

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

**XI CONGRESSO NACIONAL
DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA**

*Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos
Em Homenagem a Joaquim Mattoso Câmara Jr.*

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
(de 27 a 31 de agosto de 2007)

Cadernos do CNLF

Vol. XI, N° 13

CRÍTICA LITERÁRIA I

Rio de Janeiro
CIFEFiL
2008

RIO DE JANEIRO: CIFEFiL, 2008

1

CRÍTICA LITERÁRIA I

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

Reitor

Ricardo Vieiralves de Castro

Vice-Reitora

Maria Christina Paixão Maioli

Sub-Reitora de Graduação

Lená Medeiros de Menezes

Sub-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Monica da Costa Pereira Lavalle Heilbron

Sub-Reitora de Extensão e Cultura

Regina Lúcia Monteiro Henriques

Diretora do Centro de Educação e Humanidades

Glauber Almeida de Lemos

Diretor da Faculdade de Formação de Professores

Maria Tereza Goudard Tavares

Vice-Diretor da Faculdade de Formação de Professores

Catia Antonia da Silva

Chefe do Departamento de Letras

Leonardo Pinto Mendes

Sub-Chefe do Departamento de Letras

Iza Terezinha Gonçalves Quelhas

Coordenador de Publicações do Departamento de Letras

José Pereira da Silva

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos
Rua São Francisco Xavier, 512 / 97 – Mangueira – 20943-000 – Rio de Janeiro – RJ
pereira@filologia.org.br – (21) 2569-0276 – **www.filologia.org.br**

DIRETOR-PRESIDENTE

José Pereira da Silva

VICE-DIRETORA

Cristina Alves de Brito

PRIMEIRA SECRETÁRIA

Délia Cambeiro Praça

SEGUNDO SECRETÁRIO

Sérgio Arruda de Moura

DIRETOR CULTURAL

José Mario Botelho

VICE-DIRETORA CULTURAL

Antônio Elias Lima Freitas

DIRETORA DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Valdênia Teixeira de Oliveira Pinto

VICE-DIRETORA DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Maria Lúcia Mexias-Simon

DIRETORA FINANCEIRA

Ilma Nogueira Motta

VICE-DIRETORA FINANCEIRA

Carmem Lúcia Pereira Praxedes

DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Amós Coêlho da Silva

VICE-DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Alfredo Maceira Rodríguez

CRÍTICA LITERÁRIA I

**XI CONGRESSO NACIONAL
DE LINGUÍSTICA E FILOGIA**
de 27 a 31 de agosto de 2007

COORDENAÇÃO GERAL

*José Pereira da Silva
Cristina Alves de Brito
Delia Cambeiro Praça*

COMISSÃO ORGANIZADORA E EXECUTIVA

*Amós Coêlho da Silva
Ilma Nogueira Motta
Maria Lúcia Mexias Simon
Antônio Elias Lima Freitas
Carmem Lúcia Pereira Praxedes
Sérgio Arruda de Moura*

COORDENAÇÃO DA COMISSÃO DE APOIO

*José Mario Botelho
Valdênia Teixeira de Oliveira Pinto
Sílvia Avelar Silva*

COMISSÃO DE APOIO ESTRATÉGICO

*Centro Filológico Clóvis Monteiro (CFCM)
Magda Bahia Schlee Fernandes*

Laboratório de Idiomas do Instituto de Letras (LIDIL)

SECRETARIA GERAL

Sílvia Avelar Silva

SUMÁRIO

- 0- Apresentação – *José Pereira da Silva* 07
1. A fugacidade do tempo e a brevidade da vida como tema dos clássicos – *Amós Coêlho da Silva* 09
2. A poesia erótica de Buchanan – *Francisco de Assis Florencio* 16
3. Alberto de oliveira tradutor – *Tatiana Fantinatti* 25
4. Antonio Vieira e as “metafísicas de vento” – *Ana Lúcia M. de Oliveira* 32
5. Clarice Lispector e a crônica de viagem – *Fátima Cristina Dias Rocha* 45
6. Desvendando o político e o ecológico em passaredo – *Aline Moraes Oliveira* e *Lúcia Helena Peyroton da Rocha* ... 59
7. Entre Luíças, Leopoldinas e Emmas: a questão do adultério em *O Primo Basílio* e em *Madame Bovary* – *André Luiz Alves Caldas Amora* 69
8. Esaú e Jacó: ruminando teorias sobre leitura – *Henriqueta do Coutto Prado Valladares* 79
9. Fontes latinas de Camilo Castelo Branco – *Angelina Aparecida de Pina* 88
10. Influência das idéias dos filósofos no discurso de Monteiro Lobato – *Shirley Cabarite da Silva* 95
11. Ironia e biografema em “Patty Diphusa”, de Pedro Almodóvar – *Rodrigo da Costa Araujo* 102

CRÍTICA LITERÁRIA I

12. Lésbia e Catulo – *Amós Coêlho da Silva* 111
13. Linguagem: entre a subjetividade e a sociabilidade do dito e não-dito de Macabéa – *Miriam Bastos Barbosa, Luciane Stefanato Negrini e Rita de Cássia Mota Ribeiro* 118
14. Viagem à roda da biblioteca – *Debora Fleck* 131

APRESENTAÇÃO

Temos o prazer de apresentar-lhe os quatorze trabalhos selecionados para este número 13 do volume XI dos *Cadernos do CNLF*, sobre o tema “crítica literária” que será dividido em dois números (13 e 14), identificados como “Crítica Literária I” e “Crítica Literária II”, respectivamente.

Reunimos neste número 13 os trabalhos relativos a obras da literatura clássica ou temas considerados clássicos, como o da “fugacidade do tempo” e da “brevidade da vida” ou a obras de autores como Catulo, por exemplo.

Na mesma linha, ainda foram incluídos trabalhos sobre a poesia de Buchanan (século XVI) e uma revisão sobre as fontes latinas na obra de Camilo Castelo Branco.

Entre os clássicos da literatura em língua portuguesa, destacam-se os trabalhos relativos às obras traduzidas de Alberto de Oliveira, considerações sobre a retórica do Padre Antônio Vieira, sobre uma obra específica de Machado de Assis (*Esaú e Jacó*), sobre o discurso na obra literária de Monteiro Lobato, sobre a influência de Flaubert na obra de Eça de Queirós (estabelecendo um paralelo entre *O Primo Basílio* e *Madame Bovary*) etc.

Não ficou fora desse número nem a crítica a autores recentes como o cineasta Pedro Almodóvar ou Chico Buarque, ou outros não tão recentes, mas produtivos na segunda metade do século XX, como Clarice Lispector, seja através da análise de algum de seus personagens (Macabéa é um deles) ou de determinado gênero literário (como a crônica de viagem) e outros.

No próximo número (14), serão reunidos outros 13 trabalhos similares que abordarão a produção de autores como Ildásio Tavares, Lúcio Cardoso, Raul Brandão, Ziraldo, o compositor Gonzaguinha, Jorge Amado, Antônio Vieira, Luís de Camões e até Dante Alighieri.

A Crítica Literária, neste volume, tem um sentido muito mais amplo do que o ortodoxo e tradicional, abrindo-se para considerações de natureza mais ampla, levando em consideração o texto e a língua, assim como o contexto cultural em que se inseriu a sua pro-

CRÍTICA LITERÁRIA I

dução e difusão, pelo que ela se aproxima da Filologia e da Linguística.

Pedimos-lhe que aproveite a leitura dos bons trabalhos que aqui são apresentados e que nos apresente suas críticas relativas à edição e editoração, visto que este é um periódico que precisa ser mais conhecido e divulgado, pelo grande número de trabalhos que vem divulgando e pela oportunidade que oferece a um grande número de produtores de conhecimento.

Aproveitamos a oportunidade para reavivar sua memória, lembrando que se trata de um dos poucos periódicos acadêmicos brasileiros que já tenha mais de cento e dez números já publicados, com a garantia da não interveniência de patrocinadores ou fomentadores, visto que o CiFEFiL tem feito questão de publicar tudo que produz seu pedir auxílios ou amparos a qualquer instituição pública ou particular, para não se sentir impedido de se manter independente em relação a sua luta pela cultura linguística e filológica nacional.

Rio de Janeiro, dezembro de 2008.

José Pereira da Silva

**A FUGACIDADE DO TEMPO
E A BREVIDADE DA VIDA
COMO TEMA DOS CLÁSSICOS**

Amós Coêlho da Silva (UERJ)
amosc@filologia.org.br

INTRODUÇÃO

O drama da *fugacidade do tempo*, e conseqüentemente a *brevidade da vida*, tem como sua inexorável causa a morte. Epicuro, filósofo grego, (341-270 a. C.) propôs sentenciá-la assim: *Habitua-te a pensar que a morte nada é para nós, visto que todo o mal e todo o bem se encontram na sensibilidade: a morte é a privação da sensibilidade* (Civita, 1985, p. 13). O princípio de sua filosofia era o prazer, ‘hedoné’, mas um desejo que se satisfizesse pela ausência de perturbação, ‘ataraksía’, em português: ataraxia, e não pelo regalo de um banquete, ou pelo momento de viver um grande amor, etc., por exemplo. Por isso, se a sensibilidade já não existe, quaisquer dores, também não.

Sêneca, Lúcio Aneu Sêneca (4 a. C. - 65 d. C.), se deteve também neste tema em *Sobre a brevidade da vida*, *De Brevitate Vitae*, que é a obra mais difundida do filósofo. São cartas dirigidas a Paulino (cuja identidade é controversa), nas quais o sábio discorre sobre a natureza finita da vida humana. São desenvolvidos temas como aprendizagem, amizade, livros e a morte, e, no correr das páginas, vão sendo apresentadas maneiras de prolongar a vida e livrá-la de mil futilidades que a perturbam. Escritas há quase dois mil anos, estas cartas compõem uma leitura inspiradora para todos os homens, a quem ajudam a avaliar o que é uma vida plenamente vivida.

Poderíamos ampliar com outros escritores o interesse sobre a *brevidade da vida*, como podemos ler *pari et passu, aqui e ali*, tais inquietações, como no *Carpe diem* horaciano (*Odes*, I, 11, 8), que também pode ser interpretado o quão somos minúsculo diante do curso da vida, ou seja, devemos contrapor a solicitação da exigüidade de nossa existência com a exigência da urgência da vida, por isso não se gaste o tempo com coisas inúteis ou, então, porque se deve aproveitar o prazer imediato, sem medo do futuro.

CRÍTICA LITERÁRIA I

Até mesmo tal ansiedade se reflete na busca pela imortalidade neste mesmo Poeta, como se lê no *Exegi monumentum aere perennius, Concluí um monumento mais perene do que o bronze* (*Odes*, III, 30, 1). Eis o que se segue nesta mesma página poética:

Dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus,
Et qua pauper aquae Daunus agrestium
Regnauit populorum, ex humili potens
Princeps Aeolium carmen ad Italos
Deduxisse modos.

Dir-se-á que, vindo de onde ruge o violento Áufido,
E de onde Dauno¹, pobre de água, reinou sobre um povo agreste,
Eu que pude ficar acima de minha condição humilde,
Como pioneiro, trasladei o canto dos éolios para os ritmos latinos.
Enfim, fiquemos apenas com dois poemas

(Horácio, *Odes* I, 4 e *De rosis Nascentibus*, de Ausônio)

HORÁCIO

Quintus Horatius Flaccus (65–8 a.C.), Quinto Horácio Flaco, *dimidium animae, metade da alma* do poeta Vergílio, seu contemporâneo, e como este integrante do círculo de Mecenas, patrono de poetas e conselheiro do imperador Augusto (seu império foi de 27 a.C. – 14 d.C.). Temos de Horácio: *Odes* (4 livros); *Epodos* (17 poemas); *Sátiras* (2 livros) e *Epístolas* (2 livros), com destaque da *Epístola aos irmãos Pisões* ou *A Arte Poética*, onde Horácio debate princípios da arte literária ao longo de 476 hexâmetros.

Devido à sua sinceridade e transparência de discurso, à perfeição formal, à sua urbanidade, patriotismo, conquistou a posição de um poeta singular e marcante em todo o Ocidente.

O poema que será lido tem a seguinte métrica:

Sôluitŭr ācrās hĭēms grātā uĭcē uērĭs ēt Făuōnĭ
Trăhŭntquē sĭccās măchĭnăe cărĭnās.

É a união de duas dimensões de versos arquioloquianos ou arquilóquios, um denominado maior – de sete pés (quatro dátilos mais

¹ As traduções são de nossa responsabilidade. Pai de Turno, rival de Enéias.

três troqueus). Podendo os três primeiros dátilos ser substituídos por espondeus. O outro denominado arquiloquiano menor, também chamado de ternário catalético (devido à supressão de uma sílaba, e às vezes duas, no fim), de dois dátilos mais uma sílaba no fim. No menor só não ocorrerá essa estrutura no verso 8 deste poema:

Vōlcānūs ārdēns uīsīt ōffīnās

Os versos de Horácio nas *Odes* são denominados logaédicos (logos, conversação). São versos trasladados dos poetas gregos Arquíloco, Safo e Alceu para a língua latina.

IV

AD SESTIUM

Soluitur acris hiems grata uice ueris et Fauoni
trahuntque siccas machinae carinas,
ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni
nec prata canis albicant pruinis.
Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna 5
iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
alterno terram quatunt pede, dum grauis Cyclopum
Volcanus ardens uisit officinas.
Nunc decet aut uiridi nitidum caput impedire myrto
aut flore, terrae quem ferunt solutae; 10
nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis,
seu poscat agna siue malit haedo.
Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
regumque turris. O beate Sesti,
uitae summa breuis spem nos uetat inchoare longam. 15
Iam te premet nox fabulaeque Manes
et domus exilis Plutonia, quo simul mearis,
nec regna uini sortiere talis
nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuuentus
nunc omnis et mox uirgines tepebunt. 20

CRÍTICA LITERÁRIA I

A(O AMIGO LÚCIO) SÉSTIO

O rigoroso inverno se abranda com grato retorno da primavera e do Favônio²
E as máquinas arrastam as quilhas secas;
Então, nem o gado se contenta com os estábulos ou o lavrador com a fogueira;
Nem mesmo os prados branquejam com as alvas geadas.
Agora Vênus Citérea³ conduz os coros à luz da lua
E as Graças⁴ encantadoras, unidas às Ninfas⁵,
Batem a terra com o pé alternado, enquanto Vulcano⁶ ardente
Abrasa as penosas oficinas dos Ciclopes⁷.
Agora convém cobrir a cabeça brilhante ou com o mirto verde
Ou com flores que as terras preparadas produzem;¹⁰
Agora também convém imolar a Fauno⁸ nos bosques umbrosos,
Quer exija uma cordeira, quer prefira um cabrito.
A pálida morte bate com pé igual as choupanas do pobre
E as torres dos reis. Ó feliz Séstio,
A brevidade da vida nos impede alimentar uma longa esperança.¹⁵
Em breve a noite pesará sobre ti, os Manes⁹ da fábula
E a casa estreita de Plutão¹⁰; aonde uma vez tenhas chegado,
Não sortearás aquele rei do vinho,
Nem admirarás o gentil Lícidas¹¹, em quem toda a juventude vibra
Agora e, em seguida, as moças se inflamarão.

Esse poema pertence ao grupo denominado de odes religiosas, de inspiração pessoal. Essas suas páginas já tiveram leitura e releitura desde o Renascimento. São muitos os temas: anúncio de uma vitória, consagração de um templo, partida ou retorno de um amigo,

² Favônio, vento favorável da primavera, o zéfiro.

³ Vênus era adorada em Citérea.

⁴ Eram três: Aglae, Tália e Eufrosina.

⁵ Divindades que se ligavam à terra e à água.

⁶ Deus do fogo que forjava os raios de Júpiter.

⁷ Gigantes de um único olho na frente.

⁸ Divindade campestre.

⁹ As almas dos mortos, os deuses benevolentes.

¹⁰ Plutão, filho de Saturno, irmão de Júpiter, a quem coube o governo da parte inferior da terra, o inferno.

¹¹ Nome de homem jovem.

convite para jantar, a volta da primavera ou do outono, a natureza, a brevidade da vida...

Não há nessas odes a paixão desenfreada de Safo e Alceu ou as tempestades amorosas dos poetas romanos, como Catulo, Propércio e Tibulo, que se alinharam nesse estilo literário da poesia horaciana e elegeram uma musa em seus poemas intimistas.

O que há na lírica horaciana é a moderação, que supera as solicitações do coração e os arrebatamentos do espírito. O seu prazer não se inspira nas paixões, perturbadoras do espírito. Conduziu a marcha de sua existência, regulando a sua vida e inspiração pelo diapasão do epicurismo, sem o exagero de Lucrécio, mas respirando o ar puro de sua quinta, longe do burburinho da metrópole.

Criou uma poesia de cunho educativo, admoestando os excessos e recomendando comedimento, distanciando-se, assim, do subjetivismo e tangenciando a linha dos problemas universais do homem, como se lê na sua fonte de inspiração: a poesia lírica grega.

Encontrou ressonância no percurso de múltiplos movimentos literários.

Essa linha de questionamento universal é o que lemos, por exemplo, no heterônimo de Fernando Pessoa (Lisboa, 1888-1935), Ricardo Reis: a não esperança.

Tão cedo passa tudo quanto passa!
Morre tão jovem ante os deuses quanto
Morre! Tudo é tão pouco!
Nada se sabe, tudo se imagina.
Circunda-te de rosas, ama, bebe
E cala. O mais é nada.

3 – Ausônio, Decimus Magnus Ausonius, 310 – 395 d.C. escreveu abundantemente em versos, mas há também obras em prosa.

Como metáfora da brevidade da vida humana, temos a breve vida da rosa *e se o tempo, que tudo desbarata, / secar as frescas rosas sem colhê-las*; a breve vida das rosas circulou como tema por muitas épocas até chegar em Luís Vaz de Camões (1524 - 1580), passagem esta retirada do soneto, cujo primeiro verso é *Se as penas que por vós, donzela ingrata*.

CRÍTICA LITERÁRIA I

Por isso, associamos ao poema horaciano uma poesia de Ausônio, já que *Collige, virgo, rosas* se tornou antológico:

De rosis Nascentibus
Mirabar celerem fugitiua aetate rapinam
Et dum nascuntur consenuisse rosas:
Ecce et defluxit rutili coma punica floris
Dum loquor, et tellus tecta rubore micat.
Tot species tantosque ortus uariosque nouatus
Una dies aperit, conficit ipsa dies
Conquerimur, natura, breuis quod gratia talis;
Ostenta oculis illico dona rapis
Quam longa una dies aetas tam longa rosarum;
Cum pubescenti juncta senecta breuis
Quam modo nascentem rutilus conspexit Eous
Hanc rediens sero uespere uidit anum.
Sed bene, quod paucis licet interitura diebus
Succedens aeuum prorogat ipsa suum.
Collige, uirgo, rosas, dum flos nouus et nova pubes
Et memor esto aeuum sic properare tuum.

O Nascimento das Rosas

Eu via a rápida pilhagem do tempo fugidío
E, apenas nascidas, as rosas envelheciam:
E eis que se desfaz a rútila cabeleira da flor vermelha,
Enquanto falo, o chão brilha coberto com rubro.
Tantas formas, tantos nascimentos e mudanças
Num só dia aparecem e nesse dia terminam.
Queixamo-nos, natureza, da brevidade de tanta beleza;
Logo arrebatas aos nossos olhos os dons ofertados.
A idade das rosas é longa o quanto dura um só dia;
A sua velhice se junta rápida à adolescência
Tanto quanto nascendo contempla o brilho da manhã,
Observa-a, envelhecida, voltando ao fim da tarde.
Pior, o que é lícito em alguns momentos na sua
Decrepitude, prolonga-lhe com sua luz a existência.
Colhe, virgem, as rosas, enquanto a flor é nova e nova a tua adolescência
E lembra-te de que assim também se apressa a tua vida.

Não goza Ausônio de um conceito muito elevado na história literária. Ettore Paratore (1983) confirma atribuição a ele da poesia lida, do seguinte modo: *De Rosis Nascentibus, que talvez seja superior a tudo aquilo que é de indubitável paternidade ausoniana.*

Entre egípcios, hebreus e gregos, as primeiras manifestações líricas se restringiram às práticas religiosas. Devemos acrescentar que o termo lírico está ligado à lira, instrumento musical de cordas, por essa razão, inicialmente na Grécia do século VII a.C., estava as-

sociado à música, dança e ao canto. Mas ainda na Grécia do século VII a. C., em Roma, que lhe assimilou a literatura, o poema lírico passa a ser também declamado, com ênfase no aspecto estético. Nem mesmo assim, o aspecto de musicalidade há de se desvincular do lírico, nem em Roma, no Renascimento ou em múltiplos outros momentos históricos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDÃO, J. de S. *O lirismo: de Sólon a Cartola*. Apostila.
- CIVITA, Victor. *Antologia de textos*. (Os pensadores). Vários tradutores. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- CRUSIUS, Federico. *Iniciación em la métrica latina*. Versão e adaptação de Ángeles Roda. Barcelona: Bosch, 1951.
- HUMBERT, Jules. *Histoire illustrée de la littérature latine*. Paris: Didier, s/d.
- GOUAST, René. *Anthologie de la poésie latine: des origines au Moyen Âge*.
- LUPTON, J. H. *An Introduction to Latin Lyric Verse Composition*. London: Macmillan, 1967.
- OEUVRES D'HORACE. Par F. Plessis et P. Lejay. Paris: Hachette, 1966.
- PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. Tradução de Manuel Losa, S. J. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.
- SPALDING, T.O. *Pequeno dicionário de literatura latina*. S. Paulo: Cultrix, 1958.

CRÍTICA LITERÁRIA I

A POESIA ERÓTICA DE BUCHANAN

Francisco de Assis Florêncio (UERJ)
ff017066@gmail.com

INTRODUÇÃO

O nosso trabalho tem por objetivo traduzir e analisar um poema de teor erótico composto pelo ilustre humanista George Buchanan. O *carmen* em estudo faz parte de um conjunto de cerca de vinte poemas endereçados a uma prostituta denominada Leonora que vivia, assim como muitas de suas contemporâneas, à caça dos jovens estudantes da Universidade de Coimbra. Antes, porém, traremos à tona alguns dados que julgamos vitais para a compreensão do poema e do contexto histórico em que ele foi produzido. O primeiro deles diz respeito à Biografia do autor. A partir da vida do poeta, passamos a apresentar a sua extensa bibliografia, que, com exceção de *Ane Admonitioun direct to the trew Lordis Mintenars of Justice* e *Obedience to the Kingis Grace*, foi composta exclusivamente em latim. Por fim, separamos um capítulo para dissertar sobre a poesia erótica de Buchanan.

