esquadriña, o efeito de perenização própria das escritas epigráficas advém, por conseguinte, de um lado, do material que lhes dá suporte, e, de outro, do espaço onde se localizam tais inscrições.

Neste ponto, tais aspectos delineiam-se sinteticamente nas palavras de Le Goff (2003, p. 428):

A pedra e o mármore serviam, na maioria das vezes, de suporte a uma sobrecarga de memória. Os arquivos de pedra acrescentavam à função de arquivos propriamente ditos um caráter de publicidade insistente, apostando na ostentação e na durabilidade dessa memória lapidar e marmórea.

Sob essa perspectiva, torna-se, pois, instrutivo percebermos que a poesia se converte num monumento seguro, tal como o mármore, que é, por excelência, durável. Na verdade, ela ainda suplanta a durabilidade da pedra, caso levemos em consideração que, indiscutivelmente, resiste muito mais aos efeitos corrosivos do tempo pelo fato de multiplicar-se em incontáveis cópias. Deste modo, a poesia quinhentista e a seiscentista tanto podem configurar-se como fama futura, já que a palavra vive mais tempo do que os feitos, nos casos dos discursos epidícticos que objetivavam o louvor, quanto podem visar a perenizar a memória dos danados, no caso dos discursos epidícticos vituperantes. De qualquer sorte, mais importante é termos em mente que as citadas poesias, os epitáfios, podem, no caso daqueles

que são elogiosos, redundar de trabalho “encomendado”, pelo fato de o poeta participar de amplas redes clientelares, comuns no seio das antigas monarquias ibéricas (HESPANHA, 1994, p. 33-36).

Sabe-se que, no mundo antigo, havia a prática de encomendar epítáfios a compositores especializados no gênero, como afirma Achcar (1994, p. 160): “O atributo por excelência encarecedor do produto do poeta seria sua virtude de preservar a memória das obras dos comitentes, e preservá-la ainda mais do que o mármore dos monumentos seria capaz”.

Tendo em vista que os monumentos constituem materiais da memória, consideramos, pois, de grande relevância, remontar a origem deles, a partir dos ensinamentos de Le Goff (2003, p. 526):

A palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, de onde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos [...].

Respeitante, ainda, à definição do latim *monumentum*, este significava, aos olhos de Achcar (1994, p. 163) “um monumento qualquer em pedra e bronze, uma obra literária, em prosa ou em verso, na materialidade de sua redação escrita”. Como se vê, tanto em Le Goff, quanto em Achcar, torna-se, pois, lícito supormos que há uma relação entre poesia e memória desde os antigos, merecendo especial relevo Homero, inolvidável na composição do verso resistente ao tempo. Neste contexto, é digno de nota “o caráter imperecedouro da poesia e a associação entre reis e poetas é narrada em quase todas as poéticas e retóricas quinhentistas” (MOREIRA, 2006, p. 104) com vistas a enfatizar a importância do patronato de atividade tão vital para a sobrevivência das linhagens monárquicas e de seus feitos. Somos a isso que o discurso laudatório “transfere parte do capital simbólico do encomiado para o discurso poético, pois a excelência do defunto é também condição da excelência da poesia que dele trata e, sobretudo, de seu *ethos* (MOREIRA, 2006, p. 144). Dito isso, cumpre pôr plenamente a claro que essa transferência só é possível por meio da escrita, que institui um louvor contra “o esquecimento, ao tempo em que o poeta, ao produzir do defunto, pelo agenciamento

da escritura, uma memória duradoura, produz igualmente para si essa mesma memória, porque seu nome não se dissocia da palavra perenizadora (MOREIRA, 2005, p. 77). Concorde com Hansen (2011, p. 36) assevera que o “elogio da cabeça mandante resulta no favorecimento de quem o faz. O poeta memoriza o saber, na medida em que conhece o modelo e promove a si como *auctoritas*, ao fundamentar-se na autoridade dos “melhores”.

Nestes termos, Francisco de Quevedo, inserido nas letras cultas quinhentistas e seiscentistas, com suas composições ancoradas no princípio da imitação, reproduz as regras e procedimentos inclusos na tradição retórica e recobra os fundamentos primordiais prescritos para a composição dos seus epítáfios laudatórios. Neste pormenor, é digno de menção que o conhecimento dos preceitos retóricos, nos Seiscentos, está subordinado às normatizações retórico-poéticas, haja vista que é delas que promana a especificação dos gêneros, das espécies e dos indivíduos a serem representados.

Outrossim, não podemos perder de vista que, para combinar e articular discursivamente os *topoi* às finalidades do gênero “epitáfio laudatório”, Quevedo necessitava ter o domínio de métodos mnemotécnicos a partir dos quais acessava os recursos já disponíveis em outros poetas ou nos tratados de retórica epidítica ou demonstrativa. Acrescentemos a isso que o poeta em questão, ao empregar engenhosamente, nos seus epítáfios laudatórios, o topos “desprezo dos bens do mundo” como uma das formas de alcançar a glória eterna, ressalta a excelência do morto, que, por seu turno, aceita cristãmente a vida como trânsito para a morte, tendo, pois, sua memória salvaguardada, visto que se portou como “melhor”, ou seja, como a representação da ordem o apresentava e o constituía.

Com efeito, convém atentarmos para o fato de que a memória, mobilizada no quadro das letras quinhentistas e seiscentistas, é um conceito vital para compreendermos os efeitos múltiplos realçados na estrutura linguística dos poemas, na temática proposta, bem como nas condições que capacitam o poeta a produzir, com base no engenho, artificiosa e persuasivamente, a sua poesia. Neste sentido, o poeta é “antes de tudo um aristotélico, que inventa o poema, especificando o gênero, as espécies, os indivíduos, os acidentes e as diferenças do tema” (CARVALHO, 2007, p. 74). Sob este viés, não é descabido dizermos que o objetivo primordial dos hábeis poetas era justamente a capacidade de articular e imitar convenientemente os procedimentos

preconizados nos modelos autorizados, no âmbito das práticas letradas quinhentistas e seiscentistas.

Destarte, importa, outrossim, notarmos que o poeta Quevedo, ao se utilizar dos *topoi* ou lugares-comuns, preconizados pelos antigos e elencados na *Antologia Grega*, com o fito de compor os seus epitáfios laudatórios, legitima a ideia de que os tratados de retórica epídica eram utilizados na construção de textos poéticos. Daí ser coerente afirmarmos que o epitáfio laudatório quevediano, delimitado para este estudo, assim como os que lhe foram coetâneos, integram uma tradição na qual a produção “literária” está jungida a um conjunto de prescrições derivadas de matrizes retóricas latinas e gregas.

Entrementes, é digno de menção que, no epitáfio delimitado para análise, Quevedo homenageia María Enríquez, Marquesa de Villamaina, e a didascália que encima o poema propriamente dito – “Túmulo a la señora doña María Enríquez, Marquesa de Villamaina” – prescreve a leitura a ser efetuada pelos leitores do poema. Neste contexto, cumpre indagarmos: Mas que leitura é proposta por meio da didascália? Como se sabe, o poema laudatório só apresenta plena referencialização quando é antecipado por uma didascália que circunscreve sua atualização por parte de um leitor qualquer. Como dito, a didascália propõe-se como protocolo de leitura, como bem enfatizou Marcello Moreira. No poema em questão, evidencia-se, a partir da leitura da didascália, que o elogio fúnebre dirigido a um membro do estamento aristocrático da sociedade monárquica espanhola quinhentista e seiscentista é a matéria do poetar, como se depreende do título nobiliárquico – Marquesa de Villamaina, aplicado à doña María Enríquez.

Uma vez feitos estes esclarecimentos, partamos, agora, para a análise do epitáfio “Túmulo a la señora doña María Enríquez, Marquesa de Villamaina” com o intento de visualizarmos de que forma o poeta Francisco de Quevedo, ao se apropriar dos ensinamentos contidos nas preceptivas retóricas e poéticas, mormente dos lugares-comuns (*topoi*), compôs os epitáfios laudatórios visualizados na sua *Melpómene*, legitimando, assim, o caráter prescritivo dos mesmos. Dito isso, faz-se mister esclarecermos que, com vistas à inteligibilidade do *corpus*, preferimos analisá-lo de forma fragmentada e não o reproduzindo por completo. Vejamos:

*¿Quién alimentará de luz al día?
 ¿Quién de rayos al sol? ¿Quién a la aurora
 de perlas, que en tu risa y boca llora,
 del coral, que en tus labios encendía?*

Ao encetarmos a leitura desta primeira quadra do soneto, atribuído a Dom Francisco de Quevedo, não nos foi forçoso perceber que, para enaltecer o valor da dona, matéria do seu poeta, o poeta em foco utilizou-se da tópica do retrato poético da dona em metáfora de pedraria mineral. Dito de outro modo, o poeta valeu-se da *illustratio retórica*. Neste ínterim, cumpre aclararmos que tal tópica foi recorrente na poesia palaciana do século XVII, empregando, para tanto, procedimentos técnicos próprios da poesia descritiva epidítica, sem perder de vista a emulação dos efeitos visíveis da pintura. Somemos a isso que o retrato, vinculado à tradição lírico-amorosa, atualiza tópicos epidíticos da beleza feminina mediante emulação de autoridades antigas e modernas, quais sejam Francisco Petrarca, Luís Vaz de Camões (para citar alguns), imitação esta que se deu em conformidade com o modelo prosopográfico que, por seu turno, redundou da longa tratadística grega e latina. Concernente à composição do retrato, Hansen (2011), em palavras perspícuas, nos inteira de que

O poeta pinta o corpo feminino sobre um eixo vertical imaginário que desce da cabeça aos pés, aplicando a cada seção dele imagens relacionadas a motivos correntes que definem a excelência da parte como unidade de integração ou *unitas ordinis*, a unidade de ordem com que Santo Tomás de Aquino, em seu comentário sobre a *Metafísica* aristotélica, define o corpo humano como termo para a metáfora do corpo político do Estado. A perfeição da dama decorre da perfeição de cada parte do corpo subordinado ao todo, cuja unidade visa ao fim superior da alma, segundo o catolicismo, que o define como corpo naturalmente subordinado à hierarquia do ‘corpo místico’ do Estado. (HANSEN, 2011, p. 26)

Como se pode deprender da leitura do excerto acima extratado, o ornato poético da beleza feminina é construído conforme a tradição de representação da mulher, recorrente na lírica dos séculos XVI e XVII, consoante é passível de vislumbre no epítáfio ora sob análise, nomeadamente no primeiro quarteto, no qual a dona é pura luminescência (¿Quién alimentará de luz al día?¿Quién de rayos al sol?) e, para além disso, exemplo vivo de virtude e pureza. Daí a sua beleza ser amplificada por meio de metáforas agudas que criam imagem

de luminosidade, tanto no físico quanto no intelecto: a luz que dela reluzia era mais intensa que a luz do sol e do dia, sendo eles próprios fontes de luz. Desse modo, percebemos, sem demora, que a descrição minuciosa das partes do corpo da dona, pelo acúmulo de pedraria mineral, além de enaltecê-la pelos feitos e virtudes, ainda conjuga para a elevação espiritual dela.

Com o fito de enriquecer (e legitimar) o que vai dito nas supracitadas linhas, sirvamo-nos das conspícuas e acertadas palavras de Adma Muhana:

Na *descriptio* cristalizada pela retórica da poesia, após o louvor do rosto, segue-se a das demais partes do corpo feminino, com destaque para os cabelos, o colo, as mãos etc. Tal descrição epidítica visa sempre a realçar a perfeição da mulher, ao destacar a beleza e graça de cada uma das suas partes corpóreas, sendo que o conjunto delas há de manifestar, assim, a unidade de sua beleza interior, por outro nome, virtude (MUHANA, 2005, p. LVII).

A partir do excerto supracitado, podemos facilmente inferir que a beleza física é também beleza moral, o que implica dizer que a devida proporção das partes do corpo da dona é reflexo da beleza interior dela. Sob essa ordem de ideias, é oportuno lembrarmos que, em *Los Retratos*, Luciano de Samósata chama a nossa atenção para o fato de que a descrição, para que seja perfeita, precisa demonstrar não só a beleza física do corpo, mas também a beleza da alma, coerência de caráter que se manifesta na dupla representação da figura. Desse modo, as metáforas que qualificam os cabelos, a testa, as sobrancelhas, os olhos, a boca (para citar algumas) são igualmente qualificadoras da beleza que não está acessível aos olhos, já que é beleza imbricada no intelecto do leitor/ouvinte. Respeitante às passagens “¿Quién a la aurora de perlas, que en tu risa y boca llora, /del coral, que en tus labios encendía?”, vislumbradas, ainda, no quarteto ora sob análise, percebemos claramente a amplificação da beleza da dona mediante as metáforas agudas assim traduzidas: a boca é rubi; os dentes, pérolas, partes estas do corpo da dona igualmente adequadas para louvar, aplicando, para tanto, preceitos da *ars laudandi*, tópicos recorrentes na tradição lírica dos Quinhentos e dos Seiscentos. Como dito ficou, neste quarteto, ressaltam-se tanto as virtudes do ânimo (honra, brandura), quanto as do corpo (graça e formosura), não sendo, pois, sem

razão o choro condoído da *persona* da enunciação por conta da falta que fará dona María Enríquez a ela e, por extensão, à humanidade.

Como é sabido que o poeta madrilenho se valeu da tópica do retrato da dona em metáfora de pedraria mineral e elementos da natureza na composição do seu soneto, com vistas ao enaltecimento da beleza física e da formosura moral da dona, não constituiu óbice algum a identificação de tal tópica no segundo quarteto:

*Ya falleció del mundo la alegría;
melancólica y mustia yace flora,
cuando el cabello de tu frente dora
en negro luto la ceniza fría.*

Levando-se em consideração esta segunda quadra, notemos que o retrato segue o padrão típico da agudeza discreta e engenhosa que, na invenção, aplica lugares-comuns tradicionais, conforme o decoro exigido na lírica quinhentista e seiscentista. Ilustram com perfeição o exposto as argutas palavras de Hansen (2011), na passagem infrafirmada:

A imagem do corpo decorre da seleção de partes mais adequadas para figurar a perfeição petrarquista – cabelos, olhos, rosto, boca dentes, colo, mãos, por vezes pés – com alusões metafóricas que elidem as partes iludidas do desejo na pedraria mineral do corpo geométrico, sempre artificial. [...] o retrato da dama resulta da aplicação de uma técnica epidítica do gênero do retrato prosopográfico encomiástico e costuma ser inventado com metáforas minerais e vegetais que lhe geometrizam o rosto e o corpo, oferecendo-se à recepção como evidência do artifício engenhoso. (HANSEN, 2011, p. 26-27)

Tendo em vista o fragmento supraexcertado, no qual Hansen (2011) evidencia a imprescindibilidade do conhecimento da retórica epidítica demonstrativa para composição do retrato poético da dona, digna sabermos que a constituição física ornada de beleza pelas metáforas minerais e vegetais é espelho da constituição moral que não está acessível aos olhos, mas ao intelecto. No caso específico do quarteto sob análise, o poeta articula, na descrição do cabelo, (cuando el cabello de tu frente dora) lugares-comuns da poesia lírica, tais como cabelos loiros e ondulantes, produzindo, assim, a evidência retórica pela força das imagens. Nesta perspectiva, faz-se mister destacarmos que, por meio da decodificação das metáforas, bem como da distribuição adequada das partes do corpo da dona, o destinatário, ao analisar a

imagem apresentada pelo poema, recompõe o procedimento aplicado pelo poeta, com o fito de compor tanto o retrato físico, quanto o moral daquela. Nesse sentido, por conhecer o procedimento no qual se fundamenta o gênero em questão, o leitor lerá o retrato como poema que emula o retrato pictórico de acordo com as técnicas de descrição (*Ekphrasis*) da dona, aplicando às partes do corpo metáforas ornamentais. Neste ponto, a descrição, sendo emulação de pintura, será feita com *enargeia*, produzindo imagens do corpo da dona que saltam aos olhos do público. Acrescentemos a isso que a descrição será minuciosa e as metáforas, por seu turno, produzirão um efeito visual e sonoro, como se o retrato se materializasse diante dos olhos por meio da tinta das palavras, o que realça, no retrato, a tópica horaciana *ut pictura poesis*.