GEORGE BUCHANAN: VIDA E OBRA

George Buchanan, um dos mais ilustres humanistas do século XVI, nasceu em Stirlingshire, na Escócia, em 1506 e, desde a mais tenra idade, travou conhecimento com a língua latina. Isso se deu principalmente porque a Escócia não demorou a reconhecer a importância do ensino do latim para os seus pupilos, e já em 1496 um Ato Educacional, que garantia subsídios para estudantes, especialmente para os filhos dos nobres, foi aprovado. De família tradicional, era filho de Agnes Heriot e de Thomas Buchanan, que era descendente da respeitável e pródiga família Buchanan de Buchanan. Apesar desse histórico, a família de George Buchanan fica, após a falência do avô e da morte do pai, entregue à sorte. Seu tio materno, James Heriot, preocupado em ajudar sua irmã, que naquela ocasião ficou com a responsabilidade de cuidar de oito filhos, envia a Paris, em 1520, o jovem Buchanan, a fim de que pudesse dar continuidade aos seus es-

tudos. Porém, em 1522, em razão da sua fraca saúde e do falecimento do tio, vê-se obrigado a retornar à terra natal. Restabelecida a saúde, Buchanan, em 1523, alista-se nas forças do Duque de Albany, que liderou um frustrado ataque à Inglaterra. Após um outro período de enfermidade, ele se matricula, em 1525, na *St Andrews University*. Em 1527, ingressa como bacharel na Universidade de Paris e, em 1528, obtém o grau de mestre em Artes. Depois de formado, ministrou, por quase três anos, o ensino de gramática no colégio de Santa Bárbara, onde fez amizades com célebres mestres, em especial, André de Gouveia, sobrinho de Diogo de Gouveia, diretor da instituição. Embora gozasse de boas amizades e liberdade de pensamento, a situação financeira do jovem mestre não era das mais satisfatórias, o que o levou a compor o poema *Quam misera sit conditio docentium litteras humaniores Lutetiae*.

A sua situação financeira só começa a melhorar quando ele se torna tutor do jovem Gilbert Kennedy, conde de Cassillis, sobrinho de William Kennedy, abade de Crossraguel. No intuito de melhor ensinar latim ao jovem conde, Buchanan verteu para o latim a gramática de Tomás Linacre, que foi publicada em 1533. Nas eleições do Reitor de Sorbona, em 1534, ele, graças à sua cultura greco-latina, começa a ser reconhecido por seus compatriotas e se torna procurador da nação alemã pela secção escocesa.

A sua veia satírica vem à tona quando, numa viagem à Escócia, em companhia do conde, envolve-se em discussões partidárias, civis e religiosas, campo propício para o aparecimento daquele que é considerado o mais célebre de seus poemas satíricos: *Franciscanus*. Cai, então, nas graças do rei Jaime V, que o torna preceptor do seu filho bastardo, Lord James Stuart, e faz uso desta obra para atacar os Franciscanos, a quem considerava mancomunados com os seus inimigos. Além desta obra, Buchanan compõe ainda mais duas obras de espírito satírico: *Somnium e Palinodiae*. Vendo, porém, após a morte da filha do monarca, que este estava colhendo frutos amargos por ter desafiado uma ala tão significativa da Igreja, decide regressar à França, na esperança de encontrar apoio em Santa Bárbara. Não recebendo aí a acolhida desejada, parte para Bordéus, onde se reencontra com o diretor do Colégio de Guiana, André de Gouveia, que lhe confia a primeira classe de gramática e, depois a cátedra de grego ou de artes, que foram ocupadas por ele até julho de 1543. Nesse período

CRÍTICA LITERÁRIA I

do, floresce em sua veia o gênero dramático e ele escreve quatro peças: *Medea*, *Alcestis*, *Baptistes* e *Jephthes*.

Embora feliz em Bordéus, Buchanan retorna a Paris no final de 1543 e se torna professor no Colégio do Cardeal Lemoine.

Apesar de já gozar de boa reputação na França, o poeta resolve deixá-la e, em 1547, na companhia de André de Gouveia e outros colegas, parte para Portugal para se tornar mestre no Real Colégio das Artes, em Coimbra. Tranqüilamente ministrava aulas às turmas de latim e grego quando, em 1550, ele e outros dois colegas foram acusados pelo Tribunal da Inquisição de idéias e práticas heterodoxas. Após ser interrogado, a sua sentença foi passar seis meses no mosteiro de São Bento, em Xabregas, a fim de expiar os seus pecados com pios exercícios e outras coisas úteis para sua salvação. Recebeu liberdade condicional em 1551 e, em 1552, já livre, deixa Portugal em um navio cretense com destino à Inglaterra. Vasto foi o material produzido por Buchanan em terras portuguesas. Quando preso, produziu a obra que veio a eternizá-lo, *Psalmorum Davidis Paraphrasis Poetica*, embora provavelmente ele não a tenha concluído em Portugal. Além desta obra, o solo português também lhe serviu de fonte de inspiração para a composição de cerca de 20 poemas elegíacos de teor erótico, que versam sobre duas prostitutas, Leonora e sua mãe Peiris, onde se ouve constantemente os ecos de muitos autores clássicos. A fim de mostrar um pouco do *ingenium* deste poeta, escolhemos um poema que retrata bem o *modus vivendi* destas prostitutas que circulavam por Coimbra no tempo de Buchanan.

Por fim, compôs sátiras injuriosas contra Beleago, um colega seu em Coimbra, e alguns epigramas satíricos.

Em 1552, de volta à França, torna-se professor do Colégio de Boncourt, onde mantém contato com membros da Plêiade, impressionando-os com o seu vasto conhecimento de Catulo e suas obras.

Em 1554, ele se encontra ligado à casa do conde de Brissac, marechal da França, como tutor de seu filho Timoléon.

Retorna à Inglaterra no fim da década de cinqüenta e passa a viver sob o patronato de William Cecil, que manda publicar vários poemas seus e de outros poetas de igual quilate.

Em 1561 ele está de volta à Escócia e a serviço da rainha Mary Stuart. Grato, ele compõe um *Epithalamium* para comemorar o casamento dela com o Delfin François, a quem homenageia nas *Siluae* 4 e, após a morte deste, nas *Siluae* 5. Na terra natal, Buchanan se tornou protestante e, de 1563 a 1566, foi membro da Assembléia Geral da Igreja Reformada. Nessa época, as suas atividades seculares se dividiam entre a corte e o *Leonard's college* em *St Andrews*. Naquela, trabalhava como tradutor de documentos em espanhol. Neste, como diretor. Após se tornar tutor do futuro rei, o jovem James VI, ele passa a ser considerado o escocês mais erudito de seu tempo. Embora continuasse a escrever versos, na maioria das vezes, de natureza ocasional, passa, a partir de 1576, a alçar vãos mais altos e produz uma gramática latina e uma obra paradidática, *Rudimenta Grammatices* e *De prosodia libellus*, ambas para serem usadas nas escolas escocesas. Nessa época, a pena do vate trabalha incansavelmente, vindo à tona mais duas grandes obras para a educação do jovem príncipe: *Rerum scoticarum historia* e *De iure regni apud Scotos*, um diálogo sobre os direitos e deveres do príncipe. Apesar do seu furor literário, um ambicioso projeto, *De Sphaera*, um poema epo-didático iniciado na França, não é concluído.

Dois anos antes de sua morte, que ocorre em 1582, Buchanan escreve sua autobiografia. Para a posteridade fica um grande exemplo de uma pessoa que cultivou sempre a arte de fazer amigos, o que se evidencia principalmente em sua poesia, onde amigos, colegas e patronos aparecem constantemente como fonte de inspiração.

OS POEMAS ERÓTICOS DE BUCHANAN

Conforme pudemos perceber, Buchanan era um escritor de muitos contrastes e os seus poemas eróticos, que parecem ter sido escritos durante sua permanência em Portugal, tinham um tom radicalmente oposto ao das Paráfrases dos Salmos. Sobre a existência real da pessoa a quem os poemas foram endereçados, Leonora, nada existe de concreto, nota-se, porém, que a sua maneira de ser é bem definida pelo poeta, graças principalmente ao interesse deste em seu passado biográfico. Ela e sua mãe são apresentadas como prostitutas que corrompem a juventude coimbrã: "... Vos Conimbricae scholae/Scopuli, iuventutis lues..." (Iambi 2.29-30). Leonora, filha de uma

CRÍTICA LITERÁRIA I

prostituta que se tornou alcoviteira (Piérída), permaneceu casada até o dia em que sua insaciável ganância levou seu marido às colônias portuguesas na Índia. Possuía uma filha que, segundo ela, era fruto de uma aventura sua com um franciscano. Embora, no início de sua “carreira”, prestasse favores aos franciscanos, passou, mais tarde, a se “dedicar” a qualquer um que pagasse pelos seus préstimos, conforme comentário do prof. Maurício: “... sem se importar muito que os clientes sejam lentes do Colégio das Artes, estudantes, cozinheiros, porquieiros, marujos ou carrejões...” (Maurício, p. 316). Seu excesso de maquiagem reflete sua duplicidade e falsidade; é velha e pouco atrativa; apesar de sua feiúra, consegue, graças a sua vasta experiência na área sexual, arrebanhar muitos jovens que desejam apenas satisfazer a sua sede de sexo. Muitos destes temas já estavam presentes na poesia greco-latina, mas, a despeito da aparência convencional da personagem de Leonora, ela é bastante convincente, principalmente nos poemas iâmbicos, onde, graças ao vigor da descrição e à estreita relação de Leonora com o ambiente de Coimbra, ela vem à vida.

Embora muitos dos temas supracitados não sejam novos, a figura da prostituta raramente tem papel principal no mundo antigo. Para os poetas da Antologia Grega, ela é vista simplesmente como alguém que faz parte da vida cotidiana, e, embora ocasionalmente seja requisitada, seu personagem raramente é descrito com muitos detalhes. Entre os escritores romanos, a *domina*, *amica* ou *puella* do poeta é geralmente algum tipo de cortesã (com exceção, é claro, da Lésbia de Catulo). Ela é a *lena* que suporta o impacto da ira do poeta por tentar obter deste sempre um “dinheirinho” a mais, como nos exemplos de Ovídio, Amores 1.8; Propércio 4.5; Tibulo 1.5. Já Juvenal, em suas seis sátiras, não mostra tanto interesse pelas prostitutas quanto mostra pelas *dominae* patrícias. Os cômicos romanos, Especialmente Plauto, são os que mais se preocuparam em descrever a *meretrix* e a *lena*, mas no caso da primeira designação, pelo menos, ela é normalmente vista como um personagem amável, com exceção da interesseira *Phronesium*, no *Truculentus*. Já em Buchanan, a prostituta Leonora é retratada nos mínimos detalhes, sejam eles físicos ou morais. Por fim, vale ressaltar que Buchanan é altamente consciente, em seus poemas eróticos, do conceito de *decorum*, no qual a escolha do metro é de importância fundamental.

O poema, que passaremos a partir de agora a analisar, traduz bem a maneira direta, hiperbólica e vituperativa com que o poeta se dirige à pessoa da prostituta. Ele consiste da descrição de uma Leonora já bem distante de seus dias de glória e de uma expressão de surpresa da parte do poeta por tê-la amado e desejado. Finaliza o poema com uma dedicatória dos símbolos de sua servidão aos deuses da razão e agradece-lhes pelo retorno ao perfeito juízo, seguindo, assim, os passos do poeta Horácio na Ode 1.5.

IN LEONORA

Miniata labra, sordidae creta genae
Hiatus oris indecens
Rictu canino, putridi dentes, pares
Mammae caprinis utribus,
Lacinosi gutturis deformitas, 5
Sulcique laterum pinguium,
Crassoque venter extumens abdomine,
Ego vos amavi? Brachiis
Fovi, refovi, et fatigavi meis
Viscata labra basiis? 10
Plebi lupanar prostitutum sordidae
Vocare amores pertuli?
O fraus, amorque, et mentis emotae furor,
Et impotens impetus,
Quo me abstulistis? Vindices Erinnyes, 15
Quo vapulavi crimine
Vestrum ad tribunal? Non enim Cupidinis
Dolui sagitta saucius,
Sed vestra adustus, vestra adustus lampade,
Furore vestro insanii. 20
Ergo pudendis liberatus vinculis,
Meique iuris redditus,
Sanctae Saluti sospitatrici meae
Et has catellas ferreas,
Monumenta duri serviti, et tabellulam 25
Hanc sanitatis indicem
Per eam receptae, et memoris animi pignora
Dono, libensque dedico. 28

A LEONORA

Lábios avermelhados, pó de sórdidas faces, a indecente abertura de uma boca com seu sorriso canino, dentes podres, suas mamas como úberes de cabras, a feiúra dos dois lados do queixo e as banhas das suas late-rais; o ventre inchado em um gordo abdômen, eu vos amei? Eu vos aca-

CRÍTICA LITERÁRIA I

riciei e voltei a vos acariciar em meus braços; fatiguei os teus sedutores lábios com meus beijos? Consegui chamar de meu amor um bordel de prostitutas para gente sórdida? Ó fraude e amor, ó paixão de uma mente perturbada e impulso desenfreado, para onde me levaste? Ó vingadoras Erínias, por que crime eu fui açoitado diante de vosso tribunal? Com efeito, ferido, não lamentei a flecha de Cupido, mas, queimado pela vossa tocha, pela vossa tocha, enlouqueci por causa da vossa fúria. Por isso, livre das amarras que me traziam vergonha, e de volta à razão, eu dou e alegremente dedico à sagrada Saúde, minha salvadora, estas cadeias de ferro, lembranças de minha dura servidão, e este escrito, que indica a volta da minha sanidade graças a ela, penhor de um coração agradecido.

COMENTÁRIOS

A descrição nas sete primeiras linhas é particularmente amarga e violenta e tem muito em comum com Horácio, Épodos 8. 7-10:

*Sed incitat me pectus et mammae putres,
Equina quales ubera,
Venterque mollis et femur tumentibus
Exile suris additum.*

Não há nenhuma preocupação aqui em amenizar as críticas à prostituta. Na verdade o poeta pretende demonstrar a sua habilidade como conhecedor da arte de difamar, procurando constantemente por imagens sinistras que resumem sua antipatia e sua repugnância física por Leonora. Embora tenha sido vítima, num passado não muito distante, da hedionda meretriz, o vate nos apresenta agora uma visão de uma prostituta velha e nua, ficando a maior parte de sua anatomia exposta ao olhar crítico do leitor. O professor Domingos Maurício assim comenta os versos iniciais deste poema:

As composições a Leonor sucedem-se, depois, num incessante ma-soquismo de rebaixamento dos dotes físicos e morais da infeliz mercenária, coberta de tintas e europeis e disposta a todo o meretrício de sarjeta, com uma única preocupação, o dinheiro... (Maurício, p. 316.)

Contudo, a descrição se torna mais cruel ainda se levarmos em conta o fato de o poema ser endereçado diretamente a Leonora, destruindo qualquer tipo de ilusão que ela possa ter a respeito de si mesma. As incrédulas perguntas de retórica (linhas 8-17), refletindo sobre o súbito retorno do poeta à razão e sobre a sua completa percepção daquilo de que ele escapara, são reminiscências de Catulo.

Algumas palavras, graças ao seu alto teor erótico, merecem destaque. A primeira a ser comentada por nós é *Hiatus* (2º verso), aqui traduzida por “queixo”. Significando, em seu sentido próprio, “abertura da boca”, esta palavra possui outro significado secundário, *laxus cunnus*, que pode ser encontrado em Marcial 3. 72. 5: “infinito lacerum patet inguen hiatus” e no *Corpus Priapeorum* 12. 13: “qui tanto patet indecens hiatus”.

A segunda palavra é *gutturis* (5º verso), genitivo de *guttur*, cujo sentido próprio é “garganta” ou “goela”. No sentido figurado, porém, era usada para se referir à vagina e ao reto, como nos exemplos de Plauto (Aul. 304): “Etiamne obturat inferiorem gutturem...” e de Marcial 11. 21. 10: “et quam urpe Ravennatis guttur onocrotali.”

O verbo *fovi* e o seu composto *refovi* (9º verso) também são dignos de comentário. No sentido denotativo, o verbo *fovere* significa “aquecer”, “esquentar” e, no sentido físico e moral, “acalantar”; aqui, porém, ele se reveste de uma acepção predominantemente erótica: do sentido figurado “acariciar”, este verbo passou a ser empregado em contextos eróticos, como em Tibulo 1. 6. 6: “iam Delia fur-tim/nescio quem tacita callida nocte fovet”; e no *Corpus Priapeorum* 83.25, ele claramente se refere à masturbação: “puella nec iocosa te levi manu/fovebit”.

No que concerne às divindades presentes no poema, vê-se que elas traduzem integralmente as várias fases vividas pelo poeta durante sua aventura amorosa. Na primeira fase, ele é atingido pela flecha de Cupido e se torna escravo de uma louca paixão. A escolha de *Cupido* com certeza não é por acaso, uma vez que este vocábulo, derivado do verbo *cupere*, servia para designar o tipo de sentimento que o poeta nutria pela prostituta: um amor violento e sensual, correspondente ao grego *Ερωξ*.

Já a presença das Erínias, que corresponde à segunda fase, serve para demonstrar o estado a que chegou o poeta por se envolver com tão sórdida prostituta. Também chamadas de Fúrias, eram três deusas que puniam, com a sua tocha e loucura, os crimes daqueles que escapavam ou zombavam da justiça pública. Por fim dedica o poema à deusa *Salus*, divindade tipicamente romana, por tê-lo salvo daquela situação constrangedora e vexatória. Vejamos o que diz o ilustre lente português sobre estes versos: “Embora felizmente

CRÍTICA LITERÁRIA I

consequisse alforriar-se, por cuja fortuna ofereceu, em *ex-voto*, as cadeias que o haviam agrilhoado à divindade salutar que o libertara:” (Maurício, p. 314).

BIBLIOGRAFIA

BUCHANANUS. *Opera Omnia*. Apud Johannem Arnoldum Lange-rak. Lugduni Batavorum 1725.

ERNOUT, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. 4ª ed. Paris: C. Klincksieck, 1959. XIII, 820p.

HORACE. *Odes and Epodes*. Edited and translated by Niall Rudd. London: Loeb Classical Library, 1989.

LEWIS, Charlton T. & SHORT, Charles. *A latin dictionary*. London: Oxford University Press, 1996.

MARTIAL. *Epigrams, I. Spectacles, books 1-5*. Translated by D. R. Shackleton Bailey. London: Loeb Classical Library, 1990.

OVID. *Volume I. Heroides. Amores*. Grant Showerman, Translator. Revised by G. P. Goold. London: Loeb Classical Library, 1990.

PLAUTUS. *The Marchant. The Braggart Warrior. The Haunted house. The Persian*. Translated by Paul Nixon. London: Loeb Classical Library, 2001.

PRIAPEA. *Die Gidichte des Corpus Priapeorum lateinsch und deutsch*. Carl Fischer (translator). Salzburg, Residenz, 1969, 156 p.

PROPERTIUS. *Elegies*. Translated by G. P. GOOLD. London: Loeb Classical Library, 1989.

CATULLUS. TIBULLUS. PERVIGILIUM VENERIS. Translator F. W. Cornisa. Translator J. P. Postgate. Translator J. W. Mackail. Revised by G. P. Goold. London: Loeb Classical Library, 1989.

SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos. *Buchanan e o ambiente Coimbrão no século XVI*. Lisboa: Humanitas, XV e XVI, 1963-4, p. 261-327.

ALBERTO DE OLIVEIRA TRADUTOR

Tatiana Fantinatti (UFRJ)
tatianafantinatti@hotmail.com

Homenageando Alberto de Oliveira em seu sesquicentenário, queremos estudar-lhe uma das atividades literárias menos conhecidas, que é a de tradutor, aqui exemplificada na tradução do poema “Le Cygne”, de Sully Prud’homme (1839-1907), escritor do parnasianismo francês, da Academia Francesa de Letras, primeiro a receber o prêmio Nobel de Literatura, em 1901.

O assunto reclama uma conceituação do que seja tradução e, principalmente, tradução de poesia. Traduzir é deslocar um texto da sua língua de origem a outra língua, pretendendo conservar as características todas que nele se encerram, como traços culturais e estilo do autor, entre outras. Sabemos que não se pode dispor de perfeita correspondência entre os diferentes sistemas lingüísticos, e que quando palavras se equivalem na estrutura, não necessariamente o fazem na função. A tradução de poesia, porém, mais do que correspondências precisas entre palavras, requer correspondência de sonoridade, manutenção das rimas, conformidade do número de sílabas métricas e do próprio esquema poemático. Enfim, demanda recriação. Em nenhum outro tipo de tradução, como no de poesia, é tão clara a questão da co-autoria do tradutor. É ele quem deve entregar um novo texto ao leitor, com a mensagem do original, mas com uma nova silhueta, trabalhada dentro da sonoridade da língua de chegada. Entendemos, portanto, que, no sentido lato, e quando o poema é emoldurado por uma estrutura como a que citamos acima, não existe tradução de poesia, e sim tradução-recriação. Se, num poema traduzido, não for mantida a estruturação, e a mensagem for traduzida literalmente, julgamos que apenas a metade do objetivo foi alcançado, i.e., o de transmitir o conteúdo, mas não a forma. Tampouco é possível transportar a mensagem em formas idênticas, tendo em vista as dessemelhanças das línguas, e por isto é que chamamos a tradução de poesia de tradução-recriação. Os poemas de versos livres e sem esquema poemático admitem uma tradução mais aproximativa, pois não há neles a preocupação-desafio de manter esquemas rítmicos e métricos. Já as formas fixas, como o poema em questão, exigem do

CRÍTICA LITERÁRIA I

tradutor modificações livres para estruturar os citados metro e rima, a exemplo do original.

Eis o poema e sua tradução:

LE CYGNE	
<i>Sully Prudhomme</i>	
Sans bruit, sous le miroir des lacs profonds et calmes,	1
Le cygne chasse l'onde avec ses larges palmes,	
Et glisse. Le duvet de ses flancs est pareil	3
A des neiges d'avril qui croulent au soleil ;	
Mais, ferme et d'un blanc mat, vibrant sous le zéphire,	5
Sa grande aile l'entraîne ainsi qu'un blanc navire.	
Il dresse son beau col au-dessus des roseaux,	7
Le plonge, le promène allongé sur les eaux,	
Le courbe gracieux comme un profil d'acanthé,	9
Et cache son bec noir dans sa gorge éclatante.	
Tantôt le long des pins, séjour d'ombre et de paix,	11
Il serpente, et, laissant les herbages épais	
Traîner derrière lui comme une chevelure,	13
Il va d'une tardive et languissante allure.	
La grotte où le poète écoute ce qu'il sent,	15
Et la source qui pleure un éternel absent,	
Lui plaisent ; il y rôde ; une feuille de saule	17
En silence tombée effleure son épaule.	
Tantôt il pousse au large, et, loin du bois obscur,	19
Superbe, gouvernant du côté de l'azur,	
Il choisit, pour fêter sa blancheur qu'il admire,	21
La place éblouissante où le soleil se mire.	
Puis, quand les bords de l'eau ne se distinguent plus,	23
A l'heure où toute forme est un spectre confus,	
Où l'horizon brunit rayé d'un long trait rouge,	25
Alors que pas un jonc, pas un glaïeul ne bouge,	
Que les rainettes font dans l'air serein leur bruit,	27
Et que la luciole au clair de lune luit,	
L'oiseau, dans le lac sombre où sous lui se reflète	29
La splendeur d'une nuit lactée et violette,	
Comme un vase d'argent parmi des diamants,	31
Dort, la tête sous l'aile, entre deux firmaments.	