Pelo que foi dito até então acerca da segunda quadra do soneto sob análise, não podemos nos furtar de dizer que a partida da jacente (doña María Enríquez), além de deixar compadecida a *persona* da enunciação, ainda levou com ela toda a alegria do mundo, todo o viço da Natureza, restando apenas “*en negro luto la ceniza fría*”. Logo, enquanto o mundo, triste pela perda da ilustre durar, será mantida viva a memória gloriosa dela.

No primeiro terceto, a *persona* da enunciação confessa ao passante uma dúvida que a persegue, qual seja se a dona, enquanto estava viva, era corpo ou deidade:

*Por sólo unirse a Dios tu alma pudo
desunirse del cuerpo, que en el suelo,
si fue cuerpo o deidad, aún hoy lo dudo.*

Tendo em vista o lugar-comum do momento da passagem, em que a vida abandona o corpo para residir no céu, pela dúvida suscitada pela *persona* da enunciação, percebemos, de pronto, que a encomiada, em vida, recebeu, de seus progenitores, esmerada instrução, lutou com bravura, prudência, justiça e coragem em defesa da Pátria, preocupou-se com as necessidades públicas, seguiu de forma escorreita os princípios cristãos, teve uma vida proba, lutou contra as fraquezas carnis, logo digna de ter uma memória salvaguardada, honrada, glorificada, enfim, perpetuada na Terra e eternizada nos Céus. Daí não ser por acaso a comparação com uma divindade.

O último terceto é visivelmente uma *conclusio* do argumento, *conclusio* esta vislumbrada nitidamente no verso final, o qual arremata o

sentido moralizante do poema, que é o de que uma vida bem vivida, sobretudo em consonância com a vontade cristã, culmina, por conseguinte, numa boa morte. Por fim, a persona da enunciação subverte a expectativa dos seus possíveis ouvintes e leitores, ao declarar que a dona, descrita sob as lentes de Quevedo, - doña María Enríquez, Marquesa de Villamaina -, matéria do epitáfio laudatório aqui analisado, era o próprio céu, dada a perfeição, formosura e sublimidade dela:

*Dichoso en tanto llanto fue su vuelo,
pues que sube tu espíritu desnudo
de un cielo, por vestirse de otro cielo.*

Investidos dos ensinamentos coligidos das preceptivas clássicas, bem como dos extraídos dos comentadores destas, constatamos, sem dificuldade, que o poeta Quevedo recorreu à técnica epidítica do gênero do retrato prosopográfico encomiástico para elogiar a beleza física da dona, bem como as virtudes morais e intelectuais da mesma. Em face disso, mais interessante é sabermos que, no retrato ora analisado, as metáforas são recursos que unem as prendas da dona com título nobiliárquico (Marquesa de Villamaina), efeito retórico que visa a construir um monumento poético em louvor dos “melhores” que compunham o estamento aristocrático da Espanha monárquica, dos séculos XVI e XVII.

Assim posto e assim assente, resta-nos dizer que, do estudo aqui encetado, ratificamos a argúcia do poeta Dom Francisco de Quevedo, demonstrada na composição dos seus epitáfios laudatórios, visualizados na sua *Melpómene*, musa terceira que integra o Parnaso español (1648), ao tempo em que salientamos a necessidade de analisá-los à luz das preceptivas clássicas, levando, na devida conta, a articulação entre poética e retórica demonstrativa, articulação essa que constitui condição *sine qua non* para o empreendimento de tal análise, afinal um leitor incauto tanto passaria incólume aos preciosos ensinamentos delas extraídos, quanto desconheceria a evidente finalidade didática e moralizante de tais epitáfios. Por fim, asseveramos que todo estudo que concentre, nele, a fecunda presença do poeta madrilenho, cujo epitáfio foi aqui analisado, além de demandar um indiscutível esforço de erudição, ainda carece de uma análise mais acurada e demorada. Logo, cremos que o estudo, que ora se dá a ler, não se exaure por aqui.

Referências

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994.
- ARISTOTLE. *Art of Rhetoric*. Cambridge: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1994.
- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de Agudeza*. São Paulo: Humanitas; Edusp; Fapesp, 2007.
- HANSEN, João Adolfo. Códigos bibliográficos, escribas, manuscritura e códices da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra. In: MOREIRA, Marcello. *Critica textualis in caelum revocata? Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra*. São Paulo: Edusp. 2011, p. 13-41.
- HESPANHA, António Manuel. *Às vésperas do Leviathan. Instituições e poder político*, Portugal, século XVII. Lisboa: Almedina, 1994.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.
- MOREIRA, Marcello. Ut pictura poesis. Análise bibliográfico-textual de dois membros da tradição de Gregório de Matos e Guerra. In: GAMA, Luciana; MOREIRA, Marcello (org.). *Revista USP*, n. 57, p. 87-103, mar./maio, 2003.
- MOREIRA, Marcello. As armas e os barões assinalados: poesia laudatória e política em Camões. *Revista Camoniana*, Bauru, SP: Edusc, v. 17, 3. série, p. 77-104, 2005.
- MOREIRA, Marcello. Ad Parnasum – expansão, colonização e empresa civilizatória Lusa em música do Parnasso. *Revista USP*, São Paulo, n. 70, p. 141-151, jun./ago. 2006.
- MUHANA, Adma. Introdução. In: Manuel Botelho de. *Poesia completa: música do parnasso, lira sacra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- QUEVEDO, Don Francisco de. *El Parnaso Español, y Musas Castellanas*. Madri Melchor Sanchez, 1668.
- QUINTILIAN. *The Institutio Oratoria*. With and English Translation by H. E. Butler. Cambridge: Harvard University Press, 1963.

A ornamentação livre da música barroca Italiana e a virtude elocutiva do ornato

Roger Lins de A. Gomes Ribeiro (PPGMUS-ECA-USP/CAPES)¹

Introdução

A ornamentação livre – também chamada de italiana – é um componente essencial da música dos séculos XVII e XVIII, constituindo, assim, um relevante tema de estudo, tanto para musicólogos quanto para intérpretes que se dedicam a esse repertório.

Este fenômeno se trata de uma técnica utilizada para enriquecer o discurso melódico de uma obra, por meio da inserção de ornamentos musicais, especialmente em trechos mais lentos da música. Na maior parte dos casos, os ornamentos não são previamente indicados pelo compositor na partitura, mas é esperado que o intérprete os adicione. Segundo Neuman (1983, p. 560), “[a] ornamentação livre abrange do mais simples ornato em uma nota até os mais audaciosos floreios e, na terminologia de alguns autores, até mesmo cadenzas de duração considerável.”

Também é tida como um dos principais componentes do gosto e do estilo italiano dos séculos XVII e XVIII. A importância da ornamentação, no que diz respeito ao estudo desse repertório, é amplamente reconhecida. Ratner (1980, p. 105) afirma, a respeito da prática italiana: “nos adágios, há uma tradição de ornamentação florida – trillos, appoggiaturas, mordentes, tiratas – e arranjos em padrões irregulares. Essa ornamentação livre é sustentada por uma pontuação regular e um baixo estável que fixa o andamento”. O conhecimento da ornamentação era fundamental para a boa execução no estilo italiano, conforme Donnington:

Bom gosto era quase um termo técnico da época. Era usado não apenas para [reportar-se a] uma atitude cultural refinada em relação à música em geral, mas também uma habilidade cultural

1. Graduado em Licenciatura em Música (UFRJ), Graduado em Violino Barroco (4º ciclo música antiga -EMESP), Mestre em Musicologia (PPGMUS-ECA USP), Doutorando em Musicologia (PPGMUS-ECA USP/CAPES).

refinada para produzir mais ou menos ornamentos improvisados para as melodias, frequentemente notadas com elementos simples, porém necessitando de ornamentos para que fosse fornecida uma performance completa. (DONNINGTON, 1982, p. 84)

Nos séculos XVII e XVIII, a música era entendida dentro do contexto retórico e a ornamentação livre era um fenômeno muitas vezes transmitido pela proposta tripartite de aprendizado apresentada em poéticas musicais ou literárias setecentistas, de matriz retórica: preceito, exemplo e imitação. Assim, podemos encontrar muitos tratados, modelos e evidências da comoção gerada em interpretações da época:

Na Itália, exemplos modelares de ornamentação estão disponíveis pelo menos desde o surgimento do Codex Faenza (séc. XV), que inclui obras para teclado acompanhadas de elaboradas diminuições. Nos sécs. XVI e XVII, modelos para a decoratio musical são fornecidos por autores como Dalla Casa (1584), Rognoni Taeggio (1620), Zacconi (1596), Bassano (1585), Ortiz (1553) e outros (NEUMANN, 1983). No séc. XVIII, o assunto foi abordado detalhadamente em preceptivas, dentre as quais se destacam o método de flauta de Johann Joachim Quantz (1752), e parte substancial da extensa tratadística dos violinistas Francesco Geminiani (1687-1762), Giuseppe Tartini (1692-1770) e Leopold Mozart (1719-1787). (RIBEIRO, 2020, p. 61)

Também há exemplos de persuasão e comoção gerados pela boa aplicação do fenômeno em registros como o do Abade francês Raguenet, que ao retornar à Paris após dois anos morando em Roma na virada do século XVIII escreveu uma comparação entre os gostos musicais italiano e francês:

[os italianos fazem] **passagens ornamentadas de uma extensão** que confunde todos os que as ouvem pela primeira vez. E às vezes eles as fazem até mesmo em tons tão irregulares, que lançam o pavor assim como a surpresa no espírito do ouvinte, o qual crê que todo o concerto vai cair em uma dissonância assustadora. E interessando-o, com isso, pela ruína em que toda a música parece ameaçada, eles o sossegam com cadências [chutes] tão regulares, que todos se surpreendem ao ver a harmonia como que renascer da própria dissonância, **e tirar sua maior beleza dessas irregularidades que pareciam que iriam destruí-la**. Eles arriscam o que há de mais duro e de mais extraordinário, mas **o fazem como pessoas que têm o direito de fazê-lo e que têm certeza do sucesso**. (RAGUENET, 1702, p. 33, grifo nosso)

A fim de entender melhor este mesmo fenômeno e inseri-lo na prática musical do século XXI, devemos contextualizá-lo com os preceitos do sistema retórico-musical, onde a ornamentação livre ocupa um lugar entre a *actio*, conforme observamos no exemplo acima e a virtude elocutiva do ornato. Este é o objetivo do presente artigo, como complemento a uma parte da dissertação de mestrado concluída em 2020.

Os sistema retórico-musical e as virtudes elocutivas

A importância da retórica para os músicos do séculos XVII e XVIII pode ser verificada em inúmeros testemunhos, como o de Quantz² (1752 *apud* LUCAS, 2008, p. 23):

A execução musical deve ser comparada com a fala de um orador. O orador e o músico têm como objetivo comum preparar e apresentar sua produção para se tornarem mestres dos corações de seus ouvintes, incitando ou acalmando suas paixões e transportando-os a um sentimento ou a outro. Portanto, é uma vantagem para ambos, se cada um tem conhecimento do trabalho do outro.

Para Mattheson³ (1739 *apud* LUCAS, 2008, p. 24), igualmente, “a música instrumental não é outra coisa que uma linguagem de sons ou um discurso musical”.

Dessa forma, os compositores barrocos emulavam princípios dos sistemas retóricos da Antiguidade Clássica. Muitas vezes, o intérprete era o próprio compositor, e mesmo quando um músico reproduzia uma composição alheia, o princípio de “culto ao texto”⁴ referido por Bruce Haynes (2007) não existia, de forma que o intérprete se

2. QUANTZ, J. J. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlim: Johann Friedrich Voß, 1752.

3. MATHESON, J. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburgo: Christian Herold, 1739.

4. Segundo Haynes (2007), o culto ao texto e à edição *Urtext* é uma prática consequência de diversos efeitos pós-Revolução Francesa, quando o intérprete musical, aqui claramente dissociado do compositor, passa a ver no texto mais do que uma bula ou receita, ele vê uma obra hermeticamente fechada e pronta. Assim, passa a ser dever do intérprete se tornar um meio para a realização da obra com o mínimo possível de interferência.

apropriava das mesmas ferramentas que o autor da obra. Assim, a retórica também era uma ferramenta apropriada pelos intérpretes, que conforme vimos acima, recebiam seus fundamentos em sua própria educação.

De matriz aristotélica, a retórica é uma técnica de convencimento e argumentação que por meio de diversos tratados atravessou séculos e tradições, desde o século IV a.C. na Grécia, passando por retores latinos como Quintiliano e Cícero por volta do século I d.C. até o mundo cristão europeu do segundo milênio. Obviamente, com um escopo tão vasto é de se supor que inúmeras nuances ocorram, entretanto, uma estrutura de cinco cânones é a que mais se destacou para os compositores barrocos. São eles a *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Actio*.

No sentido de situar o leitor, apresentamos o seguinte esquema, baseado no estudo referencial sobre retórica literária de Heinrich Lausberg (1990 [1960]), assim como sua transposição para o contexto musical e nos trabalhos de Bartel (1997), Tarling (2004) e Ellen-dersen (2020):

a) *Inventio*, incluindo os *loci topici* – invenção, definição de assuntos; b) *Dispositio* – disposição e organização lógica; i) *exordium* (*proemium*) – introdução; ii) *narratio* – apresentação dos fatos; iii) *propositio* (*divisio* ou *partitio*) – divisão, o argumento proposto; iv) *confirmatio* – argumentos de sustentação, provas; v) *confutatio* (*argumentatio*, *refutatio* ou *reprehensio*) – refutação, contestação; vi) *peroratio* (*conclusio*) – conclusão; c) *Elocutio* (*decoratio*, *elaboratio*) – estilo, aplicação de recursos diversos que fortalecem os argumentos. As quatro *virtutes elocutionis*: i) *puritas*, *latinitas* – sintaxe correta, exatidão, precisão; ii) *perspicuitas* – clareza de linguagem; iii) *ornatus* (*elegantia*) – linguagem figurativa, tropos; iv) *aptum*, *decorum* – compatibilidade entre forma e conteúdo; d) *Memoria* – técnicas de memorização; e) *Actio* (*pronuntiatio*, *enuntiatio*, *executio*) – apresentação, execução, interpretação ou declamação por meio de gestos e inflexões adequados.

A *Inventio* é tida como a coleta das informações e argumentos pertinentes e ao assunto em si, seria como uma “*brainstorm*,” a fonte das ideias. A *Dispositio* por sua vez é a organização lógica de todo o material, na música instrumental muitas vezes define a forma da composição. Os argumentos serão dispostos no discurso obedecendo os critérios de suas fases, como o *Exordium* (introdução), *Narrativo* (argumento principal), *Confutatio* (apresentação de argumentos

contrários à tese para depois contestá-los), *Confirmatio* e *Peroratio* (confirmação do discurso). Já a *Elocutio* e suas quatro virtudes traduzem as ideias e pensamentos em diversas palavras e frases, adicionando recursos que enalteçam os argumentos. *Memoria* era ligada à memorização do discurso e a *Actio* estava conectada à apresentação, à execução, à interpretação ou à declamação, assim como aos gestos e inflexões adequados.

Segundo Quintiliano (2017[séc I], [VIII-iii-4] p. 201)⁵ o enaltecimento proporcionado pelas virtudes da *Elocutio* são o coração do discurso. Desta forma, a *Elocutio* apresenta um texto acabado, apto a ensinar, deleitar e mover o público e para que este objetivo seja devidamente cumprido, os retores discorrem sobre quatro virtudes na elocução: pureza linguística (*puritas latinitas*), clareza (*perspicuitas*), ornato (*ornatus*) e decoro (*decorum*).

O ‘Decoro’ é uma virtude que lida com a adequação do discurso à ocasião, à plateia e à matéria (na música barroca, o afeto que a música representa), a pureza linguística (*Puritas latinitas*) é uma virtude muito atrelada à gramática, pois lida diretamente com o uso correto da linguagem. Segundo Aristóteles (2018 [séc I a.C.], p. 89) toda virtude é a média entre dois vícios opostos, dessa maneira a pureza se encontra entre o barbarismo (uso de palavras ou expressões incultas) e o arcaísmo (uso excessivo de palavras arcaicas na tentativa de mostrar uma falsa erudição). Em música, segundo Callegari (2019, p. 17) é uma virtude bastante atrelada ao compositor no uso de harmonia e contrapontos corretos, porém, como a música barroca é uma arte onde a fronteira do trabalho do compositor com o do intérprete é quase inexistente ou constantemente transposta, devemos ser virtuosos na pureza ao realizar um baixo contínuo ou improvisar, bem como cuidar de uma boa afinação. Já a clareza (*Perspicuitas*) lida com a condição da voz, bem como à pronúncia correta do discurso e ao controle da respiração. Quintiliano (2017 [séc I] - XI, iii, 32, p. 281) recomenda que “se examine, caso a emissão das palavras for em princípio sadia, para dizê-lo assim, isto é, se não contiver nenhum daqueles vícios.”