O CISNE

(Tradução de *Alberto de Oliveira*)

Calmo, do espelho azul d'água profunda e calma	1
À face, errando, os pés, lânguido, o cisne espalma	
E desliza. Da neve os raros flocos brancos	3
Lembra o fino frouxel que lhe amacia os flancos;	
Línea vela parece a asa que encurva e brande,	5
Esbelto, e ora retrai, ora sacode e expande.	
Entre as ninféias, indo, o alvo pescoço apruma,	7
Colhe-o após, some-o n'água, estende-o sobre a espuma,	
Curva-o mole e gracioso, e ânfora antiga imita.	9
Dos pinheiros ao longo, onde o silêncio habita	
E a paz e a sombra, vai; rastejando na esteira	11
Que atrás fica, semelha intonsa cabeleira	
A basta ervagem fresca a palpitar. A gruta,	13
Que a alma atraí do poeta e a voz da tarde escuta,	
Praz-lhe e a fonte que além flui, regurgita e bolha.	15
Vendo-as, lento se arrasta. Às vezes uma folha	
Leve cai do salgueiro e, em sua queda, leve,	17
Roça-lhe, muda sombra, as plumas cor de neve.	
Caminha agora ao largo: o implexo da ramagem	19
Deixa e a parte procura onde o esplendor selvagem	
Diz melhor com o brilhar d'água anilada e pura.	21
Do lago é a parte mais azul que ele procura;	
E lá vai... a cismar sobre as ondas serenas,	23
Entrega à luz do sol a brancura das penas.	
Depois, quando, em redor, se confundem – caindo	25
A noite – do amplo lago as margens, e no infundo	
Horizonte há somente um ponto avermelhado;	27
Quando tudo quedou, quando no ilimitado	
Do céu paira da lua o globo enorme e albente;	29
Quando acende o lampiro a luz fosforescente,	
E nem o menor sopro o débil junco embala:	31
O cisne, sob o olhar dessa noite de opala,	
Em seu lago sombrio, enfim, descansa; e, acaso	33
Visto de alguém, assim, lembra de prata um vaso...	
Põe sob a asa a cabeça, os olhos sonolentos	35
Fecha, e dorme, feliz, entre dois firmamentos.	

À guisa meramente de apoio, para acompanhar a leitura do original, proponho um esboço de tradução, o qual em nenhum momento se arrisca a emular a tradução em apreço, de Alberto de Oliveira. Por isto mesmo, não tentei produzir quaisquer rimas ou correspondências métricas, pensando apenas naqueles que, como eu, precisariam de muletas para se embrenhar nas línguas alheias:

CRÍTICA LITERÁRIA I

O CISNE

(Tradução de Tatiana Fantinatti)

Em silêncio, sob o espelho dos lagos profundos e calmos,	1
O cisne caça a onda com seus largos palmos,	
E desliza. O frouxel de seus flancos é semelhante	3
Às neves de abril que caem ao sol;	
Mas, firme e de um branco fosco, vibrante sob o zéfiro	5
sua grande asa o arrasta como a um branco navio	
Ergue seu belo pescoço entre juncos,	7
Mergulha-o, passeia-o alongado sobre as águas	
Curva-o gracioso como um perfil de acanto,	9
E esconde seu bico negro em sua garganta deslumbrante	
Ora ao longo dos pinheiros, morada de sombra e de paz	11
Ele serpeia, e, deixando as ervas espessas	
Arrastarem atrás dele como uma cabeleira,	13
Ele segue com lento e lânguido andar	
A gruta onde o poeta escuta o que ele sente	15
E a fonte que chora um eterno ausente	
Aprazem-lhe ; ele vaga ; uma folha de salgueiro	17
Que em silêncio caiu roça sua espádua	
Ora move-se ao longo, e, longe do bosque escuro,	19
Esplêndido, governante da margem azul,	
Escolhe, para festejar sua brancura, que ele admira,	21
O lugar deslumbrante onde o sol se mira.	
Depois, quando as margens da água não se distinguem mais,	23
Á hora em que toda forma é um espectro confuso,	
Em que o horizonte escurece riscado por um longo traço rubro	25
Agora que nem um junco, nem um gladiolo se movem	
Que as rãs fazem no ar sereno seu ruído	27
E que o vaga-lume brilha à luz da lua	
A ave, no lago sombrio sob a qual se reflete	29
O esplendor de uma noite láctea e violeta	
Como um vaso de prata entre os diamantes	31
Dorme, a cabeça sob a asa, entre dois firmamentos.	

A tradução de Alberto de Oliveira flui em 36 versos – o original tem 32– divididos em 18 pares de rimas distintas: como no original – que tem 16 pares–, de dois em dois versos constrói seu ritmo, o que lhe confere singular andamento, semelhante ao de dois pés do cisne, que suavemente deslizam nas águas, possibilitando a reflexão entre um e outro par de versos, uma e outra espalmada: calmes/palmes; pareil/ soleil; zéphire/navire; roseaux/eaux, e assim por todo o poema. Tal característica foi conservada em sua tradução: calma/espalma; brancos/ flancos; brande/expande; apruma/espuma,

até o fim. Mantendo imagens, o tradutor logra a função das rimas, em detrimento das palavras, como ocorre, de fato, em tal gênero de tradução. Um parnasiano traduz outro parnasiano. O tradutor entrega ao público, em outro invólucro, um texto impecável em formas, tendo haurido o cerne da mensagem. Reflitamos, aqui, sobre a adaptação que nasce desta sorte de traduções, posto que, ao tatear o poema pela forma, conclui-se que esta será abalada e comprometida, por vezes corrompida. Sejam-no, antes, as palavras. Mantenha-se-lhes, então, a alma, em corpo novo. Eis o que é tradução de poesia.

Nos versos 1 e 2, temos a repetição do adjetivo *calmo/calma*, que, abrindo e cerrando o mesmo verso, pode explicar-se pelo efeito sonoro – pois julgamos que *sans bruit* encontraria melhor correspondente em *silente*, comprometendo, porém, o número de sílabas – ora referindo-se ao cisne, ora à “água profunda”.

A seguir, em 3 e 4, as neves de abril, que caem ao sol, certamente são raras, por ser já primavera na Europa, o que também leva a inferir o adjetivo *fino*. A imagem, porém, não é observada na tradução – por falta de correspondências sazonais entre os continentes? –, mantendo, porém, a idéia da fina espessura das penas. Há uma inversão sintática, levando o sujeito, *o fino frouxel*, para depois do verbo, o que se repetirá ainda algumas vezes na tradução.

Em 5 e 6, temos a imagem do branco navio modificada para *línea vela*, o que lhe mantém o sentido do contexto: vela retilínea, que conduz uma embarcação. A vela é levada pelo vento, cuja imagem clara, entretanto, se perdeu, pois o original faz menção ao zéfiro, vento do Ocidente, filho de Éolo e de Aurora.

7 e 8: A imagem das ninféias, plantas aquáticas, substitui os ‘canaviais’ ou ‘juncos’, *les roseaux*. A espuma faria parte desse conjunto de figuras pertencentes ao ambiente poético, portanto explica a sua inclusão, embora não se lhe faça menção clara no original.

Vemos o v. 9 omitir “*acanthé*”, trazendo, em seu lugar, a imagem da ânfora. O acanto simboliza pureza e perfeição. Suas folhas longas podem lembrar a silhueta do pescoço de um cisne. A relação com a ânfora pode ver-se claramente, identificando o formato de suas asas ao do pescoço da ave, ou ainda, conjecturando, por comparecer, o acanto, em objetos arquitetônicos e decorativos. Pode-

CRÍTICA LITERÁRIA I

ria, igualmente, estar adiantando a imagem do vaso de prata, do final do poema?

O v. 10 é omitido, já passando a traduzir o que lhe segue. É onde começa a desequilibrar-se a correspondência física entre os versos. A partir daqui o cotejo se faz unicamente pelo argumento, e não mais pela divisão em versos correlatos.

Notemos que no original o 11º verso começa com *tantôt*, concluindo-se no 19º verso: *Tantôt [...] il serpente, [...] tantôt il pousse*. Tal distância entre os versos dificulta a percepção da sutil diferença entre o marcador temporal *às vezes*, adotado uma única vez, no v. 16 da tradução, e a repetição de *tantôt*, significando *ora... ora*. A inversão sintática se mantém na tradução: *Dos pinheiros ao longo [...] vai*.

O verso 14, *tardive et languissante allure*, é retomado no 16º verso da tradução, em *lento se arrasta*.

Em 15, 16 e 17 temos *la grotte [...] et la source [...] lui plaisent*, usando o verbo no plural. Já a tradução separa os dois sujeitos, um antes e outro depois do verbo, que irá no singular: *a gruta [...] praz-lhe e a fonte*. Perderam-se as imagens do poeta e a característica da fonte, que é “chorar um eterno ausente”. Como dissemos, provavelmente em procedimento de compensação¹², o marcador temporal *tantôt*, ressurge como *às vezes*, somente no v. 16.

No v. 19, o segundo *tantôt* introduz a expressão *pousser au large*, que, quando se trata do mar, de um lago ou rio, significa afastar-se da margem, i.e., *pousser*, empurrar para trás a água, modificando o percurso. *Loin du bois obscur* encontra correspondente em *o implexo da ramagem deixa* (v. 19-20), retomando aproximação numérica entre os versos.

Os versos 20 a 22 estão contidos nos versos 20 a 24 da tradução, que começa a alongar-se, o que mostra a recriação operada pelo tradutor.

12 Segundo Heloísa Gonçalves Barbosa, compensação é um procedimento de tradução usado quando não é possível transmitir na mesma frase ou um jogo de palavras ou uma determinada figura estilística, e o tradutor retoma, assim que possível, em outro trecho, tal figura, para que esta não se perca, compensando o trecho anterior.

Os versos 23 a 25, na tradução 25 a 27, trazem mais uma inversão sintática: *quando, em redor, se confundem [...] do amplo lago as margens*, cuja construção, tão rebuscada quanto aprazível, encontra pares na Poesia Parnasiana.

A figura do junco, do v. 26, é deslocada para o 31º verso. O v. 27 inteiro desaparece. *La luciole*, v. 28., é traduzida por *o lampiro*, v. 30. Desaparece também a imagem dos *diamants*, mas o sumo todo do poema encontra-se lá. Tradução-recriação, como se deveria chamar esta sorte de trabalho, que a diferenciaria de uma tradução livre (como a que apresentei acima, a qual tem só a finalidade da compreensão por parte do leitor, que não fruirá beleza alguma de ornamentação artística das palavras). A transparência da tradução não cabe quando se enfoca a poesia.

Até o fim do poema a rima é impecável, seguindo acentuação regular e deixando vestígios do estilo de seu tradutor co-autor. Pelo exposto, a tradução, a olhos argutos, apresenta pontos positivos e negativos. Levando-se em conta a época oitocentista, quando não havia grandes marcos teóricos de tradução, a proposta de Alberto de Oliveira se mostra muito satisfatória, principalmente porque seu objetivo, ao que parece, foi o de homenagear o autor contemporâneo, como exercício poético. Sem embargo, constata-se que Alberto de Oliveira pode ser equiparado a tradutores de envergadura, pertencentes não só ao século dezanove, mas também à atualidade.

BIBLIOGRAFIA

OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias completas* (ed. crit. por Marco Aurélio Mello Reis). Rio de Janeiro: Eduerj, 1978-9

<http://www.revue-texto.net/Reperes/Cours/Mezaille/cygnsully.html>

CRÍTICA LITERÁRIA I

ANTONIO VIEIRA E AS “METAFÍSICAS DE VENTO”

Ana Lúcia M. de Oliveira (UERJ)
almoliva@ig.com.br e anaescorp@ig.com.br

O que se pretende neste trabalho não é um estudo aprofundado da sermônica vieiriana, mas apenas o destaque de questões diretamente relacionadas à posição do jesuíta no tabuleiro retórico do seu tempo – em especial, a do ornamento compatível com o púlpito, da qual deriva uma discussão acerca do fundamento teológico dos discursos. O ponto central será o exame de alguns textos em que se tematiza mais diretamente o lugar da retórica no âmbito das práticas letradas jesuíticas. Antes disso, algumas considerações iniciais se tornam necessárias, numa breve reconstituição histórica das principais linhas de força que configuraram o horizonte retórico-teológico de produção da sua obra.

Como desdobramento do impulso catequético motivado pelo Concílio de Trento e pela preocupação de defender o dogma católico, o púlpito transformou-se no meio quase exclusivo de catequese e apologética, o que nos possibilita compreender o papel paradigmático do pregador no mundo pós-tridentino. No âmbito da Igreja *visível* contra-reformista, a cerimônia da pregação – considerada por Jean Delumeau (1983, p. 128) um *mass media* da época¹³ – passou a desempenhar uma função de destaque, como elemento catalisador de atitudes coletivas, transformando-se em um verdadeiro aparelho de combate pela perduração do poder efetivo da Igreja. Além disso, as proibições de espetáculos teatrais profanos em Portugal, para as quais muito colaboraram os jesuítas, e a ausência de teatro na corte proporcionaram à pregação uma área de influência mais abrangente, além de a predispor para uma teatralidade bastante acentuada. Facilmente se compreende, por conseguinte, a grande frequência com que, na época, se “desnivelava o púlpito em palco” (Cidade, 1975, p.

¹³Posição semelhante é defendida por José Antonio Maravall, que, partindo da especificação da sociedade barroca como uma etapa preparatória para a sociedade de massas atual (1986, p. 50), caracteriza a primeira como uma cultura primordialmente de massas e dirigida, na qual a “persuasão ideológica (religiosa ou política) se converte no modo essencial do exercício da autoridade” (*idem*, p. 159).

483) – procedimento corrente nas pregações cultistas, segundo a crítica vieiriana:

São fingimento, porque são sutilezas e pensamentos aéreos sem fundamento de verdade; são comédia, porque os ouvintes vêm à pregação como à comédia; e há pregadores que vêm ao púlpito como comediantes. *Uma das felicidades que se contava entre as do tempo presente, era acabarem-se as comédias em Portugal; mas não foi assim. Não se acabaram, mudaram-se; passaram-se do teatro ao púlpito.*¹⁴

Outro ponto a destacar é que o sermão, como formação discursiva, veio a sofrer com o humanismo uma enorme transformação, ao tornar-se *oratio*, peça letrada de cunho retórico-poético, estatuto que não possuía anteriormente. A qualidade artística de alguns dos sermões só pôde existir justamente pelo peso de poetas, oradores e outros escritores clássicos – tais como Homero, Virgílio, Ovídio, Tácito, Cícero e Sêneca –, não só na educação dos novos pregadores formados pelos mestres jesuítas, mas também na noção do valor artístico da eloquência, no conceito nobre de autor, na imitação de modelos e na emulação individual. Desse modo, costumes e ideais mundanos, pertencentes à esfera do que posteriormente será denominado de “literário”, penetraram no território da palavra religiosa, passando a ocupar o centro das querelas entre as diferentes ordens eclesiásticas.

Considerando-se a referida importância da oratória sagrada na vida portuguesa e as rápidas transformações no estilo dos sermões, facilmente se compreende por que desde cedo se manifestou a necessidade de compendiar e difundir regras para orientar o trabalho dos pregadores. Tal necessidade via-se reforçada, no ponto-de-vista de alguns clérigos mais zelosos de preservar a finalidade edificante da pregação, pelos abusos e excessos de várias espécies que colocavam em risco a sobriedade que devia caracterizar a atividade concionatória e a boa qualidade dos frutos espirituais que dela havia a colher. Não é de se admirar, por conseguinte, que preocupações desse tipo repercutissem na obra do padre Antônio Vieira.

¹⁴Antônio Vieira, Sermões. Porto, Lello & Irmão, 1907-1909. t. I, p. 28-9; grifos meus. Todas as referências de páginas, ao longo deste trabalho, serão relativas a essa edição.

CRÍTICA LITERÁRIA I

Alcir Pécora avança a hipótese de que a argumentação de Vieira, “sendo a sua matéria ligada ou não explicitamente à questão retórica, sempre tende a se orientar no sentido de problematizar as relações orador-ouvinte e a instituir um lugar diferenciado para o discurso que profere” (Pécora: 1985, p. 20). Digno de nota, portanto, se afigura o conhecimento de que praticamente não há sermão desse autor que deixe de fazer referência às funções que ele deveria cumprir e, em especial, aos papéis a serem desempenhados por pregador e ouvintes. Desse modo, a redefinição do *lugar* da fala do pregador e, conseqüentemente, daquilo que se poderia chamar de *eixo da interlocução* ocupa uma posição nuclear na elaboração da sermonística vieriana.

Não podemos esquecer que, além de ter sofrido a intensa aprendizagem técnica da retórica no Colégio inaciano da Bahia, onde se formou, o jesuíta foi professor dessa disciplina humanista em Olinda. Sabemos igualmente, pelo prólogo, escrito para a primeira edição completa dos *Sermões*, que os problemas ligados ao *modus faciendi* da pregação constituíam para ele um objeto de reflexão:

Se chegar a receber a última forma um livro que tenho ideado com o título de Pregador e ouvinte cristão, nele verás as regras, não sei se da arte, se do gênio, que me guiaram por este novo caminho. Entretanto, se quiseres saber as causas por que me apartei do mais seguido e ordinário, no sermão do *Semen est verbum Dei* as acharás: o qual por isso se põe em primeiro lugar, como prólogo dos demais. (t. I, p. LXXII)

Como o projeto citado acima não pôde ser realizado e Vieira não escreveu qualquer arte de pregar, restam-nos, como mais extensa tematização da retórica sacra e do ato de pregar, o “Sermão da Sexagésima”, além de trechos esparsos encontrados em alguns sermões. Reiteremos: em toda a obra oratória do jesuíta encontram-se formulações relativas à sua noção de pregador; todavia, como a maior insistência tópica concentra-se no “Sermão da Sexagésima”, isso faz com que esse texto seja considerado por excelência uma arte oratória, embora não o seja, segundo veremos. Subindo ao púlpito da Capela Real de Lisboa, no domingo da Sexagésima de 1655, Vieira tomou como tema o versículo de São Lucas, *Semen est verbum Dei*; para desdobrá-lo, aplicou, seguindo a tradição cristã, toda a metáfora evangélica tópica acerca da atividade de pregar: semear a palavra, lavrar, dar fruto, lançar as redes e pescar. A metáfora da terra lavrada que pode dar ou não fruto é convertida em um dos princípios

construtivos dessa obra, assimilada à palavra evangélica do semeador.

Margarida Mendes (1989, p. 145-175) já nos demonstrou que o referido sermão trabalha uma série de lugares-comuns oratórios, provenientes quer da retórica antiga quer da eloquência sacra contra-reformada do século XVI. Opondo-se a Pinto de Castro, que aponta nesse texto uma teoria singular, origem do verdadeiro “método português de pregar” (1973, p. 107), a mencionada crítica defende a tese de que nele não se encontra qualquer teorização retórica peculiar, tampouco “nenhuma teoria que possa definir um método ou um estilo de sermão”, mas apenas, no plano preceptístico, um conjunto de “recomendações e censuras que encontramos noutros livros da época” (1989, p. 146). Concordando com a concepção defendida por Margarida Mendes, desposamos a idéia de que *Vieira limitou-se a adotar uma grelha tópica fornecida pela disciplina da retórica*, já que seus sermões sempre eram edificados sobre um sistema prévio de *loci argumentorum*, trabalhados a partir de uma “máquina textual que era então propriedade coletiva dos oradores e dos escritores em geral” (*idem*, p. 161).

Com uma formação pedagógica dirigida pelos preceitos da *Ratio studiorum* de 1598, a teoria retórica de Vieira fundamenta-se em um substrato clássico de matriz renascentista, conforme se atesta das diversas referências a autores capitais da tradição greco-romana em sua obra. Também é constante a menção aos Santos Padres, paradigmas sempre invocados por sua condição de autoridades canônicas da Igreja e pela grande eficácia de suas prédicas na conversão dos infiéis. Não se pode deixar de observar igualmente a influência da *Retórica eclesiástica* de Luís de Granada (1576), livro básico para a formação dos pregadores nos Colégios da Companhia de Jesus.

Outro ponto a salientar é o fato de que o *conceito predicável*, utilizado como procedimento argumentativo e como método de construção de um discurso copioso, é empregado constantemente em suas obras, nisso repetindo um procedimento comum a todos os pregadores ibéricos da época. As numerosas coletâneas de conceitos predicáveis que então circulavam pela Península Ibérica provam a grande divulgação desse método de argumentar e pregar, de tanta relevância

CRÍTICA LITERÁRIA I

na *episteme* do século XVII português, e cujo uso não configura uma singularidade do estilo do jesuíta.

Considerando-se a reciclagem operada por Vieira dos lugares-comuns retóricos, tão visitados pela oratória sacra contra-reformista, pode-se afirmar que o nervo do “Sermão da Sexagésima” se localiza menos em sua tematização retórica do que na campanha por uma pregação frutuosa e por um pregador exemplar¹⁵. Desdobrando a metáfora evangélica do sementeiro, Vieira examina detalhadamente as circunstâncias que estão em jogo na prática da pregação, tendo por finalidade não apenas detectar as causas da pouca eficácia da mesma como também criticar os chamados *estilos modernos* dos pregadores cultistas, adeptos de uma parenética que busca deleitar a imaginação do público, explorando ao máximo os recursos persuasivos e emotivos da linguagem. Eis como o jesuíta engenhosamente os satiriza, sem identificá-los, mas parodiando o seu estilo:

Vemos sair da boca daquele homem, assim naqueles trajés, uma voz muito afetada e muito polida, e logo começar, com muito desgarro, a quê? A motivar desvelos, a acreditar empenhos, a requintar finezas, a lisonjear precipícios, a brilhar auroras, a derreter cristais, a desmaiar jasmíns, a tocar primaveras, e outras mil indignidades destas. (t. I, p. 29)

Segundo se depreende do retrato esboçado por Vieira, os pregadores cultistas, jogando com as palavras para provocar efeitos de encantamento nos ouvintes, empregavam uma metaforização que, por não apresentar mais um termo real de referência, devido à longa peregrinação semântica efetuada, e por tomar “as palavras da Escritura em sentido alheio e torcido” (t. I, p. 26), equivalia à “fala do demônio” (*idem, ibid.*). As “indignidades” apontadas pelo jesuíta remetem, portanto, à *desproporção semântica*, ao excesso metafórico cultista que configuraria um desvio indevido no sensível, impedindo a edificação das almas. O que vale dizer que a não-eficácia dos sermões dos pregadores da corte é um efeito direto do uso freqüente de uma linguagem afetada e hermética, que impede o bom entendimen-

¹⁵Não é de nosso propósito aqui desenvolver uma análise detalhada desse sermão, que, aliás, já foi extensa e competentemente examinado por Adolfo Hansen (1978, p. 173-192), Margarida Mendes (1989, p. 143-200), Luís Felipe Flores (1988, p. 170-190), Sônia Salomão (1997) e Alcir Pécora (1994, cap. IV), dentre outros. Trata-se apenas de destacar os aspectos desse texto que contribuam para um melhor delineamento do campo problemático aqui construído.

to da palavra divina, por substituir a compreensão do argumento pelo deleite com o ornamento. Mas estaríamos, com isso, afirmando que o jesuíta, tão decantado pela elaboração cuidadosa de seus sermões que até mesmo recebeu, de Fernando Pessoa, o ilustre epíteto de “Imperador da língua portuguesa” (Pessoa, 1972, p. 86), seria *surdo à se-reia sutil da retórica?*

Tangenciamos aqui a questão da suposta incoerência entre a teoria retórica e a prática oratória vieiriana. Já configura um lugar-comum da crítica ressaltar a contradição em que o jesuíta incorre nesse sermão, criticando o emprego excessivo das “lantejoulas do cultismo” (Castro, 1973, p. 102), com as quais, no entanto, ele também ornamenta seu discurso. Tal hipótese interpretativa é, antes de tudo, anacrônica, por deixar de fora a fundamentação retórico-teológica que estava na base das práticas letradas seiscentistas ibéricas e que, portanto, presidia a argumentação do jesuíta. Além disso, localiza erroneamente a questão, visto que o pregador não condena o uso da ornamentação discursiva por si só, mas a dissociação entre esta e os sinais divinos no mundo, “entre as figuras da técnica discursiva e as do sistema providencial” (Pécora, 1994, p. 186).