Dentre os vícios da emissão das palavras que o autor enfatiza podemos destacar propriedades que, musicalmente, são aplicáveis à

5. A obra *Instituição oratória* de Quintiliano data do século I e foi traduzida por Bruno Basseto em 2017.

qualidade do timbre da voz ou instrumento como uma emissão “absurda, grosseira, desproporcional, dura, rígida, roufenha, volumosa demais, ou leve, presunçosa, áspera, fraca ou inconsistente.” (Ibidem, 2017, p. 282)

Além do timbre seus preceitos são voltados para a respiração que, segundo ele, não deve ser “curta, de pouca sustentação, nem de difícil recuperação.” e ainda complementa:

Também a respiração não deve ser retomada tão constantemente a ponto de segmentar o período, como não convém estendê-la até que venha a faltar. [...] Por isso, ao emitir um período mais longo, urge encher muito bem os pulmões, mas de tal modo que o façamos com rapidez e sem ruído, de tal maneira que se torne totalmente imperceptível; nas demais ocasiões, a respiração enquadrar-se-á melhor entre as pausas do fluxo do discurso. (Ibidem XI, iii- 53, p. 293)

O pulmão do orador mencionado por Quintiliano é facilmente transposto para o pulmão de um cantor, de um instrumentista de sopro e/ou o fole de um instrumento, ou ainda o arco de um instrumento de corda. Sobre isso, é oportuno citar uma pequena anedota de Robert Bremner (1777), pupilo de Geminani que, por sua vez, foi aluno de Corelli:

Fui informado de que Corelli julgava que não eram dignos de tocarem em sua orquestra os músicos que não conseguissem sustentar um som grande e cheio com o arco tangendo duas cordas ao mesmo tempo, por 10 segundos, como um órgão. E, no entanto, diz-se que o comprimento do arco daquela época não excedia 51 cm. (BRENNER, 1777, p. VII, nota)

Ornato (*ornatus*) como virtude elocutiva

A virtude da *elocutio* propositalmente deixada por último – *ornatus* – diz respeito às ferramentas que regulamentam a ornamentação do discurso. Quintiliano prezava tanto pela virtude do *ornatus* que cita uma importante defesa de Cícero:

Porventura, Cícero teria conseguido, na causa de Cornélio, apenas instruindo o juiz em ótimo latim, com precisão, objetividade e muita clareza, que o povo romano manifestasse sua admiração não só por

aclamação, mas também com palmas? Sem dúvida alguma foram a sublimidade, a magnificência, o brilho e o vigor de sua eloquência que provocaram aquela explosão (QUINTILIANO, 2017 op. cit. VIII-iii-3).

Em seguida, deixa claro sobre qual virtude está falando e qual o efeito o discurso bem dotado desta pode causar em seu ouvinte:

Um tão extraordinário enaltecimento não teria sido dado ao orador, se seu discurso tivesse sido apenas usual e semelhante aos outros. E eu creio que aqueles participantes não se deram conta do que estavam fazendo nem aplaudiram por determinação voluntária e racional, mas como mentalmente alienados e ignorando o lugar onde estavam⁶, explodiram nessa manifestação de contentamento. (Ibidem, VIII-iii-4 grifo nosso.)

Ainda sobre a “contribuição do ornamento à causa”, o retórico latino compara os efeitos do *ornatus* ao terror causado pelo reflexo de uma arma ou ao rebrilho de um raio, que, segundo o autor, não seriam tão temidos, ainda que com o mesmo efeito fatal, se não tivessem o ornamento do brilho. Em seguida, cita Cícero e Aristóteles:

Com razão Cícero escreve isso em uma carta a Bruto e com estas mesmas palavras: Em verdade, considero inexpressiva a eloquência que não provoque admiração. Também Aristóteles considera que provocar admiração deve ser o objetivo máximo do discurso. Entretanto, que esse ornamento (insisto nesse aspecto) seja másculo, vigoroso e nobre e não deixe entrever qualquer frivolidade efeminada ou falso colorido de púrpura, mas que rebrilhe como sangue e com vigor. (Ibidem, VIII-iii-6)

A virtude do *ornatus* é comparada às artes, nela reside boa parte da arte do discurso, e sobre isso Lausberg (2004, p. 138) diz:

O *ornatus*, corresponde à necessidade, que todo o homem (tanto sujeito falante, como ouvinte) sente, de que haja beleza nas expressões humanas da vida e na apresentação do próprio homem em geral. Deste modo, o *ornatus*, com a sua intenção criadora, atinge o domínio das artes elevadas.

6. Ou seja, sem entender o porquê.

As artes elevadas que Lausberg compara ao *ornatus*, têm em seus domínios a intenção do artista da “formação mimética de conteúdo, que aclaram a existência” e das mais altas aspirações da natureza humana”. Ou seja, reside aqui o mesmo princípio aristotélico ligado à arte como imitação idealizada da natureza. Se as virtudes da clareza, precisão e decoro conferem inteligibilidade, coerência e adequação ao discurso, a alma do princípio retórico de convencimento é essencialmente atingida pela surpresa lógica ou patética (emocional) do ornamento.

Lausberg (2004, p. 122) também compara o *ornatus* às “preparações adornadas de um banquete, no qual o próprio discurso é concebido como iguaria a consumir”. O autor ainda cita outras denominações atribuídas a essa virtude, tal como flor da oração, floreio, gracejo, graça, luz do discurso, cor e condimento. Garavelli (1988, p. 157) afirma: “Embora esteja incluído entre as virtudes oratórias, o *ornatus* requer tratamento individual devido à sua enorme amplitude de distinções e ao seu desenvolvimento histórico autônomo, que acabou transformando a retórica em uma teoria dos *ornatus*”⁷.

Os dois autores acima chamam a atenção para o significado do verbo *ornare* em latim que significa, além da ideia de embelezar, guardar, revestir com armas, aprontar um exército ou uma frota. Ou seja, há um protagonismo no ornamento que vai muito além do senso comum atual de um embelezamento acessório.

É interessante notar que o campo semântico do *ornatus*, apesar de fortemente ligado às virtudes da *elocutio*, também está atrelado à *inventio* (ou seja, um conceito que permeia a estrutura da composição e sua interpretação). Sobre isso Ellendersen (2020, p. 54) afirma:

O conceito *ornatus* se referia tanto ao campo da res quanto ao da verba. Na teoria retórica, res dizia respeito ao conteúdo, pensamento ou ideias – generalidades – do discurso, verba à forma ou palavra – particularidades – deste. Desta feita, a res pertence mais à *inventio*, enquanto a verba à *elocutio*.

7. Tradução nossa. No original: “*Aunque está incluído entre las virtudes oratorias, el ornatus requiere un tratamiento individual a causa de su enorme amplitud de sus distinciones y de su desarrollo histórico autónomo, que acabó por convertir la retórica en una teoría del ornatus.*”

Segundo o autor, o *ornatus* é elaborado tanto pelo compositor na criação da obra, como pelo intérprete na realização da mesma. Esse mesmo pensamento é defendido por Chico-Rico (2003, p. 210, grifo nosso):

Se focarmos na qualidade tradicional do ornatus – esse “plus”, que garante o sucesso da persuasão por meio do adorno de palavras, excelência da expressão e, finalmente, eficácia artística –, essa abordagem nos leva a considerar o ornatus como resultado da descoberta da realidade que se deseja comunicar. Portanto, também o consideramos como resultado da interação da elocutio com a inventio, da qual depende a descoberta das ideias para o discurso retórico, assim como para o discurso poético, e com a dispositio, o que permite e explica sua organização macro-estrutural.⁸

Além da relação do *ornatus* com as outras etapas da retórica, há o intercâmbio entre as quatro virtudes, sobretudo o decoro, ou seja: para o bom gosto na ornamentação é necessário o bom gosto na percepção da ocasião (decoro), o bom gosto na clareza⁹ e precisão do discurso¹⁰ (além da escolha dos argumentos, *inventio*, e boa disposição do discurso, *dispositio*) assim poderá surgir a virtude da escolha dos recursos certos que darão o brilho necessário ao discurso. Quintiliano divide o ato de ornamentar em duas etapas: a busca pelo tipo de elocução desejada e a maneira de expô-la.

A ornamentação dele [o discurso] divide-se nestes dois primeiros aspectos: que tipo de elocução queremos e de que maneira exporemos. Pois, antes de tudo se coloca que fique bem claro o que queremos, se é aumentar ou diminuir algo, falar de modo arrebatado ou calmo, com suavidade ou com severidade, ampla

8. Tradução nossa. No original: *If the focus on the traditional quality of ornatus – this “plus” which guarantees the success of persuasion by means of adornment of words, excellence of expression, and, finally, artistic efficacy – this approach makes us consider ornatus as the result of the discovery of the reality which one desires to communicate. Therefore, we also consider it as the result of the interaction of elocutio with inventio, upon which depends the finding of the ideas for rhetorical discourse as well as for poetic discourse, and with dispositio, which permits and explains its macro-structural organization.*
9. Organização das pontuações e respirações de forma a manter a inteligibilidade.
10. Ou seja, não se pode ornamentar nenhum discurso musical que não esteja bem realizado com um timbre adequado e “saudável”.

ou sucintamente, áspera ou brandamente, com magnificência ou sutileza, com gravidade ou espirituosidade. Em seguida, com que espécie de metáforas, com que figuras, reflexões, com que método e finalmente, com que ordenação possamos alcançar o que pretendemos (QUINTILIANO, op. cit., VII-iii-40 e 41, p. 245).

Ao citar os dois primeiros aspectos, a elocução e a maneira de expor o preceito acima, o retor parece apontar para além da própria virtude elocutiva e alcançar a *actio*. uma descrição muito próxima ao conceito da ornamentação livre descrito na introdução deste artigo.

Ornamento na Itália de 1700

Vimos que a música seiscentista e setecentista era retórica, todavia, é importante ressaltar que a relação entre a retórica e a música no fim da Renascença e no Barroco varia ao longo das décadas e, principalmente, no contexto das nações onde essa música era produzida. Para Ellendersen (2020, p. 4):

Durante a Renascença e o Barroco a ênfase dada a cada um dos elementos da retórica variava conforme a época e a região. A racionalização e sistematização mais elaborada do seu uso em música aconteceu na Alemanha a partir do século XVI, tendo presença forte na maioria dos tratados sobre composição até o final do século XVIII. Na Itália do século XVI existem nos tratados sobre música poucas referências diretas à retórica, entretanto, a sua influência é evidente. O título do tratado *Le istituzioni harmoniche*, 1558 de Zarlino seria uma alusão à obra *Institutio oratoria* de Quintiliano (MCCRELESS, 2002: 852 e PALISCA, 2006: 204) e o tratado *Liber de arte contrapuncti*, 1477 de Tinctoris (1435-1511) em grande parte se fundamenta na obra *De oratore* de Cícero. (LUKO, 2008: passim)

Sobre a influência da retórica no repertório italiano – o cerne do nosso estudo – Bartel (1997, p. 10) afirma:

A música barroca italiana foi modelada mais de acordo com a arte da oratória do que da disciplina da retórica. Seu objetivo era imitar o ator e não o dramaturgo, o orador e não o retórico, refletindo uma desconfiança platônica de longa data em relação à retórica. O gesto dramático e o discurso carregado de pathos passaram a fornecer a inspiração necessária para a invenção musical. (BARTEL, 1997, p.10)

O autor enfatiza além da elocução a busca pela *actio correcta* neste repertório:

A arte da ornamentação vocal italiana ou da ornamentação instrumental francesa, por outro lado, desenvolveu-se muito mais profundamente, devido à ênfase italiana na entrega, na *actio* ou *pronunciatio*, a última das etapas estruturais retóricas e a mais importante para o ator. (ibidem, p.70)

Assim temos no gosto italiano a ornamentação elocutiva e da *actio* um importante componente de estilo, sugerindo ser a ornamentação livre, mais do que tropos e figuras, a verdadeira essência desta virtude do ornato neste estilo.

Sobre a música instrumental romana da virada dos séculos XVII e XVIII Seta (1980, p. 123) afirma: “A música, mesmo a instrumental, recebia um apreço mais elevado por parte da nobreza papal, que via essa arte como uma arte mais próxima da arquitetura.” Assim temos uma relação mais próxima com o ornamento que segundo Saviani (2014, p. 78) é eloquência retórica na tradição mariana e objeto de estudo dos tratados do período sobre arquitetura onde “cada ornato tem um desenho preciso que lhe é próprio, além de função individual, articulando-se de maneira conjunta a tantos outros em uma composição.”

Na mesma obra, Saviani (ibidem, p. 81) mostra em duas fotos um altar restaurado sem ornato de uma igreja incendiada em 1999 na cidade de Mariana e uma foto de uma parte do altar que foi conservado com seus ornatos. A comparação entre as fotos deixa claro como o efeito do ornato pode comover conforme afirma Quintiliano nos exemplos acima.

Considerações finais

Conforme as referências analisadas, a prática da ornamentação livre nos movimentos lentos da música italiana da virada dos séculos XVII e XVIII estava a todo vapor. As preceptivas setecentistas sugerem boas evidências dessa prática, bem como sugerem importantes fundamentos para o intérprete que vise reproduzi-la com bom gosto.

Concluimos que o ato de ornamentar uma música (com ornamentos e diminuições, bem como outros recursos expressivos adequados

ao gosto exigido pelo repertório) exige um domínio amplo, consciente ou inconsciente da retórica musical como um todo; também, neste sentido, pretende-se com este estudo uma ferramenta a mais para a construção do discurso musical do intérprete do século XXI. Acreditamos que o ornato, conforme verificamos nas referências, é mais do que um simples embelezamento acessório, é por si só uma arte da expressividade dentro de outras, a retórica e a música.

Assim, a retórica sem o ornato (*oratio inornata*) é, além de um vício, não mais do que um corpo sem vida; a música barroca, sem a retórica, idem. Dessa forma, o ornato é uma virtude pelo qual vale correr inúmeros riscos de se aproximar da demasia (*mala affectatio*), pois o sabor do comedimento (uma virtude idealizada por qualquer orador) nunca será alcançado por aqueles que se contentam com o vício da ausência de expressão e os falsos confortos que ela lhes oferece.

Por fim, vale lembrar que nossa plateia do século XXI não é a mesma do século XVIII, tendo um gosto diverso. Nesse ponto, independentemente da nacionalidade, somos todos estrangeiros querendo adentrar a Roma corelliana. Assim, que o brilho dos ornatos do discurso musical apropriados pelos intérpretes de música de câmara do século XXI façam de suas plateias “Raguenets”, que, convencidos, adquiram as virtudes do gosto musical italiano dos grandes *autoritas* como o Orfeu de Roma Corelli.

Referências

- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical Rhetorical Figures in German Baroque*, Google books, 1984.
- BREMNER, Robert, “Some Thoughts on the performance of Concert Music”, the preface to his edition of Schetky, six quartetos...opus VI Londres, 1777.
- CHICO-RICO, Francisco. “Some (semiotic) aspects of elocutio” *Quintiliano and the law, The Art of Persuasion in Law and Politics*, Olga Tellegen-Couperus, Leuven, Leuven university press, 2003.
- CALLEGARI, Paula Andrade. *As virtudes retórica em Le Institutioni Harmoniche (1558) de Gioseffo Zarlino*. 2019. 252 f. Tese (Doutorado) – Curso de Música:teoria, Criação e Prática., Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019. Disponível em: <<https://www.academia.edu/43603455/>

- As_virtudes_ret%C3%B3ricas_em_Le_istitutioni_harmoniche_1558_de_Gioseffo_Zarlino. Acesso em: 20 jul. 2021>.
- DONNINGTON, R. *Baroque music: Style and performance. A handbook*. Nova York, Londres: W. W. Norton & company, 1982.
- ELLENDERSEN, Atli. 'Em todas as coisas a mudança é doce': Varietas e paixão na música italiana renascentista. *Revista Vórtex*, [S.l.], v. 7, n. 1, abr. 2019. ISSN 2317-9937. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2681/1777>>. Acesso em 02 Junho 2020.
- KÜHL, Paulo. (2014). A Comparação entre a Ópera Italiana e a Francesa: Raguenet e a Irredutibilidade de Duas Tradições. *Revista Música*, 14(1), 147-195. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/rm.v14i1.115251>> acesso em: 15 jul. 2020.
- LUCAS, Monica. *Humor e agudeza em Joseph Haydn*. Quarteto de cordas op. 33. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*; trad., pref. e aditamentos R. M. Rosado Fernandes. – 5ª ed. – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. – 294, [1] p.; 23 cm. – (Manuais universitários). – Tít. orig.: *Elemente der literarischen rhetorik*. – Contém bibliografia. – ISBN 972-31-0119-X.
- MATTHESON, Johann. *Der Volkommene Capellmeister (1739)*. Kassel: Bärenreiter, 1996.
- NEVES, Marcus Vinicius Sant'Anna Held. *Francesco Geminiani (1687-1762): comentários e tradução da obra teórica completa*. 2017. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.27.2017.tde-27092017-101128. Acesso em: 03 de jun. 2022.
- NEUMANN, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: with Special emphasis on J. S. Bach*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1983.
- QUANTZ, Johann Joachim. *Easy and Fundamental Instructions*. Londres: Welcker, n.d. (1780).
- QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen*. Leipzig [Berlim]: Deutscher Verlag für Musik [Voss], 1983 [1752].
- QUINTILIANO, Marcus Fabius. *Instituição oratória*. Tradução de Bruno Bassetto. Campinas: Editora da UNICAMP, 2015. V. 1 2, 3 e 4.

- SAVIANI, Beijamim Motta. *Arquitetura religiosa em Mariana: reflexões para um restauro*. 2014. 181 f. TCC (Graduação) – Curso de Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://issuu.com/benjamimsaviani/docs/alternate_mix.> Acesso em: 06 jul. 2021.
- RIBEIRO, Roger Lins de Albuquerque Gomes. *Ornamentação barroca italiana em trio-sonatas: O Opus III de Arcangelo Corelli*. 2020. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Doi:10.11606/D.27.2020.tde-10032021-153702. Acesso em: 2021-11-12. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-10032021-153702/pt-br.php>> Acesso em: 06 jul. 2021.

Entre Camilo Castelo Branco, Garrett e Eça de Queirós: Romantismo e Antirromantismo no romance português

Amanda de Carvalho Ferreira (UERJ)¹

Introdução

O século XIX é conhecido como um momento de evolução e mudanças no pensamento e convívio social em boa parte do mundo. Em meados desse tempo, novos hábitos e costumes se popularizavam, e a mentalidade e convenções sociais mudavam de forma gradual. No contexto português, dois grandes eventos contribuíram para essas alterações: A Revolução Francesa e a Revolução Liberal de 1820. Além disso, com a expansão da vida noturna incentivada pela iluminação pública, os serões de piano, bailes e teatros eram incorporados aos poucos à vida social portuguesa, principalmente na capital Lisboa.

Tal fato possibilitou uma pequena abertura nessa sociedade e, conseqüentemente, um segundo fenômeno: a mulher portuguesa permeando o entrelugar entre a esfera pública e a privada, ao fazer parte dessa nova sociabilidade burguesa. Dessa maneira, a maior convivência entre homens e mulheres nos espaços públicos e privados acaba refletindo nos flertes e na formação da chamada cultura romântica. É importante, no entanto, ter em mente que essa abertura não ocorreu de forma rápida e nem homogênea.

Num país provinciano e clerical, imerso em convulsões político-militares e sem vida de corte, não era tarefa fácil dinamizar o ambiente social. Fora dos poucos salões aristocráticos, a sociabilidade burguesa limitava-se ao teatro e aos bailes, aos passeios dominicais, aos serões de piano e poesia e pouco mais. (MATTOSO, 2011, p. 254)

Em relação à literatura romântica, o Liberalismo também ocupa um lugar especial. Não é rara a presença dessa temática nos romances românticos, já que Portugal vive um romantismo já tardio, se comparado a outros países, fato que culmina para que a luta dos

1. Graduada em Letras (UERJ), Mestra em Literatura Portuguesa (UERJ) e é doutoranda na mesma Instituição. A pesquisa que levou à redação do presente artigo recebeu apoio da CAPES.

liberais contra o absolutismo (e o contexto pós instauração definitiva do liberalismo em terras lusitanas) apareçam em obras de autores da época, como ilustra França (1974, v .6, p. 1357) ao afirmar que “Portugal é [...] o país em que o liberalismo e o romantismo melhor coincidem no seu calendário comum”.

Ainda sobre o liberalismo, é sabido que o movimento foi inspirado pelos ideais iluministas, de liberdade, igualdade e fraternidade. É a partir da influência do liberalismo e de seus pilares inspirados na Revolução Francesa que José-Augusto França, em *O romantismo em Portugal*, aponta para um problema de dupla linhagem do Romantismo português: a das luzes e a das trevas. São indicados ainda, pelo autor, três escritores chaves que ilustram essa dicotomia e entram na questão de uma suposta batalha entre Romantismo e Antirromantismo no romance português: Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós.

Garrett e o Romantismo

Em Portugal, o início do Romantismo é marcado pelo poema Camões, de Almeida Garrett, lançado em 1825, como criva Jorge de Sena no ensaio denominado “Algumas palavras sobre o REALISMO, em especial o português e o brasileiro”, para revista Colóquio Letras de maio de 1976. João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett nasce em 1799, ano em que a atmosfera da Revolução Francesa ecoava por toda Europa. O escritor faz parte da chamada primeira geração do Romantismo português e estaria inserido na parcela de literatos românticos das luzes, segundo José-Augusto França. Esse time de autores pertenceria a uma vertente humanista do romantismo português, produzindo uma literatura com apelo iluminista, principalmente por meio de um liberalismo que acabava de ser implantado, sendo, naquele momento, o símbolo da esperança de dias melhores e mais justos.

A união do Romantismo com o liberalismo é algo muito presente em sua literatura. Isso se deve pelo fato de o próprio autor ter feito parte da geração que lutou pelo liberalismo e que tinha o sonho de uma sociedade menos estratificada, como era a absolutista miguelista. *Viagens na minha terra*, seu principal romance, saiu primeiramente na Revista Universal Lisbonense, a partir de 1843 e em formato de

folhetins. A publicação é interrompida, e somente anos depois ela é retomada com alguns ajustes, para só então ser publicado em livro, no ano de 1846. Nessa época, Garrett já tinha se tornado deputado da oposição a Costa Cabral, que governava o que se dizia uma ditadura envernizada.

No romance supracitado, é narrada a viagem do personagem principal, de nome Carlos, até Santarém, para visitar seu amigo Passos Manuel, que existiu na realidade e foi um setembrista que lutava contra a ditadura envernizada do cabralismo. Além disso, o forte componente liberal e político da obra se vê por meio da anterior luta contra o miguelismo e a posterior guerra civil portuguesa, já que o romance tem duas narrativas transpassadas: a viagem ao chefe da oposição democrática ao Costa Cabral, Passos Manuel, que acontece em 1843, e a narrativa da Joaninha, um dos amores de Carlos, que se passa de 1832-1834, em plena guerra civil.

Somente por esses fatos já se vê o peso político do livro de Garrett. Além desses fatores, a obra em questão é considerada o primeiro romance moderno português, não por acaso é a narrativa de uma viagem, tema que interessa a nova burguesia que se formava pós-revolução liberal de 1820.

Aprofundando o olhar sobre o protagonista Carlos, temos um jovem que tinha o ideal do liberalismo em mente e buscava aberturas e melhorias na sociedade oitocentista. As luzes do romance estão, principalmente, nesse fato. Apesar disso, é possível verificar, mais para o final da obra, a semente de desilusão de Garrett com o que começava a se tornar a sociedade liberal. É um fato que o Liberalismo proporcionou avanços sociais. Entretanto, o autor ilustra que a sociedade não julgava mais pelo nascimento e origem, como era no absolutismo miguelista, mas não alcançaram os ideais iluministas. Agora o julgamento e a importância estavam no dinheiro. Carlos comete, então, um suicídio moral ao aceitar o título de barão, como diz a professora Ofélia de Paiva Monteiro, em seus *Estudos Garretianos*, um título símbolo do poder do dinheiro do novo Liberalismo.

- Mas Carlos?!
- Carlos é barão: não lho disse já?
- Mas por ser barão?...
- Não sabe o que é ser barão?

- Oh se sei! Tão poucos temos nós?
- Pois barão é o sucedâneo dos...
- Dos frades...Ruim substituição! (GARRETT, 2010, p. 248)

É nesta citação que vemos, de forma incipiente, o começo da desilusão com o que se tornava a sociedade portuguesa. Evidentemente, os progressistas, como Garrett, não desejavam que o país retornasse ao status de absolutista. Apesar disso, era visível a semente de desilusão que se principiava na literatura garrettiana: o barão devorou o frade. Essa era a crítica ao grupo social que o próprio autor fazia parte, o dos jovens que lutaram no exército de Dom Pedro contra Dom Miguel, mas não se identificava mais com o que Portugal estava se tornando. No final de tudo, importava ainda quem tinha mais poder, seja lá de onde viesse esse poder.

“O barão é, pois, usurariamente revolucionário e revolucionariamente usurário.”

“Como havemos agora de matar o barão?”

Porque este mundo e a sua história é a história do “castelo de Chucherumelo”. Aqui está o cão que mordeu no gato, que matou o rato, que roeu a corda etc. etc.: vai sempre assim seguindo. (GARRETT, 2010, p. 181)

Sabe-se que o autor tornou-se visconde posteriormente e recebeu críticas por isso, mas atualmente é sabido que ele só tomou tal atitude para que sua filha natural, Maria Adelaide, conseguisse uma vida melhor e um bom casamento. E é com esse tom de indagação que Garrett se encaminha para o final do romance: Como mataremos o barão? Já que a sociedade deixou de ser absolutista e não pode voltar a sê-lo, já que era pior do que tinha se tornado, mas ao mesmo tempo não poderia ficar nas mãos dos barões.

Camilo Castelo Branco e o Romantismo

Um dos grandes expoentes do romantismo em Portugal é Camilo Castelo Branco. O autor nasce em 1825, dezesseis anos após Garrett e faz parte da segunda geração romântica. Nesse momento, os ideais

humanistas do iluminismo já se encontravam em queda no Romantismo português.

O escritor, muito conhecido pelo romance *Amor de perdição*, possui vastíssima obra, entre romances, novelas, peças de teatro e outros escritos. Segundo José Augusto França, Camilo estaria na parcela dos escritores das trevas, ou seja, na porção de escritores desiludidos com os ideais humanistas. Há, portanto, segundo o autor, um certo pessimismo que toma conta da atmosfera das obras camilianas.

Em concomitância com os fatores supracitados, Camilo usa uma linguagem polida e menos moderna do que a do Garrett das Luzes. Essa linguagem, inclusive, é elogiada por muitos dos seus contemporâneos, como o romântico tardio Fialho de Almeida. Em relação ao seu apreciado manejo com a linguagem, Fialho afirma em *Figuras de destaque*: “Outros como ele trabalharam a língua portuguesa e a souberam com intimidade igual, e exuberância parecida; mas nenhum lhe deu aquela alma indômita, transfiltrando-lhe a pompa, o brilho, a energia e a graça em que ele a amoeudou”. (ALMEIDA, 1923, p. 57)

Dono de um estilo invulgar e de um modo muito peculiar de representar o indivíduo e a sociedade, Camilo escapa bastante às classificações em escolas e gerações literárias. Além disso, a literatura camiliana é tida não como cópia, mas como uma representação da realidade. E a realidade no século das mudanças oferecia múltiplas possibilidades de pensamentos, de maneiras de agir perante a sociedade e de formas de ver essas tais alterações.

Depois, gerações de intérpretes enfrentaram barreiras tremendas. A primeira diz respeito aos estilos de época. O romantismo é uma camisa de força para ler Camilo, cuja obra tem de ser compreendida na sua singularidade e não no que se adequa ou não a esta ou àquela escola. [...] Camilo certamente tinha como diretriz, em suas obras de invenção, compor uma literatura que não fosse cópia, mas uma representação da realidade. (DAVID, 2012, p. 78)

Há, ainda, uma ideia equivocada do senso comum acerca de Camilo. Muitas pessoas descrevem o autor como um escritor águia com açúcar, repleto de dramas amorosos. De fato, os desenlaces amorosos acontecem no romantismo do autor. Entretanto, é importante que se tenha a dimensão de que Camilo Castelo Branco (e o narrador camiliano) se posiciona frente à questões sociais, tomando o lado do menos válido de sorte quase todas as vezes. É por essa razão

que podemos considerar o autor como um romancista político, no amplo sentido do termo:

Sabemos de que lado está Camilo (dos desvalidos da sorte), e é mesmo por isto que podemos rir, mas também chorar, com aqueles a quem o narrador cobre com um manto de compaixão. É aqui que Camilo se reinventa constantemente como um romancista político, no sentido mais alargado e profundo. (DAVID, 2012, p. 81)

E é dessa forma, colocando-se a favor das mulheres, dos mais pobres e dos mais jovens com frequência, que Camilo tece críticas não só ao novo mundo dos barões, mas também as estruturas do antigo regime. Em seu suposto pessimismo, o autor sabia que o modo de convivência mudava em alguns aspectos, mas não em outros, e nunca de forma rápida.

Ele quer casar com a menina? – Pois então! – Pronto! Se ele quer casar com a vossa senhoria, e a fidalga quer, quem os quita?! Ele é bom rapaz e rico a valer. Também o Sr. Abade tem cismas! Querer à fina força que as suas filhas casem com os da Reboiça!... Não se lembrar que o pai deles por um triz que lhe não metia três zagalotes no peito, quando a mãezinha para cá fugiu... (CASTELO BRANCO, 1971, p. 24, grifo nosso)

Vemos acima um trecho de *O retrato de Ricardina*, romance de 1868, em que o padre Leonardo botelho tem duas filhas e vive amasiado com sua “esposa”. O pároco era um conservador, saudoso do antigo regime absolutista miguelista e não se importava com o fato de o rapaz que sua filha amava ter dinheiro, já que o moço era de nascimento humilde. Tal fato ilustra os passos lentos em que a sociedade portuguesa romântica mudava e o contraste de pensamentos entre as pessoas da época.

Em *Aguilha em palheiro*, de 1863, o leitor se depara com a história de Fernando e Paulina: um pobre filho de sapateiro e uma moça rica que têm seu romance impedido pela família da mulher. Eles só conseguem ficar juntos na maturidade, quando o pai de Paulina morre.

Vemos também, nas suas centenas de romances, a cultura romântica dos salões (e as consequências extremas que podem ter a criação romântica. É o que presenciamos na sua coletânea de romances conhecida como Trilogia da felicidade: *Onde está a felicidade?* (1856), *Um homem de brios* (1856) e *Memórias de Guilherme do Amaral* (1863).

Nessas obras, temos como protagonista Guilherme do Amaral. O rapaz era um provinciano da Beira Alta, localidade em que viveu até os dezoito anos com os pais, como o narrador faz questão de frisar por duas vezes no mesmo parágrafo. O jovem cresceu na província e não tinha muito domínio das regras do flerte e traquejo social que as pessoas de Lisboa tinham. É por isso que quando o jovem perde os pais e ruma para Lisboa, acaba virando chacota das outras pessoas dos salões. O jovem aprendera de forma caricata e ineficaz o que supunha ser a atmosfera romântica da capital, por meio de uma cópia do comportamento de personagens de seus livros românticos.

O interlocutor de Guilherme do Amaral sorriu-se. No dia seguinte, reproduzia-se nos cafés, nas praças, e nas salas o diálogo, recebido com gargalhadas. O provinciano, empalado na mordacidade sarcástica do seu conhecido, passou ao domínio do ridículo, do desfrute como diziam maviosamente as mulheres, já de si indesfrutáveis. Um literato denominou-o Vautrin de cuecas; outro, Arthur de Feira da ladra; outro Byron de escabeche; outro, Zaffie de tamancos; outro, Leicester empalhado. Esgotaram-se todos os pseudônimos da caricatura; inverteram em irrisão a funeral seriedade do provinciano, imolando-o à zombaria das mulheres como um suplício merecido, por ousar ultrajá-las. (CASTELO BRANCO, 1965, p. 68)

O final do protagonista é considerado trágico e fatalista, embora muitas questões sobre essa trilogia mereçam destaque, para além de sua tragicidade romântica final. Camilo ilustra, tal qual em *A queda dum anjo* (1866), como a literatura e o local de nascimento podem influenciar nos posicionamentos de uma pessoa. Guilherme do Amaral e Calisto Elói, protagonista de *A queda dum anjo*, são homens naturais dos sertões lusitanos. O primeiro, corrompido pela literatura romântica e sua ânsia por aventuras livrescas em vida real; o segundo, um conservador que vai para Lisboa depois de eleito deputado de Miranda. Apesar disso, duas coisas os unem em suas tomadas de decisões: o local de onde vieram.