Não sendo indiferente ao encanto da retórica, por ter sido formado nos limites do gosto barroco que a reinterpretava sucessiva da *Ratio studiorum* jesuítica acolhera com generosidade, Vieira tampouco desdenhou os recursos inventivos e expressivos que, no domínio da parênese, tal gosto admitia; todavia, condenou todos os exageros suscetíveis de comprometer a harmonia de um sermão que, embora opulento, se pretendia equilibrado, e suscetíveis igualmente de o transformar em uma atividade lúdica, cujo valor estético considerava duvidoso e cujo proveito espiritual avaliava como nulo: apesar da grande sementeira, “não vemos hoje nenhum fruto da palavra de Deus” (t. I, p. 7).

Nessa proposta vieiriana de tomar a teologia como modelo da retórica – *ut theologia rhetorica*, como bem caracterizada por João Adolfo Hansen (1994, p. 30) –, revela-se uma concepção do signo, ainda dominante no contexto ibérico da época, de base escolástica, participativa, analógica. Seguindo a letra da ortodoxia católica, as metáforas não são recursos apenas verbais, mas também referentes à coisa, no registro da *alegoria factual*, que opera como uma *semânti-*

CRÍTICA LITERÁRIA I

ca de realidades. Em outros termos, encontra-se aí *um ponto cego para o ângulo de visão da crítica contemporânea*, freqüentemente anacrônica não só por desconsiderar esses processos de substancialização da linguagem, que configuram um dispositivo de produção da presença de Deus na própria fala, como também por denominar o embate vieiriano com os pregadores cultistas de apenas uma querela de estilo.

Sintetizando os elementos principais apontados, pode-se afirmar que o fato de criticar o “estilo moderno” de predicação não implica, em Vieira, incompatibilidade com o estilo que o século XX convencionou denominar de barroco: ele opera com os mesmos princípios retóricos e a discordância em relação aos “cultos modos” é apenas quanto ao *grau de utilização* dessa elocução enigmática e quanto ao *fundamento teológico-político* da mesma, visto que tal elocução, quando levada ao extremo, autonomiza o discurso de seu fundamento sagrado, impondo-se como “mundo do espetáculo gratuito” (Saraiva & Lopes: 1989, p. 558).

Embora efetuando um desvio do propósito central desta investigação, é curioso notar que, nessa crítica de Vieira aos seus rivais de púlpito, retomam-se os mesmos argumentos com os quais, desde Platão¹⁶, o pensamento filosófico dominante buscou descaracterizar não apenas o mundo sensível, como também os produtos do imaginário¹⁷. Desse modo, a afirmação da atividade artística como demiúrgica, desvinculada de qualquer idéia de modelo ou de causa primeira, não poderia ser aceita por um representante da ortodoxia católica, assim como não o pudera pela tradição metafísica ocidental. Mas ainda se pode ir mais longe nesse parentesco. Como em Platão, salienta-se a crença de que a *mimesis* – no caso, o discurso cultista – impede a participação da linguagem no mundo das idéias, fazendo do discurso um *eidolon*, que desvia o olhar do Bem, perdendo-o na empiria. Vieira opera em clave cristã uma tópica tão cara ao pensa-

¹⁶Para uma abordagem mais aprofundada da condenação platônica da *mimesis*, cf. Deleuze, 1969, p. 292-306 e Rosen, 1983, p.186-203. Para o alargamento desse campo problemático até a investigação aristotélica, cf. Cassin, 1990, p. 248-270; Lichtenstein, 1989, p. 45-82 e Costa Lima. 1995, p. 63-76.

¹⁷Inscreve-se aí, em linha d'água, uma referência à tese fundamental do controle do imaginário, desenvolvida por Luiz Costa Lima (1984, 1986 e 1988).

mento platônico: os simulacros são identificados às forças demoníacas, cópias degradadas que do modelo só guardam a imagem, tendo perdido a semelhança. Assim, os pregadores cultistas “pregam palavras de Deus, mas não pregam a palavra de Deus” (t. I, p. 25), disseminando com isso simulacros de pregação, *estranhas sementes que não germinam*.

Defrontando-se com tais simulacros, Vieira escandaliza-se pelo fato de “um pregador se vestir como religioso e falar, como... não o quero dizer por reverência do lugar” (t. I, p. 30), aludindo, indiretamente, à mulher, à cortesã, ou até mesmo ao ator que representava papéis femininos. Outro lugar-comum na época: a crítica aos excessivos fingimentos do orador sacro, baseada em argumentos de São Paulo, provinha da eloquência latina e do tema da “depravação dos costumes” e da decadência do gênero oratório, cujo percurso pode ser retracado pelo menos até o *Diálogo* de Tácito acerca da corrupção da oratória. Como corolário desse tema, destaca-se a constatação da perversão do gosto tanto em relação ao público quanto aos oradores que respondem à sua demanda¹⁸ (cf. Fumaroli, 1995, p. 492). Assim, em Vieira, os ouvintes são considerados cúmplices dos pregadores, atuando como uma espécie de espelho: aos “entendimentos agudos” (t. I, p. 10) dos primeiros correspondem os “conceitos” e as “agudezas” inventados pelos segundos, a fim de brilhar e de agradar no púlpito. Desse modo, a censura apresenta dupla destinação: “Verdadeiramente não sei de que mais me espante, se dos nossos conceitos, se dos vossos aplausos” (t. I, p. 32).

As observações anteriores deixam entrever a importância de considerar a determinação histórica do referido sermão, o contexto do seu momento de enunciação, especialmente os receptores aos quais se destinava. Luiz Felipe Flores já apontou o lugar de relevo da “presença mesma do auditório” na sermonística vieiriana em geral, que se caracterizaria, em primeira instância, como uma “prática inter-racional” (1988, p. 171). A *dimensão pragmática* dessa “destinação secular” (*idem*, p. 172) do “Sermão da Sexagésima” impede que ele

¹⁸Trata-se de uma temática que ecoa Aristóteles. Segundo o estagirita, a necessidade do estilo tem sua origem na perversão do ouvinte, considerando-se que, de fato, para convencer, dizer a verdade deveria bastar (cf. Retórica, livro III, 1404 a).

CRÍTICA LITERÁRIA I

seja rotulado apenas como um tratado retórico, desprovido de uma situação ilocutória específica, que, como veremos, constitui um elemento tão decisivo na elaboração desse texto quanto a tópica da retórica sagrada.

Pelo caminho traçado, já é de se pressupor a intensidade dos efeitos produzidos pela referida prédica, bem como a polêmica entre os pregadores coevos a que deu lugar. A *carapuça crítica* confeccionada por Vieira ajustava-se com perfeição às cultas cabeças dos pregadores da corte ali presentes, que empregavam sem reservas o estilo criticado. Dessas afiadas críticas, doeram-se mais explicitamente os dominicanos, que, segundo o jesuíta, “uma Quaresma inteira pregaram contra ele” (Vieira, 1951-1954, t. VI, p. 238); seguiu-se, portanto, uma inflamada querela acerca do lugar do pregador sacro e da retórica compatível com o púlpito (cf. Azevedo, 1931, vol. I, p. 260-264 e Cantel, 1959, p. 38), que na verdade apontava para uma rivalidade entre as diferentes ordens religiosas atuantes na época e camuflava uma disputa profissional pelo cargo de “pregador de El-rei”.

Para que se complete o quadro sobre o qual refletimos, importa retomar a questão deixada em suspenso e que dizia respeito à exploração dos recursos artísticos e afetivos pela Igreja contra-reformada, como instrumentos de persuasão, e ao *perigoso comércio com o sensível* que estava intimamente adstrito a essa prática. Já apontamos que a crítica vieiriana aos “cultos modos” centrava-se na recusa de uma palavra de destinação meramente humana, para deleite do auditório, em prol de uma linguagem fundada na verdade e no seu garante sobrenatural. Destacamos igualmente a dupla face de que se constitui o conceito predicável, procedimento discursivo amplamente empregado pelo jesuíta: a matéria sacra, baseada no engenho divino, e a forma aguda, baseada no engenho humano. Assim, Vieira produz o sermão como *theatrum sacrum*, revelando a participação da graça divina em todo signo e determinando, a partir daí, o ornamento decoroso compatível com o púlpito para que seu discurso possa *mover, ensinar e deleitar* os ouvintes, sem contudo deixar brechas para a autonomização dos procedimentos formais. A esse respeito, é de se repetir o juízo sintético de Adolfo Hansen: “Se o *delectare* obviamente está previsto, só o está, contudo, de modo acessório” (1994, p. 35).

De posse dessas coordenadas parece explicável a recusa do tão recorrente quanto anacrônico retrato de Vieira como beletrista. Além disso, como se sabe, o próprio Vieira atribuía aos seus sermões, na qualidade de texto impresso, um papel secundário em relação às suas obras proféticas, o que facilmente se comprova no citadíssimo fragmento das suas cartas:

[...] estando eu em Lisboa todo aplicado à obra, a força de Castela e Portugal me a tiraram das mãos, querendo que em lugar de palácios altíssimos me ocupasse em fazer choupanas, que são os discursos vulgares que até agora se imprimiram. (Vieira, 1970-1971, t. III, p. 681; grifos nossos)

Outro ponto não despreciando é o fato de que o valor dessas *choupanas* ainda decaía mais, considerando-se o pouco apreço do jesuíta pela forma impressa de seu sermonário, como se pode observar no “Prólogo do autor” para a primeira edição: “[...] começo a tirar da sepultura estes meus borrões, que, sem a voz que os animava, ainda ressuscitados são cadáveres” (*Sermões*, t. I, p. LXXI). A citação anterior põe em relevo a oposição tópica entre a voz viva e a letra morta, tão cara ao imaginário cristão, remetendo à bíblica associação da voz a uma ação transformadora e à própria emanação demiúrgica da vida. Para essa *forma mentis* em que a verdade se ligava ao poder vocal dos que sabiam, perpetuando-se por seus discursos, “a voz se identificava ao Espírito vivo, seqüestrado pela escrita” (Zumthor, 1993, p. 79).

Desse modo, evidencia-se que Vieira ainda partilha a concepção medieval de que o “texto” é sempre performativo, necessita de uma presença viva para ser realizado, conforme ele mesmo enuncia, no “Sermão da Sexagésima”, apontando o papel capital da voz e da gestualidade do pregador na eficácia da atividade parenética. Convém lembrar que, no âmbito das práticas jesuítas, é bastante evidente a preferência pelos sistemas simbólicos *in praesentia*, isto é, ostensivos; conseqüentemente, a produção de palavra não admite privacidade, configurando-se como um acontecimento público, oral e teatral.

Para concluir sem pretender fechar a questão, importa destacar, com Jacques Rancière (1995, p. 97), que a “escrita não é o contrário da palavra oral, ela é o contrário da palavra *viva*, categoria que não é lingüística, porém filosófica ou teológica”. Assim, já se pode

CRÍTICA LITERÁRIA I

vislumbrar a íntima associação entre essa valorização das formas orais em detrimento da palavra escrita, no âmbito do pensamento teológico aqui enfocado, e a ausência de criação das condições de possibilidade para o surgimento de um *espaço literário* no século XVII ibérico, como tivemos a ocasião de detalhar em outro trabalho (Oliveira, 2003, cap. 3).

As considerações precedentes nos permitiram diagramar, em amplos traços, o delicado equilíbrio que pautava as relações da classe eclesiástica com o universo retórico-poético no século XVII, a partir da operação central de controle exercido sobre a imaginação para que esta se mantivesse subordinada à verdade teológica, evitando, com isso, a *perigosa intransitividade dos signos verbais*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Rhétorique*. 4ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 1991, 3 v.
- AZEVEDO, João L. de. *História de Antonio Vieira*. 2ª ed. Lisboa: Livraria Clássica, 1931, 2 v.
- CANTEL, Raymond. *Lês sermons de vieira – étude du style*. Paris: Ediciones Hispano-Americanas, 1959.
- CASSIN, Bárbara. *Ensaio* sofísticos. São Paulo: Siciliano, 1990.
- CASTRO, Aníbal P. de. *Retórica e teorização literária em Portugal: do humanismo ao neoclassicismo*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1973.
- CIDADE, Hernani. *Padre Antonio Vieira*. Lisboa: Presença, 1975.
- COSTA LIMA, Luiz. O controle do imaginário. In: —. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 11-71.
- . *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- . *O fingidor e o censor: no ancien régime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- . *Vida e mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. Platon et le simulacre. **In:** —. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.

DELUMEAU, Jean. *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*. Paris: Fayard, 1983.

FLORES, L. F. Baêta N. Palavra, mito e história no sermão dos sermões do padre Antônio Vieira. **In:** RIEDEL, D. C. et alii. *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 170-190.

FUMAROLI, Marc. *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*. Paris: Flammarion, 1995.

HANSEN, João A. Vieira, estilo do céu, xadrez de palavras. *Discurso*, nº 9. São Paulo: LECH, 1978. p. 173-192.

———. *Algoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

———. *Retórica*. Seminário UERJ, 1994. [São Paulo]: s. ed., 1994. fotocopiado.

LICHTEINSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente*. Paris: Flammarion, 1989.

MARAVALL, José A. *La cultura del Barroco*. 4^a ed. Barcelona: Ariel, 1986

MENDES, Margarida V. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Caminho, 1989.

MENDONÇA, Francisco de. *Segunda parte dos Sermões*. Lisboa: Lourenço de Anvers, 1649.

OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

PÉCORA, A. Alcir. Vieira: retórica e teologia (Um projeto de estudo). *Estudos portugueses e africanos*, nº 5. Campinas: UNICAMP: 1985, p. 19-38.

———. *Teatro do sacramento: A unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira*. São Paulo: USP; Campinas: UNICAMP, 1994.

CRÍTICA LITERÁRIA I

PESSOA, Fernando. Mensagem. **In:** —. *Obra poética*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972, p. 69-89.

RANCIERE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ROSEN, Stanley. *Plato's sophist. The drama of original and image*. New Haven/London: Yale University Press, 1983.

SALOMÃO, Sonia N. Introdução. **In:** Vieira, A. *Sermão da sexagésima*, com uma rara tradução italiana de 1668. Texto, introdução e notas de S. N. Salomão. Brasília: Senado Federal, 1997.

SARAIVA, Antônio J. & LOPES, Oscar. Padre Antonio Vieira. **In:** *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1989, p. 549-65.

VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Porto: Lello e Irmãos, 1907-1909, 15 v.

———. *Obras escolhidas*. Prefácio e notas de Antônio Sérgio e Hernâni Cidade. Lisboa: Sá da Costa, 1951-1954, 12 v.

———. *Cartas*. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1970-1971, 3 v.

ZUMTHOR, Paul. E a “literatura”? **In:** —. *A letra e a voz*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993, p. 265-286.

CLARICE LISPECTOR E A CRÔNICA DE VIAGEM

Fátima Cristina Dias Rocha (UERJ)
fanalu@terra.com.br

Clarice Lispector viveu quinze anos fora do Brasil, de 1944 a 1959. Durante esse tempo, ela residiu em Nápoles, Berna, Torquay e Washington, permanecendo nesses locais por períodos que variaram de seis meses (como na Inglaterra) a sete anos (nos Estados Unidos). Além das cidades com que se envolveu mais intimamente, Clarice conheceu muitas outras: Lisboa, Paris, Florença, Córdoba, Cairo, Casablanca, sem contar com as vilas africanas e as aldeias italianas que visitou.

Sobre todos esses lugares, a autora compôs registros e comentários sensíveis e argutos, que tanto desenharam a geografia e a atmosfera do local, quanto figuraram a paisagem interior da "turista aprendiz". Como a maior parte de tais registros encontra-se nas numerosas cartas de Clarice Lispector às irmãs e aos amigos – notadamente Lúcio Cardoso e Fernando Sabino –, é pertinente dizer que a chamada literatura de viagens clariciana se faz em simbiose com o gênero epistolar. Algumas vezes, mimetizando o périplo de Clarice Lispector, as notações e comentários da aprendiz de turista migram da carta para a crônica; outras vezes, mais raras, a escritora reserva para a crônica as suas impressões de viajante.

Este trabalho volta-se para a literatura de viagens elaborada por Clarice Lispector, investigando os traços que a singularizam e procurando responder a perguntas como: quais são as inquietações e perplexidades da Clarice viajante? Que cenas e cenários a atraem? Com que disposição os registra? Que estilo adota ao fazer tais registros?

Para responder a essas indagações e na tentativa de esboçar um perfil da crônica de viagem de Clarice Lispector, percorreremos a sua correspondência e, menos freqüentemente, as suas crônicas – estas últimas reunidas nos volumes *Para não esquecer* (que contém as crônicas publicadas na revista *Senhor*, em 1962, e que integravam a segunda parte de *A legião estrangeira*, intitulada "Fundo de gaveta") e *A descoberta do mundo* (coletânea das crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, entre agosto de 1967 e dezembro de 1973).

CRÍTICA LITERÁRIA I

Começamos, então, acompanhando a jovem escritora que, em fevereiro de 1944, deixa o Rio de Janeiro, logo após a publicação de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*. Clarice e o marido vão para Belém, onde ficam até julho de 1944.

Numa carta de Belém, de 18 de março de 1944, endereçada às irmãs, Clarice inaugura uma pergunta e uma disposição de espírito que a acompanharão ao longo de seu "exílio" na Europa e nos Estados Unidos: "*Que contar a vocês, quando o que eu desejo é ouvir? A vida é igual em toda parte e o que é necessário é a gente ser a gente*". (Lispector, *apud* Gotlib, 1995, p. 175) (Grifos nossos).

Assim, se "a vida é igual em toda parte", a matéria de que Clarice se ocupa nas cartas de Belém é ... a própria Clarice, que talvez desse modo tentasse "ser ela mesma". Com efeito, dirigindo-se a Lúcio Cardoso, em 6 de fevereiro de 1944, a autora diz:

Estou aqui meio perdida. Faço quase nada. Comecei a procurar trabalhar e começo de novo a me torturar, até que resolvo não fazer programas; então a liberdade resulta em nada e eu faço de novo programas e me revolto contra eles. (Lispector, 2002, p. 36).

Confissões como esta deixam evidentes dois traços que caracterizarão fortemente a Clarice Lispector viajante: a dolorosa experiência de vida longe dos familiares e amigos e as dificuldades e dilaceramentos da escrita. Esses traços, referidos obsessivamente pela missivista, serão responsáveis, em grande medida, por sua freqüente falta de entusiasmo pelos consensualmente belos e atraentes lugares que conhece e por sua pouca permeabilidade à vida nesses lugares.

Tais traços se intensificam quando Clarice vai para Nápoles, cidade em que permanecerá de agosto de 1944 a abril de 1946.

A caminho de Nápoles, a escritora passa, ainda no Brasil, por Natal – "cidadezinha sem caráter"; depois, pela África-Libéria, Bolama e Dacar; por Lisboa; e novamente pela África-Casablanca e Argel.

De Argel, em 19 de agosto de 1944, Clarice escreve para as irmãs, abrindo a carta com uma confissão semelhante à que já lhes fizera de Belém:

Na verdade eu não sei escrever cartas sobre viagens; na verdade nem sei mesmo viajar. É engraçado como, ficando pouco em lugares, eu mal

veja. Acho a natureza toda mais ou menos parecida, as coisas quase iguais. Eu conhecia melhor uma árabe com véu no rosto quando estava no Rio. (Lispector, 2002, p. 49) (Grifos nossos).

Além de achar "a natureza toda mais ou menos parecida", a "aprendiz de viajante" também reconhece numa cidade como Casablanca as marcas de outras cidades, como hábitos e costumes que, nascidos em outros lugares, já haviam ganhado o mundo:

Casablanca é bonitinho, mas bem diferente do filme Casablanca...As mulheres mais do povo não carregam véu. É engraçado vê-las com manto, véu, e vestido às vezes curto, aparecendo sapatos (e soquete) tipo Carmem Miranda. (Lispector, 2002, p. 49).

A descrição mais detalhada dessa primeira viagem ao exterior encontra-se numa carta para Lúcio Cardoso, escrita logo depois da chegada a Nápoles. Nessa "carta da travessia", a chamada literatura de viagens é "resultado de uma bem dosada combinação de crônica e registros quase diários, e todos, acentuadamente, de feição autobiográfica". (Gotlib, 1995, p. 189).

Com efeito, na parte referente à chegada à costa africana, o ritmo é o do diário de bordo ou da carta de navegação, não faltando um certo tom arcaizante: "No dia seguinte embarcamos de novo e tomamos em Bolama, possessão portuguesa, onde almoçamos. Seguimos até Dacar, aí ficamos duas horas". (Lispector, 2002, p. 54).

Segue-se a crônica da vida mundana lisboeta, que ganha comentários por vezes cruéis, a que a viajante acrescenta a figuração de sua própria inquietação e, por fim, algumas tomadas plásticas das belezas de Lisboa:

Todo o mundo é inteligente, é bonito, é educado, dá esmolas e lê livros; mas por que não vão para um inferno qualquer? (...) Lisboa deve ser horrível para se viver e trabalhar. Como disse Maria Archer, o mal dos portugueses é a dignidade. Eu, pelo menos, não sei se pela situação especial de espera e ansiedade, experimentei um desassossego como há muito não sentia. Mas de algum modo a gente se sente mesmo como se estivesse em casa – talvez por isso, quem sabe? Mas vi coisas lindas. O bairro de Alfama, por onde nasceu a cidade, é verdadeira Idade Média. Seus personagens, Lúcio, dariam urros de alegria vendo aquilo de noite, com pescadores, com cheiro de peixe, mofo e frio. (Lispector, 2002, p. 55).

Entretanto, embora passeie, em sua missiva, pela carta de navegação e pela crônica de viagem – registrando a atmosfera intelec-

CRÍTICA LITERÁRIA I

tual e existencial de Lisboa, além de seus encantos físicos e históricos –, a escritora volta a afirmar:

As coisas são iguais em toda a parte – eis o suspiro de uma mulherzinha viajada. Os cinemas do mundo inteiro se chamam Odeon, Capitólio, Império, Rex, Olímpia; as mulheres usam sapato Carmen Miranda, mesmo quando usam véu no rosto. A verdade continua igual: o principal é a gente mesmo e só a gente não usa Sapatos Carmen Miranda. (Lispector, 2002, p. 55)

Para Nádia Gotlib, a viajante Clarice Lispector encontra-se num território movediço, no qual critérios de valoração e de classificação se embaralham e geram dúvidas: o que é novo e o que é comum? Nada é formidável? Ou tudo é formidável?

E, ainda na "carta da travessia", Clarice desfaz o gênero a que parece aludir, quando escreve:

Na manhã seguinte chegamos a Fisherman's Lake, na Libéria, onde passamos um dia e uma noite. Eu precisava me repetir: isso é África – para sentir alguma coisa. Nunca vi ninguém menos turista. (Vi muitas coisas mas não só tenho preguiça de contar, como de lembrar). (Lispector, 2002, p. 54) (Grifos nossos).

Deste modo, a "viajante-não viajante" precisa conscientizar-se de que tem algo a ver e a contar. Em alguns momentos, Clarice faz um esforço no sentido de colocar-se em disponibilidade para a nova matéria do ver e do narrar. Esta se oferece mais fácil e abertamente em Nápoles, cidade cuja descrição ganha ares líricos, com pintura de formas e cores dos lugares, coisas, pessoas e palavras:

Isso aqui é lindo. É uma cidade suja e desordenada, como se o principal fosse o mar, as pessoas, as coisas. As pessoas parecem morar provisoriamente. E tudo aqui tem uma cor esmaecida, mas não como se tivesse um véu por cima: são as verdadeiras cores. Um edifício novo aqui tem um ar brutal. Às vezes eu me sinto ótima; às vezes simplesmente não vejo nada, não sinto nada. Estou lendo em italiano porque é o jeito. A palavra mais bonita da língua italiana é *gioia*, embora alegria também seja bonito. (Lispector, 2002, p. 56).

Exercitando sua veia descritiva e pictórica, a escritora esboça um conceito de beleza muito próprio – que inclui o sujo e o desordenado –, e que a sua literatura de viagens irá decantar: a beleza asséptica de Berna, por exemplo, será rejeitada por Clarice; a beleza excessiva de Posilipo, como se verá logo adiante, assustará um pouco a "turista neófita".

Em Nápoles, Clarice Lispector procura integrar-se à rotina da cidade e à sua rotina como escritora. É o que afirma em carta a Lúcio Cardoso: "Não consigo lhe dar a idéia do que é isto aqui. Nem de mim mesma. Não sei o que está me fazendo triste e cansada. Talvez eu precise começar a trabalhar de novo – certamente é isso (...)" (Lispector, 2002, p. 58).

Quanto a Nápoles, a autora faz, em suas cartas, breves crônicas da cidade, registrando, à maneira de um repórter, mas de modo muito pessoal, o que lhe vai passando pelos olhos:

Aqui as ruas são atapetadas de bambinos, principalmente os becos. A gente fica boba para passar entre eles (nos becos todos vivem na rua, cozinham até), crianças que engatinham, crianças que já têm ar sabido, imundas, com aspecto saudável na maioria, com a carinha vegetativa, sentadas ao chão. (Lispector, 2002, p. 64).

Já ao refletir sobre as dificuldades da escrita, Clarice se serve da contundente imagem da mulher sem lugar ou sem visão, como nesta passagem em que, mais uma vez, dirige-se ao amigo Lúcio Cardoso:

O que importa é trabalhar, como você tantas vezes me disse. E é isso o que eu não tenho feito. Minha impaciência chega a ser tão grande que às vezes me dói. Assim não tenho gostado verdadeiramente da Itália, como não poderia gostar verdadeiramente de nenhum lugar; sinto que há entre mim e tudo uma coisa, como se eu fosse daquelas pessoas que têm os olhos cobertos por uma camada branca. Sinto horrivelmente ter que dizer que esse véu é exatamente minha vontade de trabalhar e de ver demais. (...) Gostaria de tal, de tal forma poder trabalhar sem parar. Mas não consigo, as coisas me vêm esparsas – e além disso eu de tal modo desconfio de mim, com medo de escrever facilmente com a ponta dos dedos, que nada faço. Quer me animar, Lúcio? (Lispector, 2002, p. 63).

Nessa mesma carta em que dirige um apelo a Lúcio Cardoso, escrita em 26 de março de 1945, o tom pessimista dá lugar à surpresa e ao encantamento diante das novas paisagens que conhece:

Um dia desses fui ver a lava do Vesúvio. Tenho um pedaço feio de lava para você. Depois de um ano ainda estava quente; é uma extensão enorme, negra, de vinte a trinta metros de altura; a gente anda sobre casas, igrejas, farmácias soterradas. (...) Com certeza eu já lhe disse que o mar aqui é absolutamente azul; (...). E certamente já lhe falei em Posilipo, que é um lugar. Em grego quer dizer pausa da dor. A dor realmente fica um instante suspensa, tão doces são as cores, tão sem selvageria, tão belo, tão belo é o lugar com mar, árvores, montanha. A minha impressão é quase ruim: há coisas bonitas em excesso, eu parece que não tenho

CRÍTICA LITERÁRIA I

tempo ou força, o fato é que ficaria mais calma com uma. (Lispector, 2002, p. 71) (Grifos nossos).

Assim, a beleza em excesso parece assustar a Clarice "paisagista", que, à maneira do que faz em sua ficção, se serve de expressões antitéticas para representar as sensações que não cabem nos limites das vivências – e das palavras – cotidianas.

Também no relato de sua viagem a Florença, o encantamento pela cidade, "que é uma maravilha", se mistura a uma sensação de "opressão" causada por tantas obras de arte. Depois de contar que viu obras de Michelangelo, Botticelli, Rafael, Benevenuto Cellino, Brunelleschi, Donatelo, o palácio dos Médicis, a "turista *blasé*" acrescenta: "(...) tudo isso abafa muito e eu chegava a ter uma impressão de alívio quando sabia que uma certa galeria estava fechada por causa da guerra porque isso nos impedia de ver". (Lispector, *apud* Gotlib, 1995, p. 213).

Em outra carta, mais uma vez endereçada às irmãs, Clarice expõe o sentimento de perda da terra e das pessoas do Brasil, o qual dá às suas missivas, nessa fase, um tom aflito e desesperançado: "(...) sinto verdadeira sede de estar aí com vocês. A água que eu tenho encontrado por este mundo afora é muito suja, mesmo que seja champagne". (Lispector, 2002, p. 73). Algum tempo depois, o tom amargo e desalentado se intensifica, dando à "sujeira" de Nápoles uma conotação diferente da que lhe atribuíra a viajante ao chegar à cidade – conotação mais próxima à da "água suja" que a "estrangeira" vinha encontrando "por este mundo afora":

Está tudo bem, não há nada a fazer. Meus problemas são os de uma pessoa de alma doente e não podem ser compreendidos por pessoas, graças a Deus, sãs. (...) O cachorro é a pessoa + pura de Nápoles... Se você visse como esta cidade é suja. (Lispector, 2002, p. 75-6).

Assim, se a "turista aprendiz" chegara a Nápoles com um ar de desorientação encantada – afirmando sua quase nenhuma disponibilidade para as belezas e peculiaridades dos lugares que conhecera durante a viagem, mas permeável às cores, à gente e aos aspectos desordenados da cidade onde se estabeleceu –, Clarice Lispector sai de Nápoles ainda menos turista do que quando ali chegara. A julgar pelo trecho transcrito acima, em lugar da turista aprendiz, quem retorna da Europa é a estrangeira em Nápoles, sem amigos, sem profissão, sem esperanças.

Depois de permanecer um breve tempo no Rio de Janeiro – em que aproveita para divulgar o romance *O lustre* –, Clarice vai para Berna com o marido, lá ficando por três anos.

As primeiras impressões de Berna estão registradas na "carta em conjunto" que, em 21 de abril de 1946, Clarice escreve para Fernando Sabino e outros amigos. Apesar de breve, a descrição antecipa as muitas outras que, em carta ou em crônica, a escritora fará sobre a cidade suíça:

Berna é linda e calma, vida cara e gente feia; com a falta de carne, com o peixe, queijo, leite, gente neutra, termino mesmo dando um grito comendo o primeiro boi de alma doente que eu encontrar; falta demônio na cidade... (Lispector, *apud* Sabino, 2001, p. 9-10) (Grifos nossos).

Ainda nessa carta, tal como fizera ao chegar a Nápoles, Clarice elabora a sua crônica de viagem, na qual se percebe o esforço por escapar dos olhares, sensações e saberes catalogados nos guias turísticos:

Passsei uns três dias em Natal, passei pela ilha de Ascensão, Libéria, Dacar. (...) E então fui simplesmente para o Cairo, onde passei uns dois dias. Vi as pirâmides, a esfinge (...). Falar em esfinge, em pirâmides, em pilastras, tudo isso é de um mau gosto horrível. É quase uma falta de pudor viver no Cairo. O problema é sentir alguma coisa que não esteja prevista num guia. Cairo tem um ar internacional, explorado e sabidinho. Fui a um cabaré egípcio (...) e vi *la danse du ventre* (...) dançada ao som de *Mamãe eu quero*. Eu quase tenho vergonha de dizer que as pirâmides são assustadoras, principalmente de noite, sem lugar, e que a esfinge me impressionou. Mando a fotografia – fotografia é muito mais nítida e mais bela que o original; com a fotografia tem-se imediatamente uma sensação que diante da esfinge é mais lenta e mais difícil. (Clarice, *apud* Sabino, 2001, p. 10).

Ao invés do deslumbramento, predominam as impressões de mau gosto e de vergonha, que farão Fernando Sabino, na resposta à carta da amiga, atribuir-lhe um

...temperamento antiturista por excelência, conversando pirâmides, Egíptos e faraós que ninguém conversa, com ar de intimidade repousada e satisfeita, (...), com ceticismo apenas tolerante ante o pobre misteriozinho da Esfinge (...). (Sabino, 2001, p. 13-4) (Grifos nossos).

De fato, a "antiturista" Clarice Lispector insurge-se contra as verdades cristalizadas e imutáveis – contidas nos guias turísticos – sobre o lugar e o que há nele de valor. Clarice percebe que, quando os guias elogiam o local, exercem pressão sobre o visitante por um

CRÍTICA LITERÁRIA I

entusiasmo que esteja à altura de seu próprio entusiasmo abalizado. A escritora resiste a esse tipo de intimidação, procurando suas próprias categorias de valor, sem acompanhar as hierarquias de outros.

A beleza, a calma e a neutralidade de Berna – traços que a viajante perspicaz reunira na expressão "Falta demônio na cidade" –, voltam a compor a primeira descrição da cidade para as irmãs. Numa linguagem que beira a da crônica, a escritora descreve Berna em ritmo cadenciado, com toques de humor e imagens inusitadas:

É uma pena eu não ter paciência de gostar de uma vida tão tranqüila como a de Berna. É uma fazenda. (...) Às vezes se vêem camponesas, de alguma cidadezinha perto, vestidas com os trajes regionais, o rosto vermelho, honesto, com olhos azuis – os olhos são tão honestos que nem parecem observar. (...) E o silêncio que faz em Berna – parece que todas as casas estão vazias, sem contar que as ruas são calmas. Dá vontade de ser uma vaca leiteira e comer durante uma tarde inteira até vir a noite um fipapo de capim. O fato é que não se é a tal vaca, e fica-se olhando para longe como se pudesse vir o navio que salva os náufragos. (Lispector, 2002, p. 80).

Essas primeiras impressões da cidade – sua beleza insossa, o silêncio aterrador, o tédio esterilizante e o caráter laborioso e neutro de seus habitantes – vão se manter e até mesmo se intensificar. "Náufraga" em Berna, Clarice mostra-se descrente, experimentando mais uma vez a sensação da "mulher sem lugar":

É engraçado que pensando bem não há um verdadeiro lugar para se viver. Tudo é terra dos outros, onde os outros estão contentes. É tão esquisito estar em Berna e tão chato este domingo. Parece com domingo em S. Cristóvão. (Lispector, 2002, p. 80).

Clarice Lispector, por vezes, atribui a aversão que sente por Berna ao seu próprio estado de espírito ou à sua condição de escritora – e de escritora que vive uma grave crise:

Posso passar horas sentada numa poltrona, sem mesmo um livro na mão, (...) só sentada, esperando que passem as horas e que venham outras iguais. Esta Suíça é um cemitério de sensações... (...). Eu odeio um pouco isto aqui. Já não sei dizer se é porque estou tão só, já nem sei se é isso, porque se eu fosse alegre poderia trabalhar e aproveitar esta solidão, (...). (Lispector, *apud* Borelli, 1981, p. 117).

Concluindo as impressões sobre os primeiros tempos em Berna, a escritora procura apaziguar a sua inquietação interior, o que a

conduz a uma maior disponibilidade para as atrações da Suíça e de Berna:

Continuo a achar a cidade muito bonitinha. Há passeios deliciosos à beira do rio Aar. Se isso é nome de rio. (...) Enfim, a vida pode ser muito agradável aqui, muito pacífica; pode-se trabalhar, passear, e com um carro conhecer a Suíça. (Lispector, *apud* Borelli, 1981, p. 121).

Passeando pela Suíça, a turista vai a Lausanne, e de lá, em 13 de julho de 1946, escreve uma belíssima carta às irmãs, na qual, já que esquecera de levar a máquina fotográfica, procura tirar um retrato do lugar, do momento e de suas próprias sensações:

(...) escrevo de Lausanne, sentada no parapeito do lago Lemman. Perto tem uma orquestra com uma mulher tocando violino, (...). Junto tem um hotelzinho estreito chamado Hotel du Port. Há montanhas a pique na outra margem do lago. Há uma fontezinha dividida em três ramos sobre uma bacia de pedra. Há uma criança comendo um biscoito. Uma mulher de chapéu branco num barco. (...) O lago é enorme e transparente. Junto de mim é esverdeado. Mas do meio para o fim está da cor do céu e a montanha mesmo está da cor do céu. (...) Isso que eu estou sentindo pode-se chamar de felicidade. Só que a natureza se faz tão estranha que o próprio momento de felicidade é de temor, susto e apreensão. (Lispector, 2002, p. 90).

Nesta passagem, a veia descritiva de Clarice mostra sensibilidade pictórica e forte apelo visual, com pormenores de perspectiva e cor. Deste modo, a missivista compõe um retrato comentado não apenas da paisagem suíça, mas de um momento experimentado esteticamente:

Toda esta carta foi uma tentativa malograda de tirar um retrato deste lugar junto do lago Lemman, porque esqueci de trazer a máquina. E aproveitei a ausência da máquina para tirar o retrato deste momento também. (Lispector, 2002, p. 91).

Um auto-retrato ou um retrato de seu estado de espírito – destacando-se o isolamento em que vive, as dificuldades para escrever e, compensatoriamente, a alegria com a chegada da primavera – é o que Clarice expõe em carta a Lúcio Cardoso, de 23 de junho de 1947:

Aqui nada de novo. Eu com o desejo permanente de voltar para o Brasil, não sei quando vamos. Ou então de viajar sem cessar, mas sobretudo não ficar parada gratuitamente num lugar. No meio disso tudo felizmente veio a primavera e você não pode imaginar que boa notícia é a primavera depois de um inverno longuíssimo. Logo que ela chegou passei uns dias meio boba, tomando qualquer sol que aparecia, farejando

CRÍTICA LITERÁRIA I

flor onde tivesse nascido. Uma das coisas que faço na Europa é mudar de estação... (Lispector, 2002, p. 134).

O apelo a uma comunicação mais assídua antecede a descrição do lugar em que reside e da sua rotina, num trecho em que a crônica da vida familiar ganha versão lírica:

Me escreva quando você puder, quando você quiser (...). Meu endereço é: Gerechtigkeitsgasse, 48. Defronte da casa está a fonte da Justiça com estátua respectiva, rodeada de gerânios. E como meu quarto dá para os telhados, tenho de vez em quando a visita de dois gatos, um preto e outro pardo, (...). Tenho também pelas vizinhanças mil pardais; dois fizeram ninho na janela da cozinha e para grande hilaridade da cozinheira carregaram no bico, como material, vários cabelos meus, dos que caem na primavera. (Lispector, 2002, p. 135).

Numa outra carta escrita a Lúcio Cardoso, em agosto de 1947, a escritora comenta, mais uma vez, sua condição de estrangeira na Europa. Reflexão bastante lúcida, na qual a antiturista alude novamente à sua vergonha – que agora se confunde com a culpa por sentir-se desconfortável numa cidade bela e próspera como Berna:

É ruim estar fora da terra onde a gente se criou, é horrível ouvir ao redor da gente línguas estrangeiras, tudo parece sem raiz; o motivo maior das coisas nunca se mostra a um estrangeiro, e os moradores de um lugar também nos encaram como pessoas gratuitas. Para mim, se foi bom, como um remédio é bom pra saúde, ver outros lugares e outras pessoas, já há muito está passando do bom, está no ruim (...). Embora agora mesmo esteja envergonhada de ser assim, porque enquanto escrevo a catedral está batendo os sinos; fico envergonhada de não viver bem em qualquer lugar onde uma catedral bata sinos, onde haja um rio, onde as pessoas trabalhem e façam compras; mas é assim mesmo. (Lispector, 2002, p. 146).

Berna – essa cidade que tem uma catedral e um rio e na qual as pessoas trabalham e fazem compras –, além de "ocupar" a correspondência de Clarice Lispector, forneceu o tema para várias de suas crônicas – muitas delas compostas a partir da reelaboração das impressões registradas nas cartas.

As paisagens da Suíça, por exemplo, alimentam algumas crônicas em que Clarice faz uma crítica de comportamento, nascida da reação da espectadora estrangeira, ao analisar a cultura do país, em função, naturalmente, da sua própria cultura. Um dos traços fundamentais dessa paisagem é o silêncio – uma extensão, aterradora e angustiante, da paz e da neutralidade de Berna. Tema da crônica "Noite

na montanha" – reaproveitada no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* –, o silêncio é descrito nas suas múltiplas configurações em função das também múltiplas reações que se vai tendo diante dele, para disfarçar, dissimular, fugir, enganar, até que, como um fantasma, ele possa ser reconhecido em qualquer cidade e em qualquer tempo.

Na crônica "Berna" – publicada inicialmente na revista *Senhor* –, fica evidente a inquietação que suscita uma "beleza perfeita", produto de imobilidade e equilíbrio, sob o signo da ordem:

(...) a cena suíça tem um excesso de evidência de beleza. Após a primeira sensação de facilidade, segue-se a idéia do indezessável. Cartão-postal, sim. Mas aos poucos a imobilidade e o equilíbrio começam a inquietar. (Lispector, 1999, p. 103).

Já na crônica "A catedral de Berna, domingo à noite", incluída em "Fundo de gaveta" – e republicada no *Jornal do Brasil* com o título "Desmaterialização da catedral" –, ao enfatizar o ato plástico da pintura da paisagem pelo jogo de luz e transparência, a cronista, em êxtase diante do espetáculo visto, representa o próprio gesto criativo, flagrado em processo, na sua pureza de ato estético:

Todos os domingos de noite (...) acendem o que me pareciam milhares de lâmpadas em volta do contorno da Catedral, gótica, dura, pura. O que acontecia então é que, a distância, tudo o que era pedra rugosa se transformava em lúcido desenho de luz. Esta desmaterializava o compacto. E por mais que a vista alerta quisesse continuar a enxergar o impacto de uma parede, sentia que o transpassava. Atingindo, não o outro lado da transparência, mas a própria transparência. Parecia a transparência do que se imagina deve ser uma noite de Natal. (Lispector, 1984, p. 709).

Entretanto, para a antiturista que reside em Berna durante três anos, a cidade fica marcada pelo silêncio, pela beleza excessiva e pela monotonia de "uma longa tarde de domingo". Por isso, a volta ao Brasil é vivida como uma libertação:

(...) que não espere, por isso, me ver voltar aos pulos de alegria e aos risos: nunca se viu ninguém sair da prisão aos risos: a alegria é muito mais profunda, e também o tempo de contenção e a obrigação de paciência ensinam a calma. (Lispector, *apud* Gotlib, 1995, p. 258).

Clarice retorna ao Brasil em 1949, ano em que é publicado o seu romance *A cidade sitiada*, concluído em Berna. No final de 1950, a família vai para Torquay, na Inglaterra, onde passa seis me-

CRÍTICA LITERÁRIA I

ses. Como fizera anteriormente, logo após chegar, Clarice envia à irmã notícias sobre a cidade, descrevendo o lugar, as pessoas e os costumes: "Aqui tipicamente cidade pequena, tem cheiro de Berna. Sem ser por pouco tempo, seria chatíssimo. Todo o mundo é mais ou menos feio, com chapéus horríveis (...)". (Lispector, 2002, p. 191).

Mais uma vez, essa espécie de literatura de viagens reverte em notas sobre o valor estético, reiterando o conceito de beleza da falta de beleza, que contrasta com o belo asséptico e sem graça da paisagem suíça:

(...) apesar de Torquay ser tão chatinho, gosto da Inglaterra. A falta de sol, certas praias com rochas escuras, a falta de beleza – tudo isso me emociona muito mais do que a beleza da Suíça. Por falar nesta, cada vez mais a detesto. (Lispector, 2002, p. 192).

Tal "preferência pelo feio intenso em contraposição ao belo inosso" (Gotlib, 1995, p. 276) também se mostra nos comentários sobre Londres, reunidos na crônica "As pontes de Londres", publicada no *Jornal do Brasil*, em 20 de novembro de 1971:

Todas as vezes que penso em Londres revejo as suas pontes. (...) Vi em Londres uma terra estranha e viva, cinzenta – tudo o que é cinzento misteriosamente vibra para mim, como se fosse a reunião de todas as cores amansadas.

Estive em contato com a feiúra dos ingleses, que é uma das coisas que mais atrai na Inglaterra. É uma feiúra tão peculiar, tão bela – e isso não são meras palavras. (Lispector, 1984, p. 611).

Essas notas – em que a saudade leva a cronista a "recuperar Londres na memória", "antes que o sentimento passe" (Lispector, 1984, p. 613) –refazem as impressões não mais da turista aprendiz ou da antiturista, mas da viajante atenta à estranha e peculiar beleza de Londres e à sua história cultural – inscrita no cotidiano da cidade, em seus aspectos familiares e públicos, econômicos e sociais. A viajante, que conheceu Londres em 1950, já havia registrado em carta, com sutileza e argúcia, as singularidades do lugar:

Gostamos muito de Londres. Não era como eu pensava. É menos *evidente*. (...) Não é como Paris que é imediatamente e claramente Paris. É preciso ir pouco a pouco entendendo, pouco a pouco reconhecendo. E depois a pessoa começa a gostar. (Lispector, *apud* Gotlib, 1995, p. 277).

Assim, as impressões da Clarice viajante são desdobradas e reelaboradas pela cronista, que volta a lançar mão de sua veia pictó-

rica, com toques impressionistas. E o olhar perscrutador – atento à psicologia dos londrinos – também ajuda a compor o retrato afetuoso das pontes e do povo de Londres:

A segurança de certos ingleses chega às vezes a se tornar engraçada. Nas ruas andam depressa, é um povo lutador. E se o mundo não fosse tão doloroso, seria bonito ver a luta pela sobrevivência. (Lispector, 1984, p. 612).

Esse mesmo olhar perscrutador e atento preside as observações sobre Washington – cidade em que Clarice reside de 1952 a 1959. Mais segura e consciente de suas concepções estéticas, a viajante traça com precisão seu primeiro esboço da cidade americana, "vaga e inorgânica. É bonita, segundo várias leis de beleza que não são as minhas. Falta bagunça aqui, e não compreendo cidade sem certa confusão". (Lispector, *apud* Sabino, 2001, p. 91).

É nessa cidade – cuja "calma amedrontadora" é "horrível, mas é uma trégua" (Lispector, *apud* Sabino, 2001, p. 99) – que Clarice Lispector, ainda insegura quanto a seu novo estado de espírito, se percebe com "a alma mais sossegada" (*Idem*, p. 111). Deste modo, a "trégua de ambição e de outras coisas", a calma "que torna uma pessoa humilde sem humilhá-la" – percepções da escritora sobre a vida em Washington – são da cidade e estão em Clarice Lispector – que, provisoriamente, deixa a condição de "mulher sem lugar" e entra em sintonia com a cidade onde vive.