A pouca experiência com o novo Portugal que se desenvolvia em meados do século XIX acaba por fazer com que essas duas personagens sejam ridicularizadas quando se vêem entre os Lisboaetas. Enquanto Calisto acaba se separando de sua esposa interiorana e se entregando ao que, anteriormente, chamava de vícios da capital, Guilherme acaba enlouquecendo por causa da sua obsessão em viver como nos seus livros de literatura romântica.

Guilherme vira motivo de zombaria nos salões, já que as pessoas o acham uma caricatura dos romances. E isso mais tarde, depois de desilusões amorosas e escolhas pouco pautadas na razão, acaba culminando na loucura de Guilherme, no último livro da trilogia.

Além disso, a opressão sofrida pelas mulheres, que o narrador camiliano frequentemente defende das personagens masculinas, entre outras questões que permeiam o cenário dos dramas amorosos camilianos. A desilusão essa sociedade fica bastante clara e não há muito mais um otimismo como o que permeava a primeira geração no momento recém revolução liberal, mas ao mesmo tempo Camilo mostra as pequenas mudanças trazidas com o novo regime.

Camilo ironiza, ainda, o próprio estereótipo físico dos poetas românticos. Em *Coração, cabeça e estômago*, livro lançado em 1862, temos a ironia camiliana posta sobre o que esperavam as pessoas sobre as características físicas e anatômicas dos escritores do romantismo. Este seria, sem dúvidas, mas um dos traços de modernidade do autor.

Ao deitar-me, corria levemente algumas pinceladas sobre a cútis, que desce da pálpebra inferior até às proeminências malares; ao erguer-me, tinha todo o cuidado em não lavar a porção arroxada pela tinta, e com uma maçaneta de algodão em rama desbastava a pintura nos pontos em que ela estivesse demasiadamente carregada. O artístico amor com que eu fazia isto deu em resultado uma tal perfeição no colorido que até o próprio médico chegou a persuadir-me, de longe, que o pisado dos meus olhos era natural, e eu mesmo também me parece que cheguei à persuasão do médico. Fiz, pois, de mim uma cara entre o sentimental de Antony e o trágico de Fausto. (CASTELO BRANCO, 2016, p. 98)

Fica evidente, também, que o autor é muito mais do que um ultrarromântico, que dá enfoque aos enredos amorosos. Questões políticas, de identidade, condição financeira, entre outros pontos, dão profundidade e complexidade ao universo de obras camilianas.

Eça de Queirós: Romantismo ou Antirromantismo?

Eça de Queirós nasceu em 1845, bem depois da Revolução Liberal e poucos anos antes das revoltas populares da Maria da fonte e da Patuleia. O autor é conhecido por ter criticado fortemente o romantismo e as gerações anteriores, chamando os escritos produzidos pelo

movimento de “literaturinha acéfala”, em carta a Teófilo Braga e na famosa Conferência do Cassino.

N’As Farpas, no mesmo ano, Eça e Ramalho também questionaram – sem qualquer ressalva – o que lhes antecederam, como se se tratasse de literatura convencional, hipócrita e sem expressão. Aos que leram e ouviram, fá-los supor que tudo mudara, menos os livros. Lembraram-se das reservas de Garrett à literatura espiritualista em sociedade materialista os que tinham passado pelas Viagens na Minha Terra. (DAVID, 2012, p. 78)

O autor defenderia então, junto a Antero de Quental e à Geração de 70, uma forma de retomada às Luzes. Para eles, a literatura romântica e a sociedade romântica eram prejudiciais. Desejavam eles, dessa maneira, uma reforma na literatura e na sociedade. O que José-Augusto França (1974) diz sobre isso, entretanto, é que em vez de antiromânticos, eles seriam os novos entusiastas dos ideais iniciais do Romantismo. Isso se deve ao fato de o Romantismo, em seu cerne vital, desejar uma reforma política em Portugal e uma quebra com padrões arcaicos de literatura, como iniciou Garrett com sua linguagem moderna e narrativa bifurcada. Se esses ideais, sobretudo os sociais, acabaram por se transformar em ações longe das esperadas pelos românticos, é assunto para outra prateleira.

José-Augusto França chama ainda essa geração de 70 de “os novos campeões de um romantismo traído”, uma vez que a proposta dos jovens estrangeirados de ligar Portugal ao mundo moderno retomava o *ethos* dos homens de civilização, os jacobinos da década de 30. Essa nova geração seria, por isso, feita por românticos que se voltaram contra valores pseudo-românticos (ou seja, os valores que Garrett já enxergava de forma incipiente nos novos barões).

Quando se pensa em Eça de Queirós, se pensa em *Os Maias*, de 1888. É nesse romance que presenciamos a criação inglesa de Carlos da Maia, no sentido flaubertiano da expressão, como diz José-Augusto França (1974), que acaba num momentâneo corte de laços com suas raízes e uma troca de Lisboa por Paris.

No outro extremo dos modelos educacionais, temos Eusebiozinho, garoto retratado como frágil (de uma constituição física menos viril, como era de praxe no Romantismo), criado com base em cartilhas e repetições. O próprio nome da personagem, sempre no diminutivo, tal e qual a “literaturinha” que Eça usa para se referir aos

Românticos, constitui um tom de menosprezo. Esse contraponto é visto durante grande parte da narrativa. Muitas são as vezes em que Carlos se irrita e até golpeia Eusebiozinho, considerado incapaz de viver como um adulto funcional.

De repente, porém, de um salto, precipitou-se sobre o Eusebiozinho. Queria-o levar à África, a combater os selvagens: e puxava-o já pelo seu belo plaid de cavaleiro d'Escócia, quando a mamã acudiu aterrada.

– Não, com o Eusebiozinho não, filho! Não tem saúde para essas cavaladas... Carlinhos, olhe que eu chamo o avô!

Mas o Eusebiozinho, a um repelão mais forte, rolara no chão, soltando gritos medonhos. Foi um alvoroço, um levantamento. A mãe, trêmula, agachada junto dele, punha-o de pé sobre as perninhas moles, limpando-lhe as grossas lágrimas, já com o lenço, já com beijos, quase a chorar também. (QUEIRÓS, 2000, p. 73)

É visível que a questão educacional tem uma grande importância em *Os Maias*. Como ilustra Carlos Reis, em *O essencial sobre Eça de Queirós*, esse fator assume, em determinados momentos, um viés determinista de condicionamento dos destinos das personagens.

Ao mesmo tempo, o tema da educação assume, nesta obra, uma relevância considerável, em estreita conexão com mecanismos de condicionamento das personagens (designadamente a evolução e destino de Pedro da Maia, de Eusebiozinho e até, nalguns aspectos, de Carlos da Maia). (REIS, 2000, p. 92)

Apesar disso, vemos que mesmo que Carlos da Maia tenha tido uma educação menos à portuguesa, estava suscetível à atmosfera da cultura romântica que ainda pairava em Portugal. Prova disso é que o protagonista do romance se apaixona perdidamente por sua irmã, Maria Eduarda, criada longe do rapaz, que desconhecia sua ligação sanguínea coma moça. Convenhamos que esse resumo muito se parece com os enredos trágicos e de *ethos* fatalista vistos na literatura camiliana e na de outros românticos. É por esses e outros fatores que José-Augusto França (1974, p. 1272) afirma o seguinte sobre a obra: “Ele constitui o mais pungente testemunho sobre os efeitos sentimentais do Romantismo nacional; por isso se subintitula episódios da vida romântica”.

Além das personagens mencionadas, vemos as divertidas discussões de João da Ega (declarado Realista) e Alencar (um protótipo de poeta ultrarromântico) sobre Romantismo e Realismo. Enfim, nós temos um verdadeiro balanço crítico dos ideais da vida romântica na altura. João da Ega, inclusive, tem uma caracterização bem este-reotipada ao estilo romântico. O poeta se vestia da seguinte forma:

Passada a vida universitária de Coimbra, ele reencontra Carlos Eduardo em cena romântica na cidade de Lisboa: aparece vestido com luvas cor de canário, polaina de casimira, o cabelo crescido com uma mecha frisada na testa, e uma fechadura de opalas na gravata e pó de arroz na fase. (QUEIRÓS, 2000, p. 92)

Os Maias é também uma obra de desencantamento com essa educação sentimental que durante meio século tinha modelado o Portugal romântico. Só precisamos observar que autores de gerações anteriores também apontavam os efeitos dessa socialização burguesa que entrava em cena. É por isso que Carlos da Maia percebe os efeitos do que seria uma educação romântica (e do contrário dela) que o Carlos de Garrett foi o primeiro a tomar consciência, e que o Guilherme camiliano sofreu (por meio da literatura romântica)

Ainda Segundo Carlos Reis (2000, p. 94) é possível notar uma correlação entre hábitos negativos e a educação romântica na sociedade portuguesa, uma espécie de amarra que explicaria o suicídio de fundo romântico/fatalista de Pedro da Maia, pai de Carlos. O mesmo acaba tirando a própria vida ao não ter sucesso na área amorosa.

Nós estamos acostumados a ver o Eça na prateleira do Realismo ou do Naturalismo e Camilo e Garrett como românticos, mas o que nos propõe José-Augusto França (1974) e Carlos Reis (2000) é que vejamos o Romantismo como mais do que um movimento literário, mas como a própria cultura romântica que permeou o século XIX em Portugal.

Não é certamente por acaso que Eça realizou aí a sua obra-prima e a obra-prima do romance realista português. Podemos também pensar que não foi de modo algum por acaso que ele retomou o nome do herói garrettiano, cuja experiência sentimental aqui se termina..." (FRANÇA, 1974, p. 1273)

Fazemos ainda uma breve menção a *Correspondência do Fradique Mendes*, uma obra semipóstuma de um Eça maduro, em que não só os efeitos da educação romântica ou o liberalismo são repensados,

mas todos os grandes sistemas de pensamento do século XIX são em alguma medida relativizados pelo personagem principal. É por isso que, no trecho a seguir, pátria é escrita com letra maiúscula, assim como todos os sistemas de pensamento que aparecem ao longo do livro: como se fossem entidades vivas.

Fradique Mendes, herói baudelairiano dos anos 70, ao qual o romancista regressará cerca de 1890, levará mais longe o esquecimento, se não o desprezo pela Pátria- mas o remorso corrói já a sua alma civilizada... Ele anuncia, ou deixa adivinhar um regresso, como veremos mais longe. (REIS, 2000, p. 86)

Considerações finais

Pensando numa conclusão acerca da exposição sobre as temáticas do Romantismo, Antirromantismo e dos três autores, percebemos que é difícil pensar de um ponto de vista homogêneo.

O próprio Romantismo português possui várias vertentes e gerações. Quando se adiciona a temática do suposto Antirromantismo, ainda mais complexa se torna a discussão. Se autores como Camilo já ironizavam os estereótipos e expectativas do público com relação à literatura do Romantismo, como vimos em *Coração, cabeça e estômago*, de 1862, e Garrett, como outros membro da primeira geração romântica, desejavam modernizar a literatura e o contexto político-social, outros como Eça pensavam e retratavam questões bastante similares. É por isso que enquadrar autores em uma ou outra prateleira é complicado, sobretudo no contexto português do século XIX, um momento de intensas mudanças.

Não por acaso, se formos pensar na ligação entre o Carlos de Garrett, Guilherme de Camilo e no Carlos queirosiano, temos pontos culminantes e convergentes. Enquanto o protagonista garrettiano vai da esperança liberal à uma desilusão ainda incipiente, Guilherme é uma vítima em cheio da literatura romântica. Carlos da Maia, no outro ponto da linha, é a personagem que representa um perfeito balanço crítico da sociedade romântica. É ele que termina a observação inicial feita pelo protagonista de *Viagens na minha terra*.

Referências

- ALMEIDA, Fialho de. *Figuras de destaque*. 2.ed. Lisboa: Livraria Clásica, 1969.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *A queda dum anjo*. 2. Ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, cabeça e estômago*. São Paulo: Martin Claret, 2016.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Onde está a felicidade?* Lisboa: Parceria A. M. Pereira, lda, 1965.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *O retrato de Ricardina*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Um homem de brios*. Porto: Casa de Cruz Coutinho, 1869.
- DAVID, Sérgio Nazar. Mimese e moral em Camilo Castelo Branco. In: *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. p. 77-87.
- FRANÇA, José-Augusto. *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974. 4 v.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Ed. de Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- MATTOSO, José (Dir.). *História da vida privada em Portugal: a época contemporânea*. Coordenação de Irene Vaquinhas. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva. *Estudos garrettianos*. Rio de Janeiro: EduERJ, 2010.
- QUEIRÓS, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Edição de Carlos Reis, Irene Fialho e Maria João Simões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias: episódios da vida romântica*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2000.
- REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.
- SENA, Jorge de. Algumas palavras sobre o REALISMO, em especial o português e o brasileiro. In: *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976. p. 5-13.

A minha casa é onde estou

Daniela Severo de Souza Scheifler (UFRGS)¹

Encontrei minha morada num território de fronteiras incertas com as quais normalmente defino o país de minha imaginação.

NURUDDIN FARAH, Refugiados (2018)

Introdução

Igiaba Scego nasceu em Roma em 1974, é uma escritora italiana de família de origem somali, portadora de duas culturas e de duas histórias que se cruzaram no século XX de modo conflituoso e violento. Formou-se em literatura estrangeira na Universidade La Sapienza, em Roma e é doutora em estudos pós-coloniais. Hoje, trabalha como jornalista e escritora, colaborando com jornais como *Il Manifesto* e *Internazionale*, e também com revistas que tratam de assuntos muito próximos a ela: imigração e cultura africana. Publicou no Brasil, pela editora Nós, na Flip de 2018, os livros *A minha casa é onde estou*, *Adua* e *Caminhando contra o vento*.

A escritora cresceu em busca da sua identidade. Nasceu na Itália, mas é filha de refugiados somalis que fugiram da ditadura de Siad Barre, em 1969. Seu pai pertencia à Liga dos jovens somalis, grupo de resistência e, por isso, teve que ir para o exílio depois de instaurada a ditadura em seu país. Paradoxalmente, seu pai que fora também Ministro do exterior nos anos 50, chegou a ir para a Itália para “aprender sobre democracia” entre os anos 50 e 60, nos anos de pré-independência.

Igiaba cresceu na cidade de Roma, mas voltou à Somália por breves períodos de tempo durante a adolescência e manteve uma ligação forte com a cultura somali através da sua família e das histórias que todos contavam. É italiana e somali ao mesmo tempo, mas não se sente nem completamente italiana e nem completamente somali. Tem uma identidade híbrida, marca de muitos imigrantes de segunda geração na Itália, como ela mesma gosta de dizer e reivindicar.

1. Mestranda em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Stuart Hall fala exatamente sobre isso, sobre o fato das identidades nacionais estarem em declínio e novas identidades, as híbridas, estarem tomando seu lugar. Trazendo ele então.

Talvez o exemplo mais impressionante desse terceiro ponto seja o fenômeno da migração. Após a Segunda Guerra Mundial, as potências europeias descolonizadoras pensaram que podiam simplesmente cair fora de suas esferas coloniais de influência, deixando as consequências do imperialismo atrás delas. Mas a interdependência global agora atua em ambos os sentidos. O movimento para fora (de mercadorias, de imagens, de estilos ocidentais e de identidades consumistas) tem uma correspondência num enorme movimento de pessoas das periferias para o centro, num dos períodos mais longos sustentados de migração “não planejada” da história recente. Impulsionadas pela pobreza, pela seca, pela fome, pelo subdesenvolvimento econômico e por colheitas fracassadas, pela guerra civil e pelos distúrbios políticos, pelo conflito regional e pelas mudanças arbitrárias de regimes políticos, pela dívida externa acumulada de seus governos para com os bancos ocidentais, as pessoas mais pobres do globo, em grande número, acabam por acreditar “na mensagem” do consumismo global e se mudam para os locais de onde vêm os “bens” e onde as chances de sobrevivência são maiores. (HALL, 2003, p. 81)

Onde estou e onde sou

Igiaba relata a diáspora somali de quem vive na Itália e é filha de refugiados. É imigrante de segunda geração e, em muitos casos, não se sente nem completamente somali e nem mesmo italiana. Em “A minha casa è onde estou”, cujo título em italiano nos dá mais informações “La mia casa è dove sono”, o verbo SER aqui pode ser entendido como ser e estar, ou seja, a minha casa é onde estou e sou, Igiaba conta a história da sua família e de parte dela que migra ao país de seus colonizadores.

Fazíamos parte da mesma família, mas ninguém havia percorrido um percurso comum ao outro. No bolso, cada um de nós tinha uma cidadania ocidental diferente. No coração, no entanto, carregávamos a dor da mesma perda. Chorávamos a Somália perdida em uma guerra que não conseguíamos entender. Uma guerra que

começou em 1991 e da qual ninguém conseguia ver o fim. Éramos um pouco como aquelas velhas piadas. Tem um inglês, um italiano, um finlandês e... (SCEGO, 2010, p. 16)

Igiaba fala da sua infância nos anos 80, em Roma, da discriminação que sofria dos colegas e dos pais desses nas escolas romanas. Os seus colegas de escola a chamavam de gorila, de negra suja e reproduziam discursos dos seus pais ao dizer que a pele negra era portadora de doenças e que por isso eles não poderiam brincar com ela. Em consequência, Igiaba não respondia às perguntas em sala de aula, tinha medo de apanhar se o fizesse porque de fato apanhava na escola na hora do recreio. Todos achavam então que ela não tinha capacidade de aprender por ser negra. Por sorte, houve uma professora que lhe “salvou a vida”, que se colocou na escuta e, ao se aproximar, entendeu que Igiaba não era burra, ao contrário, era bastante inteligente, só não tinha encontrado um meio ainda de fazer ouvir a sua voz. E tinha medo.

Minha mãe foi reclamar com a professora. Explicou que eu era uma boa garotinha, estudiosa e que era o medo que travava minha língua. Acho que a professora nunca havia se deparado antes com um caso como o meu. Acho que ela deve ter pensando um pouco a respeito. Só sei que ela mudou radicalmente o trato comigo na escola. Lembro-me que um dia ela me chamou para perto de si e me contou que numa das gavetas havia muitas histórias mágicas escondidas. Só que, para pegá-las, eu teria que prometer que lhe daria de presente uma palavra a mais durante as aulas. Eu amava a leitura, então aquele armarinho estava cheio de guloseimas para alguém como eu. (...). Prometi à professora todas as palavras do mundo. E aos poucos, com uma história atrás da outra, minha língua foi se soltando, tanto que passei de muda à tagarela na escola. Além disso, a professora me incentivava a contar, nas redações, a respeito da Somália e das minhas origens. (...) E eu não brinco quando digo que minha professora do ensino fundamental, aquela senhora com os vaporosos cabelos brancos, salvou a minha vida. (SCEGO, 2018, p. 151-152)

As histórias e o ato de narrá-las, de recontá-las, atravessam a escrita de Igiaba e servem como fio condutor para contar a história do colonialismo através de si mesma e das histórias de sua família. Ela fala de sua paixão pela cidade de Roma e de sua mãe nômade que lhe contava histórias. Histórias do seu avô, da sua mãe, avó, de suas tias, histórias do seu país.

Sheeko sheeko sheeco xarir.

História história oh história de seda

Assim começam todas as fábulas somalis. Todas que minha mãe me contava quando eu era criança. Fábulas que, principalmente quando torcidas, jorravam sangue. Fábulas tarantinadas de um mundo nômade que não se preocupava com as rendas e crinolinas. Fábulas mais duras do que um baú de cedro. Hienas com baba gosmenta, crianças evisceradas e recompostas, astúcias de sobrevivência. Nas fábulas de mamãe não havia princesas, palácios, bailes nem sapatilhas. Suas histórias refletiam o mundo em que ela nasceu, os matagais da Somália oriental onde homens e mulheres moviam-se continuamente à procura de poços d'água. “Levávamos a casa nas costas”, dizia-me sempre. E, se não era realmente nas costas, era quase. O melhor amigo do homem, o nobre dromedário, muitas vezes levava-a por eles. (SCEGO, 2018, p. 7)

As histórias acompanharam a vida e o crescimento de Igiaba. De certo modo a protegeram da violência do racismo, aquele que projeta suas feiuras nos sujeitos tidos como outros: “de repente coloca o sujeito negro em uma cena colonial na qual, como no cenário de uma plantação, ele é aprisionado como a/o “outra/o” subordinado e exótico. (KILOMBA, 2019, p. 30). As histórias serviram como um escudo protetor uma vez que a narrativa sobre si mesma, vinda a partir das histórias de sua família, se contrapuseram à narrativa racista que era projetada sobre ela. Sua mãe e sua professora tiveram papel fundamental:

Com suas histórias, minha mãe me livrou do medo que eu tinha de ser uma caricatura viva criada pela cabeça de alguém. Com suas histórias, ela fez de mim uma pessoa. De alguma forma, ela me pariu novamente. Além dela, a minha professora da escola fundamental também teve seu papel. (SCEGO, 2018, p.149 e 150)

A história do colonialismo também é bastante narrada ao longo do livro, misturada aos acontecimentos de sua vida, da vida de sua família e de dois continentes. Como na história que ela conta no capítulo 7, Estádio Olímpico:

quando penso num evento em especial, minha mente viaja para a maratona das Olimpíadas de Roma, em 1960: quarenta e dois quilômetros, cento e noventa e cinco metros. Maratona ganha por

Abebe Bikila, que a completou, descalço, em duas horas, quinze minutos e dezesseis segundos, com uma vantagem de duzentos metros à frente do marroquino Rhadi ben Abdesselem. De uma só vez, Abebe Bikila quebrou o recorde mundial e deu ao continente africano a primeira vitória nessa modalidade olímpica. Para o ex-agente da polícia e guarda-costas de Hailé Selassié, foi um dos momentos mais lindos da sua vida. Para mim, considerando tudo a posteriori, é quase simbólica a sua vitória descalça naquele estádio. O estádio Olímpico, que nascera para celebrar a pompa de um regime fascista cujos planos incluíram a desfaçatez de humilhar as gentes da África, ao contrário, celebrou em 1960 a vitória de um pequeno grande homem que não tinha medo de se mostrar ao mundo de pés descalços. Muitos anos mais tarde, em 1987, naquele mesmo estádio, Abdi Bille, um somali alto e longilíneo, conquistou a medalha de ouro nos mil e quinhentos metros rasos do campeonato mundial de atletismo. Aquela foi a única medalha conquistada pela Somália numa competição esportiva. É bonito pensar que isso aconteceu em Roma, naquele mesmo estádio Olímpico. No mapa, marco os pés descalços de Abebe Bikila e sua medalha de ouro na maratona. Por um continente que não será mais obrigado a fugir de si mesmo. (SCEGO, 2018, p. 119-120)

A autora conta que sua mãe, em uma de suas visitas aos parentes na Somália, acabou por ficar presa por lá, na guerra civil que estourou em 1991 contra a ditadura de Siad Barre. Guerra civil que perdura até os dias de hoje e que trouxe consequências irreparáveis ao povo somali. A mãe de Igiaba ficou sem conseguir retornar à Itália por longos dois anos e quase morreu baleada ao tentar dar notícias à sua família: “Estourou uma guerra e ela estava em Mogadiscio por acaso, por azar, por maldição, porque assim estava escrito no livro de Deus. Não sabíamos o que lhe havia acontecido. Se estava viva ou morta. A guerra a tinha engolido.” (SCEGO, 2010, p. 129)

A escritora, na época uma adolescente, e o pai tentavam manter uma vida normal, embora tenham vivido dois longos anos de apreensão e angústia à espera de notícias. Igiaba relata que, à época, desenvolveu bulimia em função da culpa que sentia ao se alimentar pensando que sua mãe estava passando fome. Ela tomou então para si que comer era algo inapropriado nesta situação em que muitos somalis morriam de fome.

Certa noite, comi uma rosquinha inteira, enfiando-a goela abaixo como o Dudu do Popeye faz com os hambúrgueres. Toda aquela

rapidez para engolir servia para me fazer esquecer, por um minuto, o meu sentimento de culpa. Era um jeito de eu me aturdir. O chocolate combinado com os conservantes me davam aquele prazer fugaz típico das drogas. Foi então que alguma coisa se rompeu dentro de mim. Aquele prazer era inapropriado. Ou, pelo menos, foi o que me pareceu naquele momento. Corri para o banheiro como um relâmpago, enfiei dois dedos na garganta. Repeti essa ação nos dias seguintes. (...) O vômito lavava meu sentimento de culpa. Eu tinha a sensação de me livrar de todo o mal que já nos acontecera. Eu estava no Ocidente circundada pela opulência, pela boa comida, pela paz, enquanto minha mãe talvez não tivesse nem um pedaço de pão para engolir. Que filha degenerada eu estava sendo, desfrutando da comida na ausência dela? (SCEGO, 2018, p. 138-139)

Igiaba, doutora em estudos pós-coloniais, nos conta que a temática da culpa se faz sempre presente na vida dos que migram para um lugar supostamente melhor. Os que migram deixam no país de origem, na terra natal, os familiares e amigos que não puderam ou quiseram migrar:

Não obstante a nossa sorte, porém, também nós da diáspora somos prisioneiros. Existe uma parte de nós que ficou na mãe pátria. Uma parte de nós que não pode fazer de conta que nada aconteceu. Uma parte de nós que se sente em culpa porque não compartilha os horrores da guerra. Aqueles parentes, aquelas tias, aqueles primos, aqueles sobrinhos poderiam ter o nosso rosto. Podiam ser nós. Parentes desconhecidos, parentes que esperam de nós, senão o paraíso ao menos uma fugaz alegria. Por isso são mais de 19 anos que desempanhamos os mesmos gestos nós da diáspora. É como lavar a consciência. Pagamos em dinheiro o nosso sentimento de culpa. A nossa distância daquelas batalhas. E assim por 19 anos que nos dirigimos em call centers decadentes, sempre perto de estações de trens decadentes, cruzamos com tipos ainda mais decadentes e depois dizemos uma quantia, o nome do destinatário, o telefone, a zona da Somália na qual reside. Estes tipos anotam tudo, pegam um percentual para a despesa de transporte e depois de dois dias o dinheiro chega ao destinatário. Fogem dos bancos os decadentes call centers ocidentais, em uma Somália na qual não existem nem bancos, nem correios, nem qualquer outra função social, os call centers se transformam na única esperança. (SCEGO, 2010, p. 134)

Igiaba nos conta sobre a vida de seu pai, apaixonado por Nat King Cole, e por política principalmente. O pai de Igiaba fora obrigado a ir para Itália para “aprender sobre democracia” com os italianos que

colonizaram e usurparam a Somália. E nos anos de pré-independência, fora obrigado também a exilar-se na Itália por causa da ditadura de Siad Barre:

Quando foi ao concerto de Nat King Cole, papai já era um político conhecido. Faltava pouco para aquele 1º de julho de 1960 que teria feito da Somália uma terra livre e independente. (...) Naquela noite, Nat abriu seu repertório como de costume (...). Meu pai e seus amigos estavam muito contentes. Aplaudiam e às vezes gritavam. (...). Num certo momento daquela noite Nat notou os três somalis. (...) E disse algo do tipo: “Caros irmãos, venham ver o show aqui na primeira fila. (...) é milagroso saber que, apesar da miopia intensa, Nat notou meu pai e seus amigos. (...) Nat king Cole apertou a mão deles cantando. Para o meu pai e seus amigos, aquela foi uma noite linda. Uma noite em que a solidariedade negra havia produzido um feito de magia. Naquela noite, meu pai se convenceu de que, se viesse a passar por algum apuro, iria buscar refúgio em Roma. (SCEGO, 2018, p. 51-52)

A autora relata também os horrores do colonialismo italiano que seu pai contava como alguém que os havia sofrido e vivido. Mas os horrores não estavam e não estão apenas no passado, eles perduram, porque são, em boa parte, consequência do que foi feito durante à época da colonização. Os horrores são facilmente vistos às portas de entrada da Europa.

Aconteceu uma tragédia. Uma embarcação havia naufragado. Uma daquelas que atravessavam o Mar Mediterrâneo em direção a um futuro qualquer em terras ocidentais. Quem embarcava escapava das guerras, da fome, da carestia. Alguns iam atrás de sonhos. Outros eram movidos por uma força difícil de explicar em termos humanos. Muitos pegaram aquela embarcação e haviam chegado à outra margem. No entanto, em outubro de 2003, uma daquelas embarcações naufragou. Não teve sorte. No telejornal disseram pouco sobre o acidente. Se limitaram a narrar cifras e depois se apressaram a arquivar a notícia. No telejornal não importava se aqueles corpos seriam enterrados e velados na graça de Deus ao invés de apodrecer ao sol. O telejornal, como Pôncio Pilatos, lavou as mãos. Mas nós não podíamos ser Pôncio Pilatos. Nós devíamos olhar a face obscena daquela realidade. Estava cheia de somalis aquela embarcação que naufragou, eis a verdade. Cheia de homens e mulheres, de seres humanos reduzidos a larvas. Aquela embarcação de papel era cheia de gente com o meu mesmo nariz, minha

boca, cotovelos iguais aos meus. Todos nós da diáspora somali no dia seguinte em que soubemos da notícia não sabíamos o que fazer com os nossos corpos. Aqueles mortos ao longo da costa de Lampedusa tinham criado não somente uma comoção sem precedentes para nós, mas também um sentimento de mal estar. Por que eles estão mortos e nós estamos vivos? Por que o fato nos dividiu em dois? (SCEGO, 2010, p. 100)

Historicamente, a Itália sempre virou as costas para os migrantes do Mar Mediterrâneo. Há forte migração de africanos, mas não somente, para o continente europeu. A porta de entrada para a Europa de quem vem da África é Lampedusa, uma pequena ilha italiana. Os imigrantes que ali chegam podem contar com a ajuda dos seus moradores, mas não com o Estado italiano. O mediterrâneo virou um cemitério a céu aberto. Impossível não pensar na Necropolítica de Mbembe: a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é.” (MBEMBE, 2018, p. 41)

Não existe comoção por parte do Estado. Não existe preparo também para lidar com as consequências de atos passados, com a herança nefasta do colonialismo. Se por um lado, com o Tratado de Berlim, europeus sentiram-se no direito de colonizar e explorar terras africanas, por outro, hoje em dia, lavam as mãos diante da quantidade de refugiados que chegam fugindo da guerra, da fome, da seca e da falta de oportunidades.

O muro de Berlim havia caído, sentia-se, naquele fragmento de final de milênio, a podridão que viria a soterrar todos nós em breve. Para nós, somalis, essa podridão chegou antes do esperado, numa espécie de pré-estreia, que poderíamos ter evitado, na forma de uma guerra sangrenta. Fedíamos todos. Nós, da diáspora somali, naqueles dias, fedíamos pelos sonhos apodrecidos e pelas promessas quebradas. Aquele cheiro rançoso nunca mais nos abandonou. Ficou impregnado em nós até hoje, mesmo depois de passados tantos anos, como o suor das piores doenças. Eram os mesmos anos em que minha mãe desapareceu, desaparecida nas ramificações do terror daquela guerra sem sentido. (SCEGO, 2018, p. 122 e 123).

Quis o destino que Itália e Somália tivessem seus destinos entrelaçados, como graves danos para essa última. A política colonial italiana se baseava apenas no desfrute da colônia, sem nenhum investimento por parte dos italianos. Vivendo em um país em guerra, um somali hoje não pode pegar seu passaporte e ir à Itália, ele não serve

como um documento válido, uma vez que apenas serve para disparar um mecanismo de defesa frente ao medo. Medo da invasão. O que os italianos têm a ver com os problemas somalis? Que se arranjem, pensam. Mas quase ninguém lembra que, não só na Somália, mas em muitos países africanos a guerra foi alimentada pelas potências ocidentais que, hoje em dia, negam ajuda humanitária aos “refugiados”.