Não se encerram aqui as notas da Clarice Lispector viajante, mas aproveitamos esse seu momento de trégua e de apaziguamento interior para deixá-la – já não tão sozinha e exilada, pois, além da família, tem a companhia de Mafalda e Érico Veríssimo, casal com que convive em Washington.

Cética e inquieta; dotada de fina sensibilidade para apreender o espírito do lugar e da gente que nele habita; avessa às atitudes convencionalmente previstas nos guias turísticos, Clarice Lispector, enquanto esteve longe do Brasil, experimentou faces diversas: foi turista aprendiz, antiturista e, finalmente, a viajante capaz de fazer da viagem um elemento consubstancial à sua vida e à sua literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRÍTICA LITERÁRIA I

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

———. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

———. *Correspondências/Clarice Lispector*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração*. Fernando Sabino e Clarice Lispector. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

DESVENDANDO O POLÍTICO E O ECOLÓGICO EM PASSAREDO

Aline Moraes Oliveira (UFES)

alinekinha@ig.com.br

Lúcia Helena Peyroton da Rocha (UFES)

lhpr@terra.com.br

PRIMEIRAS PALAVRAS

A canção Passaredo, de Chico Buarque e Francis Hime, composta em 1975/1976, permite-nos trilhar por dois caminhos: o político e o ecológico. Para tecermos a leitura política desta canção, consideramos importante observar, dentre outros aspectos, a ancoragem temporal, pois como nos assegura Koch (2004) a data da produção dos discursos é um fator preponderante para a construção do sentido. Há que se considerar, nessa perspectiva, que o Brasil continuava experimentando o gosto amargo da Ditadura Militar, sob o comando do General Ernesto Geisel (1974-1979) e que o cenário político-econômico-social permanecia conturbado: fim do milagre econômico, crise internacional do petróleo, lutas internas pela abertura política, torturas, desaparecimentos e mortes. É inegável o grito de Chico, em sua letra, e de Francis Hime, em sua música. Concordamos, em parte, com Werneck (1989) que “uma letra de música, na verdade, é muitas vezes uma peça de pura ficção”, por isso não vamos enquadrar a obra em questão como canção de protesto, nem mesmo como uma obra ecológica, porém como pesquisadoras, pretendemos trabalhar com as leituras que Passaredo possibilita.

TECENDO LEITURAS

Martins (1994) concebe a leitura como um jogo dialógico instaurado entre o leitor e o objeto lido – seja escrito, sonoro, seja um gesto, uma imagem, um acontecimento. Esse diálogo logo é referenciado por um tempo e um espaço, uma situação; desenvolvido de acordo com os desafios e as respostas que o objeto apresenta, em função de expectativas e necessidades, do prazer das descobertas e do reconhecimento de vivências do leitor.

CRÍTICA LITERÁRIA I

PASSAREDO A CANTAR

PASSAREDO (1975/1976)

FRANCIS HIME E CHICO BUARQUE

1	Ei, pintassilgo	21	Que o homem vem aí
2	Oi, pintaroxo	22	O homem vem aí
3	Melro, uirapuru	23	O homem vem aí
4	Ai, chega-e-vira	24	Ei, quero-quero
5	Engole-vento	25	Oi, tico-tico
6	Saíra, inhambu	26	Anum, pardal, chapim
7	Foge, asa-branca	27	Xô, cotovia
8	Vai, patativa	28	Xô, ave-fria
9	Tordo, tuju, tuim	29	Xô, pescador-martim
10	Xô, tié-sangue	30	Some, rolinha
11	Xô, tié-fogo	31	Anda, andorinha
12	Xô, rouxinol sem fim	32	Te esconde, bem-te-vi
13	Some, coleiro	33	Voa, bicudo
14	Anda, trigueira	34	Voa, sanhaço
15	Te esconde, colibri	35	Vai, juriti
16	Voa, macuco	36	Bico calado
17	Voa, viúva	37	Muito cuidado
18	Utiariti	38	Que o homem vem aí
19	Bico calado	39	O homem vem aí
20	Toma cuidado	40	O homem vem aí

A leitura é uma prática social de nossa vida cotidiana. Embora durante muito tempo, só tenha sido considerada como leitura a decodificação de palavras, estudos mostram que a todo momento estamos realizando leitura, afinal ao olharmos as pessoas, ao observarmos a forma como estão vestidas, somos capazes de delinear algumas de suas características, somos capazes de emitir uma opinião sobre elas. Mas esse é apenas o início de uma definição de leitura. Existem várias concepções de leitura que a cada dia são aperfeiçoadas, devido à amplitude de sentidos que esse termo denota. Dentre os vários aspectos observados sobre leitura está a percepção de que ela é inerente ao processo de formação do indivíduo.

Como afirma Martins

Quando começamos a organizar os conhecimentos adquiridos, a partir das situações que a realidade impõe e da nossa atuação nela; quando começamos a estabelecer relações entre as experiências e a tentar resolver os problemas que se nos apresentam – aí então estamos procedendo leituras, as quais nos habilitam basicamente a ler tudo e qualquer coisa (Martins, 1994, p. 17).

Dessa forma, tecer leituras é uma forma de desvendar o mundo, de descobrir caminhos, de conhecer a si e ao outro. Ler significa poder, no sentido de que permite ao cidadão integrar-se à sociedade, integrar-se ao mundo. A leitura, na verdade, é

...um processo de compreensão de expressões formais e simbólicas, não importando por meio de que linguagem. Assim, o ato de ler se refere tanto a algo escrito quanto a outros tipos de expressão do fazer humano, caracterizando-se também como acontecimento histórico e estabelecendo uma relação igualmente histórica entre o leitor e o que é lido (Martins, 1994, p. 30).

Esse conceito de leitura¹⁹ é o que orienta este trabalho, pois a partir dele ratifica-se a importância de se valorizarem as diferentes linguagens com a qual estamos envolvidos, cada uma com suas especificidades.

É dentro dessa perspectiva que estamos propondo a leitura do poema-musical de Chico Buarque e Francis Hime. Partimos, portanto, do viés político e para tecermos a leitura política da canção é importante observarmos a ancoragem temporal, pois como assegura Koch (2004) a data de produção de discursos é um fator preponderante para a construção do sentido. Considerando que o Brasil continuava experimentando o gosto amargo da Ditadura Militar e que o cenário político-econômico-social tornava-se cada vez mais conturbado: fim do milagre econômico, crise internacional do petróleo, lutas internas pela abertura ou não do regime, gradativo fortalecimento da oposição etc. É inegável o grito de Chico, em sua letra e, de Francis Hime, em sua música.

Chico diz que para compor a letra que analisaremos abriu aleatoriamente um dicionário somente para colher nomes de pássaros. Percebemos no decorrer da análise uma certa proximidade na estrutura da letra entre pássaros que possuem características em comum, como por exemplo, o penado preto ou colorido, entre aves que vivem em bandos, entre aves dotadas de canto etc.

Chico Buarque, arquiteto da linguagem, valeu-se de nomes de pássaros, de interjeições, de verbos intransitivos e no imperativo es-

19 Esta concepção de leitura orientou também um estudo que Silva e Rocha (2002) desenvolveram em outro estudo.

CRÍTICA LITERÁRIA I

tabelecendo diálogos com seu auditório por meio de analogias, comparações, metáforas etc.

A escolha lexical na obra de Buarque não se dá ao acaso, ela estabelece grande força discursiva. A começar pelo título *Passaredo*, palavra que está inscrita no dicionário de Aurélio (1986, p. 1277) cujo significado “conjunto de pássaros” instaura com outras palavras também muito utilizadas na época da Ditadura um eixo semântico vasto. *Passaredo* é o conjunto de pássaros. O coro está associado à voz dos pássaros. Cordão está associado a elo, à união, à força, que por sua vez, faz lembrar as passeatas, movimentos de luta muito comum naquela época.

A predominância de verbos de natureza intransitiva e no modo imperativo é muito significativa e podemos estabelecer uma relação dessa utilização com o momento histórico vivenciado. Transitivo, por definição, é o que transita, ou seja, o que vai além, “ir além” do ponto de vista da gramática normativa significa “passar de uma estrutura ativa para passiva”, logo intransitivo é “aquele verbo que não transita”, “que não vai além”.

Se pensarmos na época em que as pessoas não tinham o direito de ir e vir assegurado, não podiam “ir além”, o próprio conceito de (in)transitividade preconizado por gramáticos se consolida na letra da canção *Passaredo*, por meio dos verbos utilizados.

É mister registrar o fato de que a canção ao dar voz aos diversos pássaros numa sinfonia polifônica em que percebemos a importância do hábito e/ou características dos pássaros corroborando para a construção de sentido(s). Isso propicia-nos um universo de leitura que nos insere em um contexto no qual podemos vislumbrar uma espécie de alerta às pessoas que de alguma forma estavam engajadas na luta contra a repressão.

Nos versos 1 e 2, estão presentes as interjeições de cumprimento “ei” e “oi”, uma forma de personificar os pássaros, e também sugerem uma tentativa de aproximação do eu-lírico com o pintassilgo e pintaroxo, que provavelmente metaforizam as pessoas engajadas que sofriam com as perseguições políticas costumeiras daquela época. Essa aproximação chama a atenção tanto para o perigo que o

“bicho-homem” causa à natureza quanto o que o “homem censor” oferecia à nação politizada.

1. *Ei, pintassilgo*

2. *Oi, pintaroxo*

O pintassilgo é uma ave *fringílídea* e *traupídea* e ainda é dotada e notada pelo canto. As aves *fringílídeas* fazem parte de uma família passeriforme, ou seja, de uma família de aves pequenas ou médias que são cosmopolitas. Cosmopolitas são aquelas que se espalham pela maior parte do globo, espontaneamente. As *traupídeas*, além de passeriformes têm um colorido vivo e brilhante. A idéia de os pássaros se espalharem pela maior parte do globo, sugere-nos as tentativas de melhores condições de vida por parte dos manifestantes da época da Ditadura, que se deslocavam ora por uma atitude de fuga; ora por serem “convidados” a exilar-se, passando “uma temporada um pouco forçada” fora do país.

No verso 3:

3. *Melro, uirapuru*

O melro é uma ave *turdídea* canora, ou seja, passeriforme, preta. E o uirapuru é *piprídeo*, caracterizando-se pelo tamanho pequeno e pelo canto. Também pode ser chamado de corneta ou músico. Ele é um pássaro preto, mas possui a cabeça colorida. Seu comportamento é irrequieto e locomove-se rapidamente em meio à folhagem ou mesmo no solo. O uirapuru pode aparecer em casais ou junto com pássaros de outras espécies. Há uma lenda que diz que o uirapuru atrai bandos de aves com seu belo canto. A verdade é que ele apenas integra bandos em busca de comida.

Com um canto longo e melodioso, sua “intenção” é outra: a atração para acasalamento. Esses cantos duram de dez a quinze minutos ao amanhecer e ao anoitecer, na época de construção do ninho. Durante o ano todo, o uirapuru canta apenas cerca de quinze dias. O canto do uirapuru ecoa na mata virgem. O som, puro e delicado como o de uma flauta, parece ter saído de uma entidade divina. Os caboclos mateiros dizem com grande convicção que, quando canta o uirapuru, a floresta silencia. Como se todos os cantores parassem para reverenciar o mestre.

CRÍTICA LITERÁRIA I

Existe no verso 3 uma proximidade na colocação dos pássaros, que são pretos, na estrutura da música. Essas aves despertam interesse por parte do predador por serem pequenas, cantantes e guerreiras, e ainda, como dizem algumas lendas sobre o uirapuru, por atraírem a sorte, a felicidade, tornando-se uma espécie de amuleto.

Associando ao momento de repressão do regime Ditatorial, podemos pensar em manifestantes que inspiravam confiança e agilidade ao grupo. Com relação ao uirapuru, o canto de acasalamento de tempo médio de quinze minutos nos mostra uma tentativa de cativar cada vez mais integrantes ao Movimento de luta contra a repressão. O tempo é pequeno para uma manifestação ou para um convencimento, mas é um tempo suficiente para que não despertem tanta atenção do ditador. Pois na época as pessoas não podiam ficar em grupos.

No verso 7:

7. *Foge, asa-branca*

O verbo fugir empregado na forma imperativa, determinando, ou melhor, “aconselhando” ao pássaro asa-branca, um pássaro que vive em bando e que migra, que fuja.

As migrações dessas aves sugerem busca de melhores condições de vida e conseqüentemente, de liberdade e paz. Podemos interpretar asa-branca por meio da simbologia dos sonhos de paz, de dias melhores. Uma busca exageradamente reprimida na época.

Em Chevalier e Gheerbrant (1994, p. 90-91), encontramos que as asas são símbolos de alçar vôo e do alijamento de um peso, ou seja, chega-se a uma leveza espiritual, alívio, a uma desmaterialização, a uma liberação. As asas também indicam a faculdade cognitiva: aquele que compreende tem asas, sendo a inteligência o mais rápido dos pássaros. As asas significam o movimento aéreo, o espírito, na tradição cristã.

No verso 8:

8 *Vai, patativa*

Existe novamente o uso do imperativo com a mesma intenção do verso 7, sendo nesse verso citada a ave patativa que é *fringílídea*

cinzenta. Possui penas plúmbeas, asas e cauda pretas, e ainda é dotado de um canto sensibilizador que habita as caatingas e matas do Nordeste brasileiro. É uma ave muito procurada no mercado de aves de gaiola. O som emitido por ela pode ser chamado de cantar e de soluçar. O imperativo nos permite a leitura de aconselhamento de afastamento dessa ave que é muito vistosa. Uma associação dessas idéias com as pressões ditatoriais, permite-nos pensar em patativa como um pseudônimo de pessoas que tinham o direito de ir e vir cerceado pelo regime vigente. Daí a noção de aconselhamento parece adquirir mais força.

No verso 13:

13. Some, coleiro

O verbo sumir, que dentre vários significados consignados no dicionário de Luft (1996), aqui está sendo usado no sentido de “desaparecer, esconder-se”. Utilizado na forma imperativa, o verbo sumir parece determinar que o coleiro, que é uma ave *fringílídea* canora, suma espontaneamente, para que não suma pela extinção. O nome do pássaro como lembra Nascentes, provém da coloração branca de seu pescoço.

O coleiro prefere as beiradas de matas, pomares, pastos, brejos, capoeiras e praças das cidades. É um pássaro territorialista, isto é, quando está chocando demarca uma área geográfica em torno do ninho onde o casal não admite a presença de outras aves da espécie. Canta muito e assim delimita seu território. Quando não estão na época da reprodução, contudo, podem ser vistos em pequenos grupos junto com os filhotes.

Seu canto é simples, melodioso e a frase musical tem, em geral, poucas notas; entre cinco ou dez. Não repete o canto, mas retoma muito rápido em alguns casos um a dois segundos de espaço entre um canto e outro. É uma ave muito apreciada por todos os segmentos de passarinhos e para vários objetivos, especialmente para os torneios de canto.

Deduzindo o sentido das reflexões instauradas, pensamos em coleira, no sentido de amarrar, prender, reprimir justamente pelo pescoço, o que para nós representa os enforcamentos constantes na época, quando na realidade eram dados como suicídios. E ainda, des-

CRÍTICA LITERÁRIA I

tacamos o aspecto de demarcar território no sentido de ampliar cada vez mais seus horizontes e de propagar as idéias e os ideais daqueles que discordavam da postura dos governantes da repressão. O canto que não é repetido e que é retomado rapidamente nos fala de busca de novas maneiras de lutar e ainda, da forma incessante de como tal fato acontecia.

No verso 19:

19. Bico Calado

O bico, que é uma proeminência córnea da boca das aves, é o lugar por onde os sons são emitidos. Justamente porque esses sons, trissar, piar, chaiar, gorjear, trinar, dentre outros, despertam interesse por parte do “bicho-homem”, que sente prazer pela captura, na coleção, na dominação, devem ser silenciados, de forma “espontânea”, “aconselhada”, para que não seja inibida forçadamente pelo ambiente estranho de um cativo, por exemplo.

A expressão bico calado, sob o olhar político ditatorial, revela que o silêncio deve ser mantido, que as idéias não devem ser expostas muito abertamente, pois o homem censor oferece um perigo exagerado, pois podia incriminar, apenas por uma idéia expressa. Isso também é percebido a partir dos próximos versos, que dizem que o homem vem aí. A forma com que essas frases são alocadas na letra da música mostra-nos uma aproximação cada vez maior do homem, que prende, que mata, que sacrifica, que “suicida”; uma aproximação contínua.

No contexto ditatorial, podemos dizer que bico calado e toma cuidado são duas ameaças, no sentido de que se faça silêncio e de que se tome cuidado com o homem.

O uso do artigo definido **o** nos mostra claramente que não é um homem qualquer, mas o homem, aquele que gera guerra, confusão, tristeza, repressão, mortes, sumiços, falsos suicídios.

Nos versos 20, 21, 22 e 23:

20. Toma cuidado

21. Que o homem vem aí

22. O homem vem aí

23. *O homem vem aí*

Continua nos versos a seguir uso das interjeições, das formas imperativas com a mesma intenção, a de alertar os pássaros para o perigo que o homem pode oferecer. E ainda, intensifica-se no verso 37, quando é utilizado advérbio de intensidade “muito” e ainda quando há repetição dos versos que dizem que o homem vem aí.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A partir desse breve comentário, podemos inferir que Chico abriu realmente um dicionário, mas não foi aleatoriamente como diz em depoimentos. Ele pôde ter utilizado desse recurso para escolher pássaros que mais tivessem um significado adequado à situação. A maioria dos pássaros migra, é dotada de canto; o canto dos machos geralmente é mais forte e, mais aguçado que o das fêmeas, o que pode remeter a uma situação de desigualdade e preconceito social.

Os pássaros pintassilgo e pintaroxo são colocados em posição aproximada na estrutura da letra. Segundo depoimentos de pessoas que viveram no Maranhão e sentem o prazer de ter contatos com pássaros, o pintaroxo é uma mistura resultado de um acasalamento entre pintassilgo e um outro pássaro que não foi citado o nome. O melro, uirapuru e a patativa são pássaros pretos; saíra, asa-branca, tuim, viúva, andorinha, pardal normalmente vivem em bandos e migram, o inhambu e o tuim são pássaros exóticos na fauna brasileira; quando faz referência ao tié não se refere apenas à espécie citada, mas a todos os pássaros de penado colorido vivo e brilhante.

Pássaros como o coleiro, o quero-quero, o tico-tico, o anum, o bem-te-vi, o bicudo e o sanhaço são pássaros que demarcam o território principalmente pelo canto. Colibri e viúva são aves que possuem um vôo rápido. A trigueira, o macuco, o pardal, a rolinha e o juriti apresentam atitudes únicas e diferenciadas quando estão em situação de perigo, ou quando chove, ou são cautelosos em suas atitudes. Podemos, então, associar as características dos pássaros às pessoas que reivindicavam alguma melhoria naquele ambiente e naquela época de ditadura militar.

CRÍTICA LITERÁRIA I

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec e UNB, 1987.

CASTRO, Maria Laura Viveiros de. *O rito e o tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT; Alain. *Dicionário de símbolos*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HOLANDA, Chico Buarque. *Chico 50 anos: o cronista*. São Paulo: Polygram, 1994.

KOCH, Ingedore V. *Introdução à lingüística textual: trajetória e grandes temas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LUFT, Celso Pedro. *Dicionário prático de regência verbal*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1996.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. 19ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Coleção primeiros passos, 74) .

SILVA, Araceli Covre; Rocha, Lúcia Helena Peyroton. Marta Suplicy x Paulo Maluf: um exercício de leitura. In: ——. *Olhares e perguntas sobre ler e escrever*. (Org.) Vitória: Flor&Cultura, 2002.

**ENTRE LUÍAS, LEOPOLDINAS E EMMAS:
A QUESTÃO DO ADULTÉRIO EM *O PRIMO BASÍLIO*
E EM *MADAME BOVARY***

André Luiz Alves Caldas Amora (PUC-Rio)
andrecaldasrj@uol.com.br

Influenciada pela segunda etapa da Revolução Industrial, a segunda metade do século XIX foi marcada por lutas sociais, novas teorias políticas e científicas, e uma forma de retratar o mundo a partir de uma perspectiva crítica e racional. Tendo como principais temas o cotidiano, o adultério, o egoísmo e a vaidade, os autores realistas expunham os defeitos da sociedade.

Opondo-se diretamente ao Romantismo – que valoriza o subjetivismo, o egocentrismo, o exagero sentimental ou melodramático, o ufanismo, a solidão, o mistério e a morte –, o Realismo rejeitará o culto à idealização do *eu*, apresentará uma arte mais objetiva, calcada no interesse em analisar, compreender, criticar e transformar a realidade e tentará apontar as falhas como estratégia para mudar as instituições e comportamentos. O teor crítico do Realismo é inclusive analisado por Eça de Queirós, quando afirma ser o romance realista “um romance de observação e de realidade, fundado em experiências, trabalhando sobre documentos vivos”. (Queirós, 1951, p. 162)

Dessa forma, a mulher não aparece idealizada, mas mostrada com defeitos e qualidades, e a figura do herói desaparece, dando lugar à do anti-herói, ou mesmo a de um herói problemático, em nada parecido com os cavaleiros românticos. Por causa de seu caráter racional, a perspectiva realista é universalizante, em oposição ao individualismo romântico.

Eça de Queirós, um dos expoentes da literatura realista em Portugal, em seu artigo *Idealismo e Realismo*, compara a nova tendência artística ao movimento anterior, o Romantismo, ironizando o *velho cenário* que tinha na inspiração a principal ferramenta para a criação literária:

A arte moderna é toda de análise, de experiência, de comparação. A antiga inspiração que em quinze noites de febre criava um romance, é hoje um meio de trabalho obsoleto e falso. Infelizmente não há musas

CRÍTICA LITERÁRIA I

que insuflam num beijo o segredo da natureza! A nova musa é a ciência experimental dos fenômenos – e a antiga, que tinha uma estrela na testa e vestes alvas, devemos dizê-lo com lágrimas, lá está armazenada a um canto, sob o pó dos anos [...] do velho cenário romântico! (*Ibidem*, p. 164)

O Romantismo, tendência literária ultrapassada e *armazenada a um canto, sob o pó dos anos*, sucumbe frente a um estilo marcado pelo lado crítico e racional, ligado aos aspectos prosaicos da condição humana. Ao contrário da estética anterior, *fora da lei e da regra humana*, o Realismo vincula-se às *regras triviais do senso comum*:

Os românticos (como confessa Sainte-Beuve), odiavam a crítica, e com razão, pelo mesmo motivo que os Monarcas absolutos detestavam a opinião pública. Para os românticos, a poesia ou a prosa desciam diretamente da inspiração, como o direito dos Reis descia diretamente de Deus. O Crítico, simples raciocinador, não tinha direito a achar defeitos ou mesmo a examinar de perto o que a inspiração, a Musa, mandavam lá de cima a um Musset ou a uma George Sand. A poesia era um presente divino. O crítico, não iniciado, não podia avaliar pelas regras triviais do senso comum aquilo que cantava ou declamava um homem que vivia em comunicação permanente com o ideal. O poeta, o artista, o romancista, eram assim seres excepcionais, fora da lei e da regra humana, eleitos, formando uma legião de seres entre o homem e o anjo! A sua vida mesmo não participava das condições humanas. (*Ibidem*, p. 168-169)

O presente estudo tem como objetivo explorar as figuras femininas em *O Primo Basílio*, destacando a caracterização das mulheres da trama como um elemento da crítica efetuada pelo Realismo. Não teremos como propósito acompanhar as personagens no que diz respeito ao enredo das obras, mas buscar um retrato delas e demonstrar as similaridades entre Luísa, Leopoldina e Emma Bovary. Também não nos deteremos na questão da influência de Flaubert em Eça nem do possível *plágio* sugerido por Machado de Assis. Veremos, pois, a caracterização da mulher em uma sociedade marcada pela hipocrisia e pelos chamados *bons costumes*.