Considerações finais ou outro intertítulo

Igiaba, além de escritora e jornalista, é também militante. Acolhe e ajuda imigrantes e refugiados na cidade de Roma. A sua obra, bastante original, cria uma nova sensibilidade na percepção do presente e do passado italiano. Pouco se fala sobre a colonização italiana no continente africano e, de um modo geral, pensa-se que a colonização da península itálica, em África, tenha ocorrido somente à época do fascismo de Mussolini. A escritora reflete a respeito da atualidade cultural, política e social italiana criando uma narrativa que liga o passado ao presente e ao futuro. Um futuro que, a despeito de tudo, ela enxerga com um certo otimismo. E mostra, no passado colonial italiano, as premissas que levaram a Somália à guerra civil e, conseqüentemente, à diáspora somali ao mundo. O passado colonial é visto em perspectiva de uma forma bastante vivaz e crítica. As feridas que ela mesma carrega, bem como as de sua família e de, em nível mais geral, seu povo fazem de “Minha casa é onde estou” um tratado crítico pós-colonial a partir da voz de alguém quem sofreu e sofre suas conseqüências:

Hoje, já adulta, vivo em Torpignattara, numa Roma que faz fronteira com Pequim e Daca.

É uma Roma inaudita que nem mesmo eu, uma afro-italiana acostumada desde os primórdios a morar na região norte de Roma, conheço de verdade. De manhã, cumprimento todos com *ni hao* (bom dia) e à noite me despeço com *scubo ratri* (boa noite). Sei como ser gentil pedindo às pessoas *Tu mi kemon a ciò* (como está?), mas quando necessário também sei dizer *pagol* (louco), palavrinha bem útil quando alguém está enchendo o saco.

É uma Roma que ninguém espera. Uma Roma que encarna a globalização. O território que vai da ferrovia Roma- Pescara até a

via Casilina recolhe em si universos inteiros e, às vezes, a gente sequer entende como isso pode ser possível. Na primeira vez que veio da Inglaterra me visitar, meu irmão disse “Mas Igi, você mora na Ásia sabia?”. Disse aquilo assim, com um tom de surpresa. Era tão engraçada a expressão em seu rosto. Ele se deparara, poucos minutos antes, com um grupo de garotos italianos e cingaleses ocupados num jogo de críquete. Ele achava impossível que na pátria do futebol, na pátria de Gigi Riva e Gianni Rivera, houvessem adentrado os bastões quadrados do críquete. Respondi, sorrindo. “Viver na Ásia”, disse “tem suas vantagens”. Os bastões de críquete e os saris não são nada mais do que o sinal de um futuro que não só virá como já está aqui há algum tempo. Uma futura Babel que levo comigo desde sempre.

De certa forma, a Itália também é Babel. Por aqui passaram todos, árabes, normandos, franceses, austríacos. Passou Anibal, o general africano, com os seus elefantes. “É por isso que muitos italianos têm a pele escura”, cantavam os Almamegretta, “eis porque muitos italianos têm cabelos escuros. Um pouco do sangue de Anibal ficou nas veias de todos”. Se pensarmos bem, ser italiano significa ser parte de uma mistura frita. Nessa fritura, eu me sinto uma lula bem temperada” (SCEGO, 2018, p. 153-154)

Igiaba, e muitos dos que estão à sua volta nessa Roma inaudita, estão no entrelugar de quem ocupa uma espécie de lugar entre parênteses na sociedade, um lugar afastado, periférico, mas um lugar que também cura, para parafrasear Bhabha (2011) ao se referir às minorias.

Para Igiaba, Roma e Mogadíscio são cidades gêmeas siamesas, são as suas cidades, separadas no nascimento. Pelo menos é assim que ela as sente. Igiaba é, ao mesmo tempo, somali e italiana. Para ela, torna-se italiana é um exercício de abrir-se às histórias, à troca de histórias e à relação com os outros que passa sempre pelo recontar a si mesmo. A escritora dedica o livro à Somália, onde quer que ela esteja.

Referências

- BHABHA, Homi. *O Bazar Global e o clube dos cavaleiros ingleses*. Rio de Janeiro: Ed Rocco, 2011.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2003.

- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação, episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SCEGO, Igiaba. *La mia casa è dove sono*. Torino: Loescher, 2010.
- SCEGO, Igiaba. *Minha casa é onde estou*. São Paulo: Editora Nós, 2018.

“Kew Gardens”, “No pomar” e “O tempo passa”. Do jardim à ruínaLuiz Henrique Ernesto Coelho (UFMG)¹**Introdução**

Nos contos “Kew Gardens” e “No pomar”, bem como no capítulo “O tempo passa”, do romance *Ao farol*, de Virginia Woolf, são descortinados os aspectos da escrita da autora, que a colocam como uma das pioneiras das transformações formais percebidas nas primeiras décadas do século XX. A chegada desta nova perspectiva para a forma do texto é acompanhada por transformações históricas significativas, sobretudo, relativas à Primeira Guerra Mundial. Em “Kew Gardens”, de 1919, Woolf, pela primeira vez, lança mão do recurso do fluxo de consciência ao observar e descrever o cenário do famoso parque londrino. Em “No pomar,” de 1923, a autora apresenta três possibilidades de narrativa para a personagem Miranda, inscrevendo uma notável fratura diegética ao somar tais possibilidades em um mesmo conto. Já em “O tempo passa”, de 1927, Woolf remete-se a passagem do tempo inserida em *Ao farol*, associando tal temporalidade às ruínas da Primeira Guerra Mundial. O autor Andreas Huyssen (2014) no texto “O jardim como ruína” analisa, a partir das fotografias de Pipo Nguyen-duy, o elemento temporal, isto é, a influência da passagem do tempo como criadora de uma espécie de “ruína da modernidade”. As fotos exploram, em cada estação do ano, os restos de uma estufa, abandonada e, agora, ocupada pela natureza. Suas estruturas de aço e vidro estão cobertas pela vegetação, cujas mudanças ocorridas durante as mudanças climáticas e pela passagem do tempo foram registradas nas fotografias. A presente investigação busca relacionar a produção escrita de Woolf sob a evidente ótica moderna, a partir de uma abordagem benjaminiana, e o conceito de “jardim em ruínas” proposto por Andreas Huyssen.

1. Graduado em artes visuais pela UFMG. Mestre em literaturas modernas e contemporâneas, com ênfase em literaturas de língua alemã, pela UFMG, e doutorando em teoria da literatura e literatura comparada, com ênfase em literatura, outras artes e mídias, pela mesma instituição

Kew Gardens, o local ameno e o “fluxo de consciência”

No conto *Kew Gardens* (1919), o olhar de Virginia Woolf para o imenso parque londrino, seus habitantes e o ambiente que os cerca é transcrito a partir daquilo que, então, se apresentava novo em sua escrita; o fluxo de consciência. Como em uma pintura a *plein air* impressionista, a autora descreve as diversas situações que coabitam o jardim, ao mesmo tempo que o leitor se perde no fluxo da leitura e, sobretudo, nos fragmentos descritivos. Se na pintura, o rompimento com a perspectiva linear inventada no quatrocentos passa, lentamente, por uma dissolução proposta no fim do século XIX, justamente momento onde os pintores se livram do estúdio e representam o mundo à sua volta, ao ar livre, Woolf se atém, não à mera descrição de um ou outro personagem, possivelmente envolvidos em sua própria vivência, mas, sim, nas possibilidades narrativas as quais envolvem tanto tais personagens como os elementos que os circundam no grandioso ambiente natural incrustado na cidade de Londres. Este uso tão refinado da representação a partir da linguagem, que propõe a fratura narrativa, expõe a percepção da autora de seu próprio tempo. Woolf apresenta o jardim da seguinte maneira:

Do canteiro de flores em forma oval erguia-se talvez uma centena de talos que no meio da ascensão se alargavam em folhas em forma de coração ou de língua e se desfaldavam na ponta em pétalas vermelhas ou azuis ou amarelas com manchas de outra cor a marcá-las na superfície; e da obscuridade do colo, vermelha, azul ou amarela, emergia uma haste reta, coberta de pó dourado e ligeiramente rombuda na ponta. As pétalas eram suficientemente volumosas para serem sopradas pela brisa do verão e, quando se moviam, as luzes vermelhas, azuis e amarelas passavam umas sobre as outras, lançando em dois dedos da terra escura por baixo uma pequena mancha de coloração intrincada. Ou bem a luz caía no dorso liso e acinzentado de uma pedrinha, ou bem nas costas de um caracol, sobre sua concha de veios pardos circulares, ou ainda, caindo numa gota de chuva, expandia com tal intensidade de vermelho, azul e amarelo as paredes finas da água, que se esperava que fossem rebeantar e sumir. em vez disso voltou a gota a receber um segundo cinza prateado, e a luz foi concentrar-se agora na carne de uma folha, revelando, por baixo da superfície, a esgalhada trama de fibras, e de novo se moveu e estendeu sua iluminação aos vastos espaços verdes sob a abóbada de folhas em forma de coração e de língua. A brisa então soprou ligeiramente mais forte e a cor, sendo esbatida para

cima, desapareceu pelo ar, pelos olhos dos homens e mulheres que andavam em julho por *Kew Gardens*. (WOOLF, 2005 p. 115)

Em seguida, Woolf tece as reflexões sobre o passado do personagem Simon, que, observando os canteiros do jardim, pensava ter podido se casar com Lily. Já, Eleanor, sua interlocutora, estava imersa na lembrança de um beijo, como bem descreve a autora:

“Para mim, um beijo. Imagine seis mocinhas sentadas diante de seus cavaletes, há vinte anos, na beira de um lago, pintando nenúfares, os primeiros nenúfares vermelhos que eu via. E de repente um beijo, bem na minha nuca. Não pude mais pintar, porque fiquei a tarde toda com a mão tremendo. Peguei meu relógio e marquei a hora em que eu me permitiria pensar no beijo por somente cinco minutos - era tão precioso -, o beijo de uma velha grisalha com uma verruga no nariz, a mãe de todos os meus beijos na vida. Venha Caroline, venha Hubert.”

Passaram pelo canteiro de flores, andando agora os quatro lado a lado, e logo diminuíram de tamanho entre as árvores, dando a impressão de serem semitransparentes à medida que a luz e sombras boiavam nas suas costas em manchas trêmulas, grandes e irregulares. (WOOLF, 2005, p. 117)

Outros casais ainda transitarium pelo conto, insinuando a passagem do tempo, algo tão importante e tão presente na obra de Woolf. A relação entre a natureza, delimitada no jardim *Kew Gardens*, os transeuntes e a modernidade, inscrita no conto a partir de elementos que descrevem o avanço técnico, como, por exemplo o avião e, também os ônibus motorizados, que não permitiam o silêncio, pois

[...] viravam suas rodas e mudavam de marcha; como um imenso jogo de caixinhas chinesas, todas em aço trabalhado, dispondo-se incessantemente umas dentro das outras, a cidade murmurava; no topo, vozes gritavam e as pétalas de miríades de flores espoucavam suas cores no ar. (WOOLF, 2005, p. 122)

Ao sublinhar as reflexões sobre o passado feitas pelos personagens, a presença de um certo pessimismo em relação ao novo – já que, além dos ônibus, crianças também rompiam o silêncio – e, sobretudo pela fragmentação da narrativa associada ao fluxo de consciência, esse momento tão fresco da obra de Woolf encontra eco na escrita e pensamento benjaminianos. A forma utilizada por Walter

Benjamin para a composição de sua escrita, ou aquilo que o próprio autor define como “representação de ideias”², ocorre pela fragmentação do texto em pequenas partes, portadoras, entretanto, de grande densidade. Manuel Ricardo de Lima (2016), em posfácio inscrito no volume *História da literatura e ciência da literatura*, compara a escrita de Benjamin, ou melhor, suas “escolhas”, a “práticas livres e menos burocráticas, nada estratégicas” (LIMA, 2016, p. 44), já que seu texto não preza por um elemento conclusivo, ao contrário, seus argumentos propõem uma dissonância conceitual – ao que Lima se refere como a sugestão de uma “constituição abissal do paradoxo”, apontado por Benjamin como “imagem dialética”. (LIMA, 2016, p. 44) A dificuldade de entendimento do texto benjaminiano está na sua forma, que se remete à prosa, distanciando-se de uma escrita acadêmica tradicional. Segundo Benjamin (2016), na fala, o locutor desenvolve o texto a partir de períodos individuais, alinhados em um fluxo de pensamentos, muitas vezes absorto e livre, “como quem esboça, com um só traço, um desenho tosco”. Já na escrita, é necessário, a cada sentença, parar e recomeçar. (BENJAMIN, 2013, p. 11) Georg Otte (2015), no seu texto sobre a relação de Benjamin com a escrita (2015), lembra a definição adorniana para tal escrita, sugerindo, não somente no texto intitulado “*Parataxis*” ADORNO apud OTTE, 2015, p. 63. Tradução minha), de 1963, mas também no anterior “*Essay als Form*”³,

2. (OTTE, 2015, p. 60). “Für die wahre Kontemplation dagegen verbindet sich die Abkehr vom deduktiven Verfahren mit einem immer weiter ausholenden, immer inbrünstigen Zurückgreifen auf die Phänomene, die niemals in Gefahr geraten, Gegenstände eines trüben Staunes zu bleiben, solange ihre Darstellung zugleich die der Ideen und darin erst ihr Einzelnes gerettet ist.” (BENJAMIN, 2013, p. 27) [Na verdadeira contemplação, ao contrário, o abandono dos processos dedutivos se associa com um permanente retorno aos fenômenos, cada vez mais abrangente e mais intenso, graças ao qual eles em nenhum momento correm o risco de permanecer meros objetos de um assombro difuso, contanto que sua representação seja ao mesmo tempo a das idéias, pois com isso eles se salvam em sua particularidade.”] (1984, p.67). Para Theodor Adorno, a “representação” entendida por Benjamin seria muito mais uma “enumeração de fatos.” (BRODERSEN, Momme. *Spinne im eigenem Netz. Walter Benjamin - Leben und Werk*. Bühl-Moos, Elster-Verlag. 1990, p. 212 apud OTTE, 2015, p. 61). Tradução minha.
3. ADORNO, Theodor W. Der Essay als Form. In: Tiedemann, Rolf (ed.). *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1981, 9-33; ADORNO, p. 15-54 apud OTTE, 2015, p. 63. Tradução minha.

a “negação” (*Verweigerung*) como valor do gênero ensaio, salientado por Benjamin. Segundo Otte (2015),

Adorno assume também, nas “Questões introdutórias de crítica do conhecimento” [*Erkenntniskritische Vorrede*], o “silêncio” presente nos “conceitos” [*Begriffe*], rumos [*Wendungen*], assim como o “contexto dedutivo sem lacunas” [*lückenlosen Deduktionszusammenhang*], o qual o ensaio nega, pois permite apenas que a totalidade seja privilegiada.⁴

É importante ressaltar a análise de Benjamin sobre das vanguardas e como ele se aproxima delas, em sua escrita. Tal aproximação, juntamente com os pontos tratados até aqui, permite a compreensão formal proposta, cuja identificação com o ambiente literário da época é imediata. Tanto as características formais quanto aquelas que denunciam uma intenção historicista no texto benjaminiano possibilitam um entendimento mais apurado acerca de suas teses sobre a história. As dezoito teses e dois apêndices se voltam para uma escrita envolvida por nuances prosaicas e que se detém nas questões históricas relativas ao mundo moderno. Jeanne Marie Gagnebin (2013) apresenta a relação de tais questões com o texto de Benjamin a partir da “dissolução”, da “disseminação” e da “dispersão” (GAGNEBIN, 2013, p. 95) como figuras históricas determinantes do período e, portanto, definidoras de uma relação, estabelecida no lugar entre uma impossibilidade de resistência e a linguagem e a mesma impossibilidade política. Segundo Gagnebin (2013),

[...] a fragmentação moderna, mesmo “pós-moderna” não é unicamente a consequência de um processo de “desencanto” ou de desagregação social. Quer seja como complacência, crueldade ou sobriedade, ela expõe à luz do dia esta força centrífuga inscrita na nossa linguagem e na nossa história. Se a linguagem só torna presente quando diz, justamente, o objeto ausente e a distância que dele nos separa, podemos sem dúvida, sonhar com palavras transparentes e imediatas, com uma prosa “liberada” como a chama Benjamin, mas só continuamos falando e inventando outras frases porque essas palavras “verdadeiras”, que nos atormentam, se nos esquivam. (GAGNEBIN, 2013, p. 95)

4. ADORNO, Theodor. “Der Essay als Form”. In: TIEDMANN, Rolf (ed.) *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M. Suhrkamp, 1981, p. 9-33 apud OTTE, 2015, p. 63. Tradução minha.