Tanto *O Primo Basílio* quanto *Madame Bovary* fazem uma análise da média burguesia portuguesa e francesa, respectivamente, dando ênfase aos mecanismos do casamento e criticando implacavelmente a sociedade do século XIX. Um pequeno quadro doméstico, em que o adultério acaba sendo uma forma de fuga da medíocre rotina e do tédio da vida burguesa, marcando o declínio moral da so-

cidade, bem como a visão pessimista em relação à mesma, sobretudo no que se refere às mulheres:

A sociedade marginaliza as mulheres; os homens, entretanto, não sofrem o menor dano, desde que as aparências sejam resguardadas. O adultério feminino público, ou melhor, o comportamento livre da mulher, patenteados pelos olhos da vizinhança e da sociedade em geral, é condenado unanimemente. (Berrini, 1984, p. 39)

O olhar atento da vizinhança à questão moral denuncia a hipocrisia presente na sociedade oitocentista, regida pelas aparências. Como se pode perceber no diálogo entre Leopoldina e Luísa, em que aquela diz que o mais importante é saber transgredir sem despertar suspeitas, sem deixar que *se conheçam os podres*:

Duma coisa podes tu ter certeza – dizia Leopoldina, bebendo grandes goles de chá – é que o Castro é um homem para um segredo!... Se te emprestar o dinheiro, que empresta, daquela boca não sai uma palavra. Lá nisso é perfeito... Olha que foi amante da Videira, anos! e nem ao Mendonça, que é o seu íntimo, disse uma palavra. Nem uma alusão! É um poço.

Que Videira? – perguntou Luísa.

Uma alta, de nariz grande, que tem um landó.

Mas passa por uma mulher tão séria...

Já tu vê! – E com um risinho: – Ai ela passam, passam. Lá passar, passam. A questão é conhecer-lhes os podres, minha fidalga! (Queirós, 1950, p. 430-431)

A sociedade altamente hipócrita é exposta nas palavras de Leopoldina que, em outro momento, ressalta o machismo que paira no pensamento da época: “Os homens são bem mais felizes que nós [...]. Um homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal!” (*Ibidem*, p. 167) A visão negativa em relação à mulher é percebida também nas palavras de Julião, que se refere pejorativamente ao sexo feminino e que o mais importante seria a *fecundação*. Em suma, a mulher seria apenas um objeto necessário à procriação, conforme os preceitos cristãos – *crescei e multiplicai-vos*. Tal crença talvez seja um dos fatores que dão ao casamento burguês o caráter medíocre e tedioso, principal causa do adultério:

O casamento é uma fórmula administrativa, que há de um dia acabar... – De resto, segundo ele, a fêmea era um ente subalterno; o homem deveria aproximar-se dela em certas épocas do ano (como fazem os ani-

CRÍTICA LITERÁRIA I

mais, que compreendem estas coisas melhor que nós), fecundá-la, e afastar-se com tédio. (*Ibidem*, p. 411)

O casamento – *uma fórmula administrativa* – apresenta-se em *O Primo Basílio* e em *Madame Bovary* com imagens negativas. Tais imagens são evidenciadas pelos narradores dos romances. No romance eciano, o momento da cerimônia do casamento é composto por vários símbolos que antecipam toda a insatisfação por vir. A *manhã de nevoeiro*, os *sapatos que a apertavam* e o *enjôo* sentido por Luísa refletem a entrada em um ambiente desconfortável, monótono e infeliz – a prisão do matrimônio burguês:

Casaram às oito horas, numa manhã de nevoeiro. Foi necessário acender luz para lhe pôr a coroa e o véu de tule. Todo aquele dia lhe parecia como enevoadado, sem contornos, à maneira dum sonho antigo – onde destacava a cara balofa e amarelada do padre, e a figura medonha duma velha, que estendia a mão adunca, com uma sofreguidão colérica, empurrando, rogando pragas, quando, à porta da igreja, Jorge comovido distribuíra patacos. Os sapatos de cetim apertavam-na. Sentira-se enjoada da madrugada, fora necessário fazer-lhe chá verde muito forte. [...] (*Ibidem*, p. 19) (grifos nossos)

Semelhantes desconforto, tédio e infelicidade são sentidos por Emma Bovary, da obra de Flaubert. A indagação *Por que me casei?* revela todo o descontentamento da personagem, e o adultério surge como meio de fuga da prisão matrimonial e da vida fria que a congelava como um *sótão no inverno*:

Por quê, meu Deus? Por que me casei?

Perguntava-se se haveria meio, mediante novas combinações do acaso, de encontrar outro homem, e imaginava como seriam esses acontecimentos não sucedidos, essa vida diferente, esse marido que ela não conheceria. Nada do que imaginava se parecia com o que efetivamente sucedera. [...] Mas ela, Emma, tinha uma vida fria como um sótão no inverno, e no tédio, aranha silenciosa, fiava sua teia na penumbra em todos os cantos de seu coração. [...] (Flaubert, 1998, p. 50)

Essa união infeliz, em que a chama do amor não flameja, surge na imagem de uma *aranha silenciosa* que fia sua teia no coração da protagonista. A decepção com o casamento com Charles, que outrora ela imaginava amar, faz Emma procurar os significados de *felicidade*, *paixão* e *embriaguez de amor*, tão vistos em romances românticos:

Antes de casar-se, ela acreditava amá-lo; mas, como a felicidade que deveria resultar desse amor não aparecera, ela pensava estar enganada. E Emma procurava saber o que significavam exatamente na vida as palavras “felicidade”, “paixões” e “embriaguez de amor”, que lhe haviam parecido tão belas nos livros. (*Ibidem*, p. 40)

Os romances românticos – baseados em idealizações, amores impossíveis, exageros sentimentais, sonhos e utopias – levaram tanto Luísa quanto Emma a uma visão do amor que, segundo os realistas, não correspondia à realidade de uma sociedade marcada pelo racionalismo e pela hipocrisia. A mentalidade de Luísa, contaminada pelo imaginário romântico, pode ser vista na citação a seguir:

[...] Lia muitos romances, tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. Em solteira, aos 18 anos, entusiasmara-se por Walter-Scott e pela Escócia; desejava então viver num castelos escoceses, que têm sobre as ogivas os brasões das clan, mobilados com arcas góticas e troféus de armas, forrados de largas tapeçarias, onde estão bordadas legendas heróicas, que o vento do lago agita e faz viver: e amara Ervandalo, Morton e Ivanhoé, ternos e graves, tendo sobre o gorro a pena de águia, presa ao lado pelo cardo da Escócia de esmeraldas e diamantes. (Queirós, 1950, p. 13-14)

A contaminação pelos romances românticos também é vista no imaginário da personagem flaubertiana. A influência de Walter Scott surge novamente, fazendo de Emma uma quase donzela à espera de *um cavaleiro de pluma branca, montado num corcel negro*:

Esses livros só falavam de amores, de amantes, damas perseguidas que desapareciam em pavilhões solitários, mensageiros que morrem em todas as estações de troca, cavalos em disparada em todas as páginas, florestas sombrias, problemas sentimentais, juramentos, soluços, lágrimas e beijos, barquinhos ao luar, rouxinóis nos bosques, cavalheiros valentes como leões, mansos como cordeiros, virtuosos como ninguém e sempre fortuna e ainda por cima chorões. Durante seis meses, na idade de quinze anos, Emma se iniciou nessa espécie de literatura. com Walter Scott, mais tarde, apaixonou-se pelas coisas históricas e sonhou com cofres, salas de guarda e menestréis. Desejou ter vivido em um feudo antigo, como aquelas castelãs de vestidos longos que, sob a curva das ogivas, passavam os dias com os cotovelos sobre o peitoral de pedra e o queixo entre as mãos, à espera de que viesse do fundo da floresta um cavaleiro de pluma branca, montado num corcel negro. (Flaubert, 1998, p. 43)

Caracterizada como romântica, Emma Bovary vê em León, jovem por quem se apaixona, a possibilidade de encontrar a felicidade tão vislumbrada nos livros. Porém, devido aos olhares argutos da sociedade, isola-se em seu desejo, que se torna ainda mais forte por

CRÍTICA LITERÁRIA I

ela se encontrar distante do ser amado. O adultério até aqui fora apenas sonho ainda não realizado, o que não impede sua intensidade:

[...] Ah! ele se fora. O único encanto de sua vida, a única esperança possível de uma felicidade! Por que não havia ela assegurado para si aquela felicidade [...]. Emma se maldizia por não ter amado León; tinha sede de seus lábios. Teve desejos de correr ao seu encontro, de lançar-se em seus braços, de dizer-lhe: “Sou eu, sou tua!” Mas temia as dificuldades de tal empresa; e seus desejos, aumentando com as saudades, não se tornavam senão mais fortes. (*Ibidem*, p. 130)

A traição a Charles concretiza-se com Rodolphe. A junção da fantasia romântica com a sua realidade a envolvia – ela *tinha um amante*. A sua existência até então medíocre é elevada a um grau de plenitude. O fim da espera do “grande amor”, o triunfo deste e a sua sensação de felicidade faziam-na saborear sua paixão *sem remorsos, sem inquietação, despreocupada*. Emma sentia-se como uma heroína dos livros que povoavam seu imaginário, e a sede e a febre por esse amor romântico levavam-na ao delírio:

Olhando-se ao espelho, ela se espantou com o seu próprio rosto. Nunca seus olhos tinham estado tão grandes, tão negros nem tão profundos. Qualquer coisa de sutil em sua pessoa a transfigurava

Ela repetia para si mesma: “Tenho um amante! Tenho um amante!”, deleitando-se com essa idéia como se outra puberdade lhe tivesse chegado. Ia enfim possuir aquelas alegrias do amor, aquela febre de felicidade por que tanto tinha esperado. Entrava em algo diferente onde tudo seria paixão, êxtase e delírio; uma imensidão azul a envolvia, o auge do sentimento brilhava em sua mente, a existência comum só aparecia ao longe, muito distante, na sombra entre os intervalos daquelas alturas.

Lembrou-se então das heroínas dos livros que lera, e a poética legião daquelas poéticas adúlteras pôs-se a cantar em sua memória com vozes fraternais que a encantavam. [...] Além disso, Emma sentia uma satisfação de vingança. Sofrera tanto! Mas agora triunfava; e o amor contido por tanto tempo, jorrava agora alegremente. Ela o saboreava sem remorsos, sem inquietação, despreocupada. (*Ibidem*, p. 168-169)

Já em *O Primo Basílio*, o adultério concretiza-se quase que imediatamente, não pela atitude de Luísa, mas pelo aparecimento e pelas ousadas investidas de Basílio, que fora seu noivo no passado e primeiro amor. Diante da ausência de emoção em seu casamento, Luísa deixa-se seduzir pelo primo e pelo que ele nela desperta. Luísa vê-se no espelho logo após ser beijada por Basílio e surpreende-se, pois ela enxerga, agora, a sua beleza mais íntima, o que sempre so-

nhara junto às obras românticas: “Luísa entrou no quarto toda nervosa. E ao passar diante do espelho ficou surpreendida: nunca se vira tão linda! Deu alguns passos calada.” (Queirós, 1950, p. 132)

Digna de destaque é a reação de Luísa quando recebe uma carta de Basílio: as *sentimentalidades* fazem-na entrar em um profundo êxtase devido ao sonho que se realiza – a *cabeça de vento*, como o próprio narrador chega a chamá-la, acha que Basílio a ama, “ia, enfim, ter ela própria aquela aventura que lera tantas vezes nos romances amorosos! Era uma forma nova de amor que ia experimentar, sensações excepcionais! (*Ibidem*, p. 232)

E Luísa tinha suspirado, tinha beijado o papel devotamente! Era a primeira vez que lhe escreviam aquelas sentimentalidades, e o seu orgulho dilatava-se ao calor amoroso que saía delas, como um corpo ressequido que se estira num banho tépido: sentia um acréscimo de estima por si mesma, e parecia-lhe que entrava enfim numa existência superiormente interessante, onde cada hora tinha o seu encanto diferente, cada passo conduzia a um êxtase, e a alma se cobria dum luxo radioso de sensações! (*Ibidem*, p. 213)

A sensação de êxtase é notada também em Emma Bovary quando Rodolphe lhe diz as tais *sentimentalidades*. Podemos perceber, assim, que tanto Luísa quanto Emma são facilmente ludibriadas pelos amantes, que nos estudados romances se apresentam com características donjuanescas:

Hoje, porém, não sei que força me impeliu para cá! Não se pode lutar contra o chamado do céu, não se pode resistir ao sorriso dos anjos! Tudo o que é belo, encantador, adorável, atrai irresistivelmente!

Era a primeira vez que Emma ouvia tais palavras ditas para ela: e seu orgulho, como alguém que se espreguiça numa estufa, abandonava-se por inteiro ao calor daquela linguagem. (Flaubert, 1998, p. 162)

Outra personagem de grande destaque em *O Primo Basílio* é Leopoldina, que evidencia o caráter machista e hipócrita da sociedade oitocentista. Assim como Emma e Luísa, também é vítima de um casamento infeliz. Diferentemente das outras duas “Leopoldina representa o limite extremo de um comportamento feminino familiar e moral ainda tolerado pela sociedade burguesa.” (Berrini, 1984, p. 132-133) Mulher de vários amantes despertava em Jorge – marido de Luísa – o receio de que a companhia da *Pão e Queijo* influenciasse a opinião dos vizinhos em relação ao comportamento de Luísa, mascarando uma sociedade calcada nas aparências e até mesmo pelo

CRÍTICA LITERÁRIA I

fato de ela representar a liberdade feminina, algo incompatível com o machismo de Jorge:

Era a sua amiga. Tinham sido vizinhas, em solteiras, na rua da Madalena, e estudado no mesmo colégio, à Patriarcal, na Rita Pessoa, a coxa. [...] Tinha feito um casamento infeliz com um João Noronha, empregado da alfândega. Chamavam-lhe a “Quebrais”; chamavam-lhe também a “Pão e queijo”.

Sabia-se que tinha amantes, dizia-se que tinha vícios. Jorge odiava-a. E dissera muitas vezes a Luísa: Tudo, menos a Leopoldina! (Queirós, 1950, p. 21)

O fato de terem sido vizinhas em uma rua chamada *Madalena* e terem estudado em um colégio situado em uma rua chamada *Patriarcal* antecipa ironicamente o conflito que estaria por vir, decorrente de uma atitude feminina condenável (Madalena) perante a visão da sociedade (Patriarcal).

A descrição de Leopoldina não é caracterizada pela alienação proveniente dos romances românticos que leram Luísa e Emma. Os aspectos físicos daquela são ressaltados em vez dos pensamentos pelo narrador em sua descrição, uma vez que Leopoldina não carrega culpas em relação às suas várias transgressões – amantes e vícios:

Leopoldina tinha então vinte e sete anos. Não era alta, mas passava por ser mulher mais bem feita de Lisboa. Usava sempre os vestidos muito colados, com uma justeza que acusava, modelava o corpo como uma pelica sem largueza de roda, apanhados atrás. Dizia-se dela, com os olhos em alvo: é uma estátua, é uma Vénus! Tinha ombros de modelo, duma redondeza descaída e cheia; sentia-se nos seus seios, mesmo através do corpete, o desejo rijo e harmonioso de duas belas metades de limão; a linha dos quadris rica e firme, certos quebrados vibrantes de cintura faziam voltar os olhares acesos dos homens. A cara é um pouco grosseira; as asas do nariz tinham uma dilatação carnuda; na pele, muito fina, dum trigueiro quente e corado, havia sinaizinhos desvanecidos de antigas bexigas. A sua beleza eram os olhos, duma negrura intensa, afogados num fluido, muito quebrados, com grandes pestanas. (*Ibidem*, p. 21)

A indiscrição de Leopoldina no que se refere às suas transgressões, a sua naturalidade para falar de suas aventuras amorosas, trazia a Luísa um sabor excitante de admiração. O *arzinho beato* mas interessado nas histórias picantes da amiga mostra uma certa dissimulação por parte de Luísa, sugerindo uma predisposição ao adultério:

Era muito indiscreta, falava, muito de si, das suas sensações, da sua alcova, das suas contas. Nunca tivera segredos para Luísa; e na sua necessidade de fazer confidências, de gozar a admiração dela, descrevia-lhe os seus amantes, as opiniões deles, as maneiras de amar, os tiques, a roupa, com grandes exagerações! Aquilo era sempre picante, cochichado ao canto dum sofá, entre risinhos: Luísa costumava escutar, toda interessada, as maçãs do rosto um pouco envergonhadas, pasmada, saboreando, com um arzinho beato. Achava tão curioso! (*Ibidem*, p. 23)

Ainda no que se refere à predisposição ao adultério, observe-se a passagem abaixo, na qual Luísa aponta justificativas para o comportamento de Leopoldina, atenuando a gravidade de seus atos. Além disso, chega a mesmo a vê-la como uma heroína, invejando os *episódios excitantes* de sua vida:

Às vezes na sua consciência achava Leopoldina “indecente”; mas tinha um fraco por ela: sempre admirara muito a beleza do seu corpo, que quase lhe inspirava uma atração física. Depois desculpava-a: era tão infeliz com o marido! Ia atrás da paixão, coitada! [...] quase lhe parecia uma heroína; e olhava-a com espanto como se consideram os que chegam de alguma viagem maravilhosa e difícil, de episódios excitantes. Só não gostava de certo cheiro de tabaco misturado de feno, que trazia sempre nos vestidos. Leopoldina fumava. (*Ibidem*, p. 24)

A insatisfação e o descontentamento frente ao casamento são expostos por Leopoldina. O distanciamento entre o casal vai da separação de quartos ao descaso do marido em relação a ela. O uso termos pejorativos para se referir a ele e o repúdio demonstrado por Leopoldina marcam seu comentário:

Sentou-se na causeuse com um ar muito abandonado: vieram as queixas habituais sobre seu marido: era tão grosseiro! era tão egoísta!

Acreditarás que há tempos para cá, se não estou em casa às quatro horas, não espera, põe-se a mesa, janta, deixa-me os restos! E depois desleixado, enxovalhado, sempre a cuspir nas esteiras... O quarto dele – nós temos dois quartos, como tu sabes – é um chiqueiro! (*Ibidem*, p. 26)

Emma Bovary, segundo o narrador, também apresenta sinais de desprezo em relação ao marido, cujos hábitos chegam a irritá-la. A prisão do casamento com o passar do tempo torna-se insuportável:

Ela se sentia [...] mais irritada com ele. Charles, com a idade, tomava modos deselegantes; cortava, à sobremesa, as rolhas das garrafas vazias; passava a língua sobre os dentes depois de comer; fazia barulho com a garganta a cada colherada de sopa, e, como começava a engordar, seus olhos, já pequenos, pareciam subir para as têmporas forçados pela maçã do rosto. (Flaubert, 1998, p. 66)

CRÍTICA LITERÁRIA I

Sabemos que Luísa apresenta-se passiva no romance de Eça de Queirós, sucumbindo à sedução de Basílio. Emma Bovary, tão romântica quanto Luísa, tem, entretanto, uma atitude mais assertiva em relação à própria vida, tendo, porém, o mesmo destino – a morte. Apesar de Emma decidir-se pela própria morte, ao contrário de Luísa, nenhuma das duas consegue lidar muito tempo com as suas transgressões, ainda que o suicídio de Emma resulte, sobretudo, do ceticismo diante da própria vida. Já Leopoldina, apesar de maldita socialmente, transgride e sobrevive, não carregando culpas.

Independentemente dos desfechos das tramas de Eça e de Flaubert, e da percepção, em Emma, Luísa e Leopoldina, da insatisfação e da angústia decorrentes do monótono casamento burguês que as levam cometer o adultério, é importante salientar que as três personagens espelham a situação da mulher no século XIX.

BIBLIOGRAFIA

BERRINI, Beatriz. *Portugal de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

QUEIRÓS, Eça de. Idealismo e Realismo. In: —. *Cartas inéditas de Fradique Mendes*. Porto: Lello & Irmão, 1951.

———. *O primo Basílio*. Porto: Lello & Irmão, 1950.

ESAÚ E JACÓ: RUMINANDO TEORIAS SOBRE LEITURA

Henriqueta do Coutto Prado Valladares (UERJ)
pradovalladares@ig.com.br

Em *Esau e Jacó* já a “Advertência”, que abre o romance, traz alguns dos desafios que devem assumir os leitores frente a um texto escrito por Machado de Assis, “autor-real” da obra, que cria um “autor fictício” – o Conselheiro Aires. Sete cadernos, “rijamente encaçados em papelão” são encontrados sobre a mesa secretária do diplomata. Os seis primeiros cadernos formam o *Memorial de Aires* (1908), obra publicada posteriormente ao Último caderno, que vem a ser *Esau e Jacó* (1904), narrativa que, diversamente das *Memórias*, apresenta um ponto de vista em 3ª pessoa, onde o Conselheiro Aires figura então como personagem do romance. Nesta mesma “Advertência” multiplicam-se as dúvidas dos leitores, visto que se levantam indagações, muitas delas sem respostas, suposições que, por sua vez, os levam a questões teóricas relacionadas à autoria, ponto de vista do narrador, posturas de diversos tipos de leitores diante de várias situações, fatos, psicologia dos personagens, que se lhes apresentam durante a leitura do romance, como passaremos a destacar neste ensaio crítico.

A leitura da “Advertência”, que abre o livro, é então convite desafiador para que os leitores multipliquem seus olhares, mesmo antes de estar frente ao capítulo primeiro do romance. São levados a pensar na dupla autoria do texto que passarão a ler. Falamos do autor Machado de Assis que se apresenta também como leitor fictício daqueles cadernos escritos por Aires. O Conselheiro que, por sua vez, também se desdobra em narrador do *Memorial*, autor das obras citadas, e que é personagem de *Esau e Jacó*, ganhando destaque nessa narrativa, como veremos mais adiante.

Notamos dessa forma em *Esau e Jacó* as possibilidades que o romance oferece aos leitores, no sentido de refletir em relação ao seu aspecto teórico-literário, além de outros (histórico, psicológico e social).

Talvez possamos considerar o capítulo XIII: “A Epígrafe” uma espécie de “carro-chefe”, porque traz muitas das idéias que o

CRÍTICA LITERÁRIA I

romance coloca para os seus leitores no que diz respeito ao universo teórico da leitura. A comparação daquela narrativa com o jogo de xadrez convida os leitores para uma participação efetiva, na medida em que, sem ela, não seria possível estabelecer os sentidos que não se encontram apenas no final da obra. Poderíamos talvez pensar em uma leitura que incita seus leitores a valorizar o caminho muito mais do que a atingir o seu final. A narrativa de *Esau e Jacó* apresenta trechos que se dobram em sentidos múltiplos que requerem dos leitores ações (muito mais do que a espera do que aconteceu ou ainda do que vai acontecer) para alcançarem entendimento. Gledson (1986), em *Machado de Assis: ficção e História*, no capítulo sobre *Esau e Jacó*, afirma que há, nele, trechos que chegam a ser muito difíceis de decifrar. Por isso, no referido capítulo, intitulado “A Epígrafe”, as intenções escritas que consistem em apresentar aos leitores “diagramas” que os ajudem a perfazer significados, ou em dar “um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro” (Assis, 1959, p. 894), são logo descartadas. A comparação entre a narrativa e o jogo de xadrez também se estenda à posição de autoria da obra, uma vez que não se trata de apresentar aos leitores um sentido acabado, trabalhado por um autor que domina toda a história que vai contar. O trecho do capítulo que transcrevemos, a seguir, ilustra nosso pensamento:

Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade, espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trabalhos (Assis, 1959, p. 894).