No pomar – a fratura da narrativa

Enquanto em *Kew Gardens*, a natureza é apresentada como um lugar ameno, no qual seus personagens visitam memórias agradáveis, de amores passados e o ambiente se remonta até mesmo da pintura impressionista - dos nenúfares de Monet - vinda de uma Europa pacífica e que se regozijava disso, no conto “No pomar” (1923), Woolf (2005) apresenta três possibilidades para uma mesma narrativa, cujos pontos de partida coincidem com a personagem Miranda sob uma macieira, dormindo. Junto a si, Miranda tem um livro, como se lê nas primeiras linhas do conto:

Miranda dormia no pomar, deitada numa espreguiçadeira sob o pé de maçã. Seu livro tinha caído na grama e seu dedo ainda parecia apontar para a frase “*Ce pays est vraiment du monde où le rire des filles éclate le mieux...*”, como se justamente aí ela houvesse começado a dormir. As opalas em seu dedo cambiavam de cor ao faiscar, ora em verde, ora em rosa, ora ainda em laranja, à medida que o sol vinha cobri-las, filtrado pelas macieiras. Depois, quando a brisa soprou, como uma flor presa na haste do seu vestido roxo ondulou; dobrou-se a grama; e a borboleta branca, bem por cima do seu rosto, veio esvoaçando a esmo. (WOOLF, 2005, p. 207)

O livro e as linhas em uma língua estrangeira implicam todo o desenrolar da narrativa, que surpreende o leitor ao relacionar o sono da personagem a elementos culturais ligados à uma temporalidade historicista determinada, como o racional vociferar de crianças ao ler a tabuada ou os sinos da igreja, lugar onde tocam hinos “antigos e modernos”.

O ponto em comum mais óbvio entre as três versões do conto é, justamente, o sono de Miranda. Na primeira versão, Woolf assume que a personagem está dormindo. Nas seguintes esse fato é desfeito para que os diversos desdobramentos pudessem acontecer. A frase em francês, que na primeira versão surge como lida pela personagem, nas outras versões aparecem como um balbuciar de uma Mirada que talvez não estivesse dormindo ou, ainda, totalmente suprimida na terceira e última versão. Aquilo que, mesmo diante de acontecimentos ocorridos nas três versões, próximos à personagem, realmente a “desperta” é a possibilidade de se atrasar para o chá.

Entre o seu sono – em que seria possível até mesmo sonhar – e o despertar para a hora do chá ocorre uma expansão da recepção, a

partir das três versões possíveis da mesma narrativa, explicadas por aquilo que Benjamin (2012) nomeia como *Jetztzeit* [Agora]. O autor, em suas teses sobre a história (1940), observa as relações historicistas não exatamente sob o prisma literário. Analisa a desconstrução dos conceitos relativos à historiografia presenciada no modernismo e inscreve as doutrinas liberais, a partir do conceito de “materialismo histórico”. Ele destrói a concepção de história formulada por Gottfried Keller⁵, própria do historicismo; para o “Materialismo Histórico”, todas as imagens do passado que conflitam com a própria existência do presente - aqui, uma construção modernista - não preservada em tais imagens, deve ser abandonada. (BENJAMIN, 2012, p. 11). Partindo da construção sobre a história, que prevê que o lugar desta é menos um fluxo temporal homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo “Agora” (*Jetztzeit*) (2012, p. 18), encontra-se, no texto de Benjamin, uma definição do ofício do historiador baseada na ideia de “cronologismo” com o que o filósofo aponta como uma limitação do historicismo. Tal limitação é percebida na tentativa simplista de se conectar um fato a outro, sobretudo se um for a causa do outro. Isso não faz do fato um fato histórico. Tal transformação ocorre através da perspectiva do historiador, cujo objeto pode estar distante cronologicamente de si.

Para Jeanne Marie Gagnebin (2013), O conceito de “*Jetztzeit*” (Agora) de Benjamin, para além da proposição atribuída ao historiador, dado pela relação entre o presente deste e um passado muitas vezes distante, possibilita o surgimento ou o trânsito do passado no presente. Numa perspectiva vanguardista, Manuel Levinas estabelece essa noção de origem (*Ursprung*),⁶ “[...] evento do instante, daquilo que começa a ser... que deve, pelo seu começo, nascer a si, advir a si, sem partir de lugar nenhum”⁷. Assim como nenhum fato anterior à imagem de Miranda sob a macieira é introduzido e o conto se encerra, também, na mesma cena.

5. Gottfried Keller (1819-1890): romancista e poeta suíço, geralmente incluído no chamado “realismo burguês”, mas mais crítico do que os seus pares alemães e austríacos, influenciado pelo materialismo filosófico de Feuerbach e pelo ideário liberal. (BENJAMIN, 2012, p.11)
6. Gagnebin opta pela tradução de *Ursprung* por “surgimento”, no entanto, a palavra “origem” parece compreender melhor a colocação de Levinas.
7. LEVINAS, Emmanuel. *De l'existence à l'existant*. Paris: Ed. Fontaine, 1947, p. 130-131 apud GAGNEBIN, 2013, p. 97.

“O Jardim como ruína”

Andreas Huyssen no texto “O jardim como ruína” analisa, a partir das fotografias de Pipó Nguyen-duy, o elemento temporal, isto é, a influência da passagem do tempo como criadora de uma espécie de “ruína da modernidade”. As fotos exploram, em cada estação do ano, os restos de uma estufa, abandonada e, agora, ocupada pela natureza. Suas estruturas de aço e vidro estão cobertas pela vegetação, cujas mudanças ocorridas durante as mudanças climáticas e pela passagem do tempo foram registradas nas fotografias. Em certo ponto, Huyssen (2014) lembra da importância da temática na história da arte, como no caso do jardim de Giverny, onde Pipó foi residente. Segundo Huyssen (2014), enquanto o jardim de Monet tornou-se até mesmo uma atração turística, os “jardins” das fotos de Pipó

acham-se não apenas abandonados, mas em fase de desapareção. Na verdade, estão programados para ser destruídos, tão logo se resolva o problema da retirada do amianto e dos cacos de vidro. Assim, o projeto de Pipó Nguyen-duy está não apenas dentro do espírito de preservação, mas também da comemoração antecipatória. Um sentimento romântico de perda é inerente ao projeto de catalogar essas estufas em períodos diferentes do ano e em horas variáveis do dia. Em si, as estufas nunca foram um grande objeto de representação nas artes visuais e dificilmente atraíam o olhar do artista, não fosse por seu atual estado de decadência. (HUYSSSEN, 2014, p. 86)

Mesmo que marcadas pela decadência das estufas, as fotos, segundo Huyssen (2014), têm sua beleza definida justamente pela contaminação própria do abandono. Justamente o descontrole humano sobre as espécies invasoras, que se misturam aos restos tecnológicos, é o elemento que confere o caráter de ruína. Não uma ruína do mundo Antigo, como os românticos tanto propagaram, mas, sim, a ruína daquilo que resta à urgência pelo presente, como bem definiu Benjamin (2012), como o termo *Jetztzeit*. Assim, como Huyssen admite, é possível encontrar os rastros da modernidade, nessas fotografias. As ruínas do mundo Antigo foram se decompondo pela determinação do tempo. Já a arquitetura moderna, ao contrário, não poderia ser arruinada pela natureza na progressão do tempo. Tem como característica essencial sua “longevidade potencial”. Tal essência promulgava uma “imaginação utópica, voltada para o futuro” repudiando o passado. Contudo, incorria na literatura e na arte

modernista “uma trajetória sombria e melancólica, que reconhecia e articulava a dimensão destrutiva da modernidade, tanto em suas invenções formais quanto em seus temas” (HUYSSSEN, 2014, p. 89). Segundo Huyssen (2014),

A imaginação moderna das ruínas foi fundamentalmente moldada por Simmel e Benjamin e, de modo diferente, por Kafka e Becker. Mas as deles eram as ruínas do presente, tais como também dominavam a imaginação visual do expressionismo e grande parte da arte posterior à Primeira Guerra Mundial. Entretanto, numa época em que o modernismo já não é apenas a tradição do novo, mas ele próprio se tornou ruína, sujeito ao apagamento e ao esquecimento, a própria temporalidade da conceituação do moderno sofreu uma mudança radical. À medida que o século XX, com suas projeções utópicas de futuros alternativos, avulta não apenas como uma era de extremos, mas também de indizível destruição, o fato de o modernismo ter-se tornado passado parece haver diminuído o nosso poder de imaginar o futuro. (HUYSSSEN, 2014, p.89)

“O tempo passa” – o campo de batalha como ruína

A Primeira Guerra Mundial exigiu uma nova forma de escrita, já que as antigas acepções sobre o passado já não eram possíveis no mundo do pós-guerra - Tanto os veteranos da guerra quanto os civis que sobreviveram lutavam para encontrar novas ideologias sobre a guerra e a natureza humana após o seu fim. A solução encontrada por Virginia Woolf, apresentada em seu “*Modern fiction*”, consistia em narrar “pequenos milagres diários” denominados como “halos luminosos de vida”, se referindo, por exemplo, à grande revelação sobre a qual a personagem Lily Briscoe fala em *Ao farol* (1927) e que talvez nunca aconteça.

No romance, Woolf toma a desorientação e desespero da década seguinte ao conflito e os transforma em um “encontro inesperado às cegas”. Ela se remonta à guerra de uma maneira nova, poética e comovente. Inclui o conflito de forma modesta e deliberada, na narrativa; as referências a ele, portanto, podem passar facilmente despercebidas. No capítulo “A janela”, A autora oferece pistas sutis da destruição por vir e reduz a guerra a uma brincadeira de criança. Os horrores e consequências seguintes são articulados a partir da superação de Woolf às limitações da linguagem ao narrá-los. Os personagens,

modelos modernistas em si, aliviam a própria frustração acerca do passado buscando algo novo. Em “A janela”, os filhos da senhora Ramsay desaparecem da mesa de jantar e ela lamenta as divisões, diferenças de opiniões e os preconceitos arraigados em seus filhos. Tais características, desenvolvendo-se inerentes a eles, são muito próximas àquelas que provocam um conflito armado. Ela deseja que seus filhos permaneçam contentes e inocentes como eram antes, algo que não voltaria a acontecer.

No capítulo o “O tempo passa” as metáforas sobre a guerra e a passagem do tempo emergem na passagem das estações e, sobretudo, nos momentos das tempestades. Na terceira parte do capítulo, Woolf se pergunta:

Assim, com a casa vazia e as portas trancadas e os colchões dobrados, aqueles ares extraviados, guarda-avançada de grandes exércitos, sopravam furiosamente, varriam mesas nuas, mordiscavam e abanavam, nada encontrado nos quartos ou na sala de estar que lhes resistisse inteiramente, mas apenas as pernas nuas das mesas, as caçarolas e as louças já encrostadas, embaçadas, rachadas. O que as pessoas tinham tirado e deixado – um par de sapatos, um boné de caça, algumas camisas desbotadas e casacos em guarda-roupas –, apenas essas conversavam a forma humana e no vazio indicavam como outrora estiveram recheadas e animadas; como outrora as mãos estiveram ocupadas com ganchos e botões; como outrora o espelho estampara um rosto; estampara um mundo cavado no qual uma figura se virava, uma mão gesticulava, a porta se abria, crianças entravam correndo e caindo; e saíam de novo. Agora, dia após dia, a luz voltava, como uma flor refletida na água, sua imagem nítida sobre a parede oposta. Apenas as sombras das árvores, florescendo ao vento, faziam reverência sobre a parede, e, por um instante, ensombrecia a poça em que a luz se refletia; ou os pássaros, voando, faziam uma suave mancha adejar ao longo do assoalho do quarto. (WOOLF, 2013 p. 17-18)

Considerações finais

Ao expor a relação entre o reflexo, ou fluxo de consciência, Auerbach (1998) afirma que esse recurso não pode ser exatamente considerado um lugar-comum, na estética modernista. Segundo o autor, o moderno pode ser percebido em outras formas ou tentativas de representação da realidade, as quais buscam o elemento instável do

período, abandonando “a posição da representação aparentemente objetiva ou da representação puramente subjetiva, em favor de uma perspectiva mais rica”, algo que Woolf, em certa medida, supe-
ra, lançando mão de inúmeras vozes, que aparentam ao leitor a reti-
rada da premissa, na qual julga-se que o autor tenha pleno conheci-
mento das ações narrativas. Para Auerbach,

da pluralidade de sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar a “verdadeira” Mrs. Ramsay. Em-
bora seja um enigma, e assim se mantenha fundamentalmente, é
como que circunscrita pelos diferentes conteúdos de consciência
dirigidos para ela (inclusive o dela mesma); tenta-se uma aproxima-
ção a ela de muitos lados até atingir a menor distância ao alcance
das possibilidades humanas de conhecimento e de expressão. A
intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante
muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em
diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que
estamos considerando. (AUERBACH, 2013, p. 483)

Auerbach Nos lembra das transformações provocadas pela Primei-
ra Guerra Mundial, dos autores -”velhos mestres”-, com propostas es-
téticas sedimentadas, que foram arrebatados pelo conflito armado,
e se viram obrigados a interpretar, a partir de uma nova relação po-
ética, uma realidade exterior desfigurada. Nos três casos aqui anali-
sados não acontecem grandes transformações na vida exterior. Wo-
olf se vale de acontecimentos insignificantes como disparadores de
suas digressões. Mesmo que inseridos através de metáforas asser-
tivas, os grandes eventos são apresentados rapidamente e sem que
sua aparição seja anunciada, contextualizada. A aproximação a tais
eventos acontece intrinsecamente à exploração formalista da escrita.

Referências

- ADORNO, Theodor. “Essay als Form” In: ADORNO, Theodor. *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten in 6 Bänden*. 1972, p. 61-83. Dispo-
nível em: <https://onedrive.live.com/?cid=A43B081EC2D58F79&id=A43B081EC2D58F79%21176851&parId=A43B081EC2D58F79%213486&o=OneUp> Acesso em: 30 mai. 2018. 10:34:09.
- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almei-
da São Paulo: Ed. 34, 2003. Disponível em: <https://onedrive>.

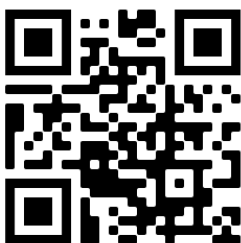
live.com/?cid=A43Bo81EC2D58F79&id=A43Bo81EC2D58F79%21176052&parId=A43Bo81EC2D58F79%21175980&o=OneUp Acesso em: 06 jan. 2018. 12:09:11.

- AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na Literatura Ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 4^a. Ed. 1998.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *História da literatura e ciência da literatura*. Trad. Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Sete Letras, 2016.
- BENJAMIN, Walter. “A crise do romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 54-60.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica. 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hamburg: Tredition Classics, 2013.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- HUYSEN, Andreas. “O jardim como ruína”. In: HUYSEN, Andreas, *Culturas do passado-presente. modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- LIMA, Manuel Ricardo de. “Ler com Walter Benjamin” In: BENJAMIN, Walter. *História da literatura e ciência da literatura*. Trad. Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Sete Letras, 2016, p. 43-61.
- OTTE, Georg. “Walter Benjamins Umgang mit der Schrift”. In: *Pandemonium Germanicum. Revista de estudos germânicos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=386641452005> Acesso em: 30 mai. 2018 13:42:12.
- WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- WOOLF, Virginia. *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Trad. Thomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.
- WOOLF, Virginia. *O tempo passa*. Trad. TADEU, Tomaz. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013 ISBN 9788582171530. E-book.

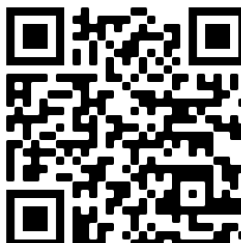
Informações sobre a presença online da ABRALIC

Visite nosso site

abralic.org.br

**Siga-nos no Facebook**

facebook.com/associacaoabralic

**Visite nosso canal no YouTube**

tiny.cc/ABRALIC

**Entre em contato**

contatoabralic@gmail.com



**Saudações
comparatistas!**

Os textos deste livro foram compostos em Source Serif, família tipográfica de Frank Griebhammer livremente inspirada nos tipos gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII. Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m² & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m².



“Rer o cãnone’ é colocar muita coisa em jogo, também porque evidencia jogos de poder imbuídos sempre de suas intenções. É ainda abrir mão de convicções, ideias e ideais. Desiludir-se, por vezes, com uma paixão. É abrir-se para se perder numa floresta, única forma de se encontrar em novos caminhos. Apreciar interações inesperadas por meio da mudança de perspectiva.”