Nota-se, pelas palavras do narrador, que já se abala o reino do autor soberano, que não se apresenta nesta narrativa como sendo o todo poderoso, mas aquele que também depende do leitor que, por sua vez, vai perdendo a posição de passividade diante do que lê. São várias as intervenções do narrador, apostrofando os leitores e as leitoras, conclamando-os à participação, ao esforço de superar suas expectativas que, muitas vezes, prendem sentidos a preconceitos, forçando-os à revisão de suas crenças em valores de leitura estabelecidos e regulados pela Crítica literária do Século XIX. A atitude prévia do leitor que, antes mesmo de ler o texto, quer saber o final da história torna-se reiteradas vezes objeto de crítica por parte do narrador de *Esau e Jacó*. Cito aqui duas passagens, porque são inúmeras neste romance, que conduzem os leitores

...para além da história: Há, nos mais graves acontecimentos, muitos pormenores que se perdem, outros que a imaginação inventa para suprir os perdidos, e nem por isso a história morre (Assis, 1959, p. 904).

E o trecho que lemos a seguir:

(...) e o leitor que volte a página, se prefere ir atrás da história. Eu ficarei durante algumas linhas, recordando as barbas mortas, sem as entender agora, como não as entendemos então, as mais inexplicáveis barbas do mundo” (Assis, 1959, p. 905).

O último parágrafo do capítulo “A Mulher é a desolação do Homem” traz exemplo amplamente conhecido, porque citado em quase todos os textos críticos sobre *Esau e Jacó*, devido ao tratamento dado ao leitor muito mais próximo da modernidade atingida nas obras surgidas no século XX, quando este passa a ser parte integrante da constituição da obra artística e não apenas seu mero espectador. Assim a definição que lemos lá, a saber,

...o leitor atento, verdadeiramente ruminante tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida (Assis, 1959, p. 948),

aproxima-se muito do que diz Umberto Eco, em uma de suas “conferências Norton”, exatamente a primeira delas, que se intitula “Entrando no Bosque”, a respeito do que ele considera um “leitor modelo”.

O teórico italiano apresenta distinção entre o “leitor empírico” e o “leitor modelo” (Eco, 1994, p. 14-56), conceituando o primeiro como aquele que faz projeções pessoais, como aquele que se identifica com personagens e situações ficcionais, o que determina (ou não) o seu gosto pela obra. Já o segundo é uma espécie de leitor que não existe fora do texto, é a projeção de um tipo ideal que o autor constrói, capaz de estabelecer um pacto com ele, o que permite ao leitor ficar sempre atento aos lances importantes da narração, e ser capaz de assumir várias subjetividades para entender aquelas (seja dos personagens, do narrador e mesmo do autor) que se lhe apresentam na história de ficção.

Poderíamos dizer que a narrativa de *Esau e Jacó* delinea muito nitidamente este tipo de leitor, porque se faz muito difícil estabelecer nela relações de identidade imediata, seja com os personagens da obra, seja com fatos e situações vividas por eles, como que-

CRÍTICA LITERÁRIA I

rem os leitores empíricos. Assim, só para citar um exemplo, Flora frustra este tipo de leitor que, a princípio, imaginava que ela faria parte de uma linda e perfeita história de amor com um dos gêmeos Pedro ou Paulo, ou que, se não escolhesse um dos dois, se casaria com outro rapaz. O próprio narrador é sensível a esta expectativa ao desviar a “leitora curiosa” desse sentido, advertindo-a da seguinte maneira, no capítulo XLVIII:

(...) não me faltará leitora que presuma um terceiro. Um terceiro explicaria tudo, um terceiro que não fosse ao baile, algum estudante pobre, sem outro amigo nem mais casaca que o coração verde e quente. Pois nem esse, leitora curiosa, nem terceiro, nem quarto, nem quinto, ninguém mais. Uma esquisitona, como lhe chamava a mãe (Assis, p. 936).

Na sociedade do século XIX, quando o casamento se tornava quase que obrigatório para as mulheres, que na sociedade machista, não tinham opções de vida diferentes das que lhes eram impostas, aquelas que não seguissem seus ritos não eram compreendidas e conseqüentemente acumulavam alguns epítetos, como o que vimos a mãe de Flora empregar. Multiplicam-se as passagens em que o narrador adverte as leitoras que conjeturam mal, fazendo projeções a respeito da escolha da personagem, atribuindo-lhe o que seja já esperável de uma moça em idade casadoira, na sociedade oitocentista.

As conjeturas, as conclusões, as previsões das leitoras são rechaçadas pelo narrador também atento e crítico aos sentidos cristalizados previamente à narrativa. O narrador claramente apresenta sua opinião, evidenciando que o que o leitor espera do texto não é muitas vezes o que o autor vem construindo através da narração, onde o que importa pode bem ser o *como* se conta a história e não propriamente esta, ou que os acontecimentos da narrativa estejam vinculados aos seus desejos e anseios. Em *Esau e Jacó*, a expectativa de um final feliz para a história de amor entre os gêmeos e Flora não é satisfeita, o que configura nova frustração para os “leitores empíricos”. O amor dos gêmeos por Flora não é avassalador. O sentimento da moça por eles não se define nem por Pedro, nem por Paulo. Os dois igualmente não demonstravam sentimento extremado nem mesmo quando acontece a morte de Flora. O narrador, já pressupondo a expectativa da leitora, sinaliza o desejo dela de chegar logo ao capítulo dos amores, “seu interesse particular nos livros” (Assis, 1959, p. 910). Há muitos sinais na narrativa de *Esau e Jacó* da crítica à posição deste tipo de

leitor que permanece na inércia porque, ligado a si mesmo, só quer encontrar no livro aquilo que idealizou fora dele. Por isso, as conjecturas são rechaçadas pelo narrador que, por outro lado, solicita dos leitores a reflexão crítica, submete-os a sucessivas interrupções na continuidade do fluxo da história, incita-os ao levantamento de questões sem, às vezes, encontrar respostas definitivas porque, afinal de contas, o próprio Aires adverte a Natividade: “Baronesa, a senhora exige respostas definitivas, mas diga-me o que há definitivo neste mundo (...)” (Assis, 1959, p. 922). A leitura de *Esau e Jacó* não oferece, portanto, o conforto aos leitores, porque estes têm diante de si um mundo complexo pela pluralidade de vozes que falam na narrativa, até mesmo quando pensamos no ponto de vista do narrador, que, sendo em terceira pessoa, porque não é diretamente assumido por Aires, traz a essência do Conselheiro (que sente tédio pelas controvérsias, que aprecia adágios), vista através da admiração e condescendência que o narrador tem pelo próprio personagem diplomata, da simpatia por outros que lhe são caros e por gostos pessoais relacionados à diplomacia. Lembramos aqui da afirmação de Dirce Cortes Riedel (1975), sobre *Esau e Jacó*, de que naquela narrativa o “Ele” é, na verdade, o “Eu” do Conselheiro Aires. Assim em alguns pontos da nossa leitura é inevitável a pergunta a propósito de quem está falando na narrativa. Cito um desses momentos, quando, no capítulo CXI, intitulado “Um Resumo de Esperanças”, o traço que o narrador expõe sobre sua personalidade coincide integralmente com o que sabemos ser peculiar ao Conselheiro Aires, até mesmo por sua opção profissional. Transcrevemos, abaixo, o trecho a que estamos nos referindo. Vão em destaque as palavras do narrador sobre si mesmo:

Quando um não quer, dous não brigam. Tal é o velho provérbio que ouvi em rapaz, a melhor idade para ouvir provérbios. Na idade madura eles devem já fazer parte da bagagem da vida, frutos da experiência antiga e comum. Eu cria neste; mas não foi ele que me deu a resolução de não brigar nunca (Assis, 1959, p. 1012).

No discurso das previsões de Bárbara, cabocla do Castelo, procurada por Natividade para saber sobre o destino dos gêmeos, se abrem possibilidades para diferentes interpretações, que ficariam subordinadas ao ponto de vista de cada um, como o que foi escolhido por Natividade de que, embora seus filhos tenham brigado no ventre materno, os esperava um futuro brilhante. Assim como “todos os oráculos têm falar dobrado, mas entendem-se” (Assis, 1959, p. 878),

CRÍTICA LITERÁRIA I

parece que a narrativa de *Esau e Jacó* acompanha este movimento pela insistência do narrador na lembrança de que as situações variam mais pelos pontos de vista do que propriamente pelo que na realidade são. Por isso, Natividade não ouviu mais nada do que lhe tinha a dizer a cabocla do Castelo, apegando-se apenas e essencialmente ao que ela gostaria de ouvir sobre os destinos de seus gêmeos, ou seja, que “as cousas futuras seriam bonitas e os filhos grandes e gloriosos” (Assis, 1959, p. 878). Esta pode ser também uma das metáforas da obra relacionada a alguns leitores que escolhem previamente sentidos para as histórias que lêem, garantindo um lugar mais confortável no seu processo de leitura. Em diálogo entre D. Cláudia e Aires, sobre a inexplicabilidade de Flora, as palavras de Aires significam muito nesse sentido:

Tudo está, porém, na definição que dermos a esta palavra. Talvez não haja nenhuma certa. Suponhamos uma criatura para quem não exista perfeição na terra, e julgue que a mais bela alma não passa de um ponto de vista; se tudo muda com o ponto de vista, a perfeição... (Assis, 1959, p. 914).

São frequentes as intervenções do narrador, chamando a atenção dos leitores, para a maleabilidade de um único fato visto, no entanto, sob diferentes olhares. Daí a dificuldade do acerto nas adivinhações, de saber certamente sobre algo, “porque o homem varia do homem” (Assis, 1959, p. 883), ou porque há “uma multidão de dependências na vida” (Assis, 1959, p. 936).

Dessa maneira, este tipo de leitor que espera alcançar um ponto fixo, ou um porto seguro na leitura de *Esau e Jacó*, cedo estará se sentindo pouco à vontade nela, obrigado que fica a encontrar por si mesmo explicações para fatos das histórias que traz, como, por exemplo, a das barbas do Frei e do maltrapilho, para ações e sentimentos dos personagens, como os de Flora, que não lhe são dadas, mas lhe causam curiosidade, inquietações, reflexões. O reconhecimento do narrador de que, muitas vezes, poderia poupar o esforço do leitor, dando-lhe as explicações necessárias e não deixando a cargo deste encontrar possíveis significações relativas à história que conta, é textualmente lido, no seguinte trecho: “Explicações comem tempo e papel, demoram a ação e acabam por enfadar. O melhor é ler com atenção” (Assis, 1959, p. 882). Mas, por outro lado, há que se ler as declarações do narrador sob o ponto de vista crítico não somente em

relação às atitudes de alguns leitores. Em vários segmentos da narrativa de *Esau e Jacó* a crítica se dá mais amplamente, indo até os movimentos literários que, de certa maneira, regulam atitudes que cerceiam a liberdade dos leitores. O exagero nos detalhes que compõem as narrativas representativas da Escola Realista, que querem dar a exata ilusão da realidade, retira dos leitores o poder de imaginação e de crítica. As descrições pormenorizadas preenchem espaços na ficção, o que seria também atribuição de leitores mais participativos. Talvez possamos considerar em *Esau e Jacó* o capítulo “Tudo que Restrinjo” como um exemplo ilustrativo desta visão crítica de Machado de Assis sobre a técnica narrativa adotada pelos seguidores do estilo realista. No referido capítulo, em que o narrador relata aspectos importantes da vida dos gêmeos, desde a primeira infância de ambos, nada fica sem ser dito, ainda que não o faça sob a égide do detalhamento exacerbado como ocorreria em uma narrativa típica da Escola em questão. Confrontam-se novamente duas possibilidades de realização da narrativa, só que desta vez o narrador não se verga aos “ditames da hora”, mas opta pelo enxugamento do discurso, que nem por isso priva os leitores de conhecimentos importantes sobre a vida dos meninos e nem enfada “a leitora curiosa” de vê-los “homens e acabados. Assim também há no tempo histórico em que se passa a história de *Esau e Jacó* uma complexa rede tecida por fios que não deveriam se aproximar, mas que acabam convivendo e revelando traços bastante significativos sobre aquele final de século XIX. Reconhecemos, mais uma vez, a pertinência das considerações de John Gledson, que vê imbricadas as mais íntimas relações entre a ficção machadiana e acontecimentos da História do Brasil oitocentista. A convivência ou mesmo a concomitância dos dois regimes políticos – a Monarquia e a República –, que estão nas estruturas absolutamente iguais dos dois gêmeos Pedro e Paulo, revela a relatividade das oposições. A insatisfação pessoal de Flora, no plano afetivo, também evidencia as dificuldades da versão simplista de opção por Pedro ou por Paulo, que se quer impor à moça, pelas “leitoras curiosas”. Revelam-se, nos exemplos aqui destacados, a visão crítica de Machado de Assis em relação às questões históricas, sua “razão cética”, como Kátia Muricy (1988) desenvolve, em trabalho sobre a obra ficcional machadiana, que evidencia a necessidade de postura reflexiva sobre as contradições que a História do país apresentava, naquele final de século, quando circulava um discurso cientificista regulador do soci-

CRÍTICA LITERÁRIA I

al, cuja fragilidade Machado foi tão sensível em denunciar, em “O Alienista”. Tal discurso está, nas ações de Simão Bacamarte na Casa Verde, mas se nota também, em *Esau e Jacó*, na justificativa da recusa por parte de Flora ao casamento, a que já nos referimos anteriormente, como sendo uma atitude típica de alguém vitimado por alguma doença. É desta forma que se abre o capítulo CV, intitulado “A Realidade”: “A moléstia, dada por explicação à recusa do casamento, passou à realidade daí a dias. Flora adoeceu levemente” (Assis, 1959, p. 1006). Aliás, a leitura do texto, atribuído a Aires para esclarecer a Flora do porquê de chamá-la “inexplicável”, torna-se matéria importante para se entender a dificuldade das definições, a imprecisão que alcançam. Assim como se relaciona à forma reducionista como são tratadas as complexidades dos fatos históricos, na medida em que deixam de lado muitas implicações e “vetores” que carregam. Transcrevemos, abaixo, as palavras de Aires, insistentemente, cobradas por Flora, a fim de esclarecer as razões que levavam o Conselheiro a considerá-la como sendo inexplicável, mas que, na verdade, nos colocam diante de um texto que nos incita a pensar em Flora também como uma metáfora da Arte, da Leitura:

Inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar. Botam tinta, outra tinta, muita tinta, pouca tinta, nova tinta, e nunca lhes parece que a árvore é árvore, nem a choupana choupana. (Assis, 1959, p. 918).

Configura-se a dura tarefa de se dar conta de uma realidade, vislumbrando-se que ela não depende somente do autor de um quadro, ou de obra literária, com amplos recursos técnicos para fazê-lo. Verificamos nesse momento as idéias de G. Genette a respeito de textos literários que não apresentam um sentido acabado, mas são “reservas de formas que esperam os seus sentidos”. Eles estariam então também em nós, seus leitores, artífices que se revelam, entre si, os mais díspares em termos de formação sócio-cultural, do tempo histórico em que vivem, do tempo de vida de cada um, dos valores que trazem. Aqueles que também colaboram para os sentidos da obra com a imaginação. Por isso, as dificuldades de definições, conforme acontecem em *Esau e Jacó*, se ampliam à questão da leitura, porque ela se renova a cada vez que dela se acerca um novo leitor do tipo “ruminante”.

É, ainda, através da representação ficcional sobre a leitura, em *Esau e Jacó*, que Machado de Assis reafirma seu posicionamento histórico, que se constrói pela participação de sujeitos ativos, em um processo que não se esgota, em um final esperável.

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. 3 v.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? **In:** *Veja*, s.d.

GENETTE, Gerald. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996, 2v.

———. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

MURICY, Kátia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

RIEDEL, Dirce Cortes. Um romance “histórico”? **In:** ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Ática, 1975.

CRÍTICA LITERÁRIA I

FONTES LATINAS DE CAMILO CASTELO BRANCO

Angelina Aparecida de Pina (UFRJ)

INTRODUÇÃO

Camilo Castelo Branco nasceu em 16 de março de 1825, em Lisboa, e suicidou-se em primeiro de junho de 1890, em São Miguel de Seide, devido à cegueira.

Conhecia bem a língua e a literatura latinas. Aos 14 anos, aprendeu latim, francês, literatura portuguesa e doutrina cristã, com o padre António de Azevedo. Em Outubro de 1843, submeteu-se a exames de Filosofia, Francês, Gramática e Literatura Latinas, no Liceu Nacional, e foi aprovado. No Porto, estudou Medicina e Teologia, mas jamais completou curso algum.

Considerado um dos maiores escritores portugueses do século XIX, Camilo era operário da escrita. Sua intensa atividade literária assegurava sua subsistência e a de sua família. Sua bibliografia ultrapassa muito a centena de títulos. Nela se destaca a componente novelística, mas estende-se também pelo teatro, jornalismo, ensaios biográficos e históricos, poesia, crítica literária, além de dezenas de traduções e uma extensa epistolografia.

Em *A Queda dum Anjo*, cuja primeira edição é de 1866, encontram-se, com frequência, oportunas e seguras citações latinas, inteligíveis para os leitores que não sabem latim. Por esse motivo, o objetivo deste trabalho é listar e investigar uma série de passagens latinas referidas por Camilo Castelo Branco ao longo desta sua obra, indicando suas fontes e fornecendo traduções.

Essa intertextualidade, que se revela também através de alusões a personagens da história e literatura latinas, não constitui um artifício literário nem, tampouco, um fenômeno inconsciente, mas sim fonte de criatividade.

A Queda dum Anjo, novela satírica de crítica social, narra a história de Calisto Elói, um erudito em História antiga e grande conhecedor das línguas latina e grega, cuja verdadeira paixão eram os livros clássicos. Defensor da antiga moral e contra o progresso, Ca-

listo torna-se deputado representante da província de Miranda no parlamento, opondo-se àquilo que julga serem os maus costumes da época. No entanto, com passar do tempo, ambientado à vida na capital e tocado pelo amor, Calisto transforma-se radicalmente e acaba cometendo as mesmas faltas que antes censurava nos outros.

Nessa obra, foram inventariadas mais de quarenta citações em latim, incluindo palavras extraídas de escritores clássicos, humanistas e da versão latina da *Bíblia Sagrada*. No entanto, esta apresentação restringe-se a expor as fontes e traduções das passagens que Camilo Castelo Branco emprestou dos autores latinos.

A metodologia adotada para descobrir as fontes divide-se em duas partes: a primeira diz respeito à consulta de dicionários e manuais especializados em coligir sentenças e expressões latinas; a segunda diz respeito ao confronto da novela camiliana com textos de autores latinos, como Juvenal, Horácio, Virgílio, Terêncio, Cícero, entre outros.

Evitando a transcrição de trechos longos em latim e sua análise, na maioria dos casos, a indicação da fonte contém apenas as informações indispensáveis: nome do autor latino, nome da obra, e número do verso citado por Camilo.

Para fornecer traduções adequadas, foram consultados autores consagrados, tanto dicionaristas como professores de gramática latina. Quando julgado necessário, foram realizadas traduções próprias.

A indicação das fontes permite ao leitor recorrer ao texto original, caso haja interesse, ao passo que a tradução das citações latinas pretende facilitar-lhe a leitura da obra.

CITAÇÕES LATINAS EM A QUEDA DUM ANJO

As evocações do embasamento cultural latino de Camilo re-pontam a cada passo, acrescentando ou ratificando idéias expressas na referida novela.

No Capítulo 2, para descrever a posição do governo com relação à situação de pobreza em que vivia o professor de primeiras letras, Camilo Castelo Branco emprega a sentença *Paupertas impulit*

CRÍTICA LITERÁRIA I

audax, traduzida por Paulo Rónai como *A pobreza audaciosa impeliu-me*. Trata-se do início do verso de Horácio, encontrado nas *Epístolas* (II, 2, 51): *Paupertas impulit audax ut versus facerem* (“A pobreza audaciosa impeliu-me a fazer versos”). Exprime a idéia de que a pobreza estimula as maiores façanhas da inteligência.

Paupertas impulit audax. Isto que o Horácio faminto dizia de si, acomodam-no os regedores da coisa pública aos professores de primeiras letras. (Cap. 2, p. 25)

Ainda no Capítulo 2, ao presenciar a conversa entre o farmacêutico e o professor sobre a desmoralização do império romano, Calisto emprega a expressão horaciana *Credite, posteri!* em seu comentário a respeito da situação de corrupção em Portugal. Essa expressão encontra-se nas *Odes* (II, 19, 2) e pode ser traduzida como *Acreditai, ó pósteros!*

– Portugal está alagado pela onda da corrupção, que subverteu a Roma imperial! [...] *Credite, posteri!* – exclamou Calisto Elói com ênfase, nobilitando a postura. (Cap. 2, p. 26)

Já no capítulo 6, após sua estréia no parlamento, Calisto comparece ao teatro lírico e expressa seu repúdio ao espetáculo *Lucrecia Bórgia* com a sentença *Amici, noctem perdidit!*, que traduz-se como *Amigos, perdi a noite!*. Esta é uma adaptação da sentença *Amici, diem perdidit!* (“Amigos, perdi o dia!”), cuja fonte é Suetônio (*Os Doze Césares*, 8 – Tito). Conta-se que, sempre preocupado em aliviar os sofrimentos do povo, o imperador romano Tito proferia essas palavras quando passava um dia sem praticar uma boa ação.

Rompeu-lhe então o imo peito esta exclamação sentida: *Amici, noctem perdidit!* Melhor me fora estar lendo o meu Eurípides e Sêneca, o trágico! (Cap. 6, p. 41)

Em seguida, no mesmo capítulo, para exprimir sua surpresa ao saber que o Estado subsidiava o Teatro, Calisto exclama: *Obstupui!*, que significa *Fiquei estupefato!*. Essa expressão é encontrada em Virgílio (*Eneida*, II, 560 e 774; e III, 48), em Terêncio (*Ândria*, I, 5, 256), em Apuleio (*Metamorfoses*, II, 7) e em Propércio (*Elegias*, II, 3, 28).

– *Obstupui!*... O abade zomba!... O Estado! O meu colega disse o Estado! (Cap. 6, p. 42)

Também no capítulo 6, quando discursa no parlamento a respeito do gasto com luxos para os mais ricos às custas dos mais pobres, Calisto emprega uma expressão que provém de Virgílio (*Eneida*, I, 462): *Sunt lacrimae rerum*, traduzida por Renzo Tosi como *São lágrimas pelas vicissitudes humanas*.

Sr. Presidente, V. Ex.^a sorriu-se, vejo que a Câmara está sorrindo, e eu ousou dizer a V. Ex.^a e aos meus colegas, como o poeta mantuano: *sunt lacrimae rerum*. (Cap. 6, p. 44)

Ainda em seu discurso, Calisto lamenta o silêncio desaprovador dos deputados presentes na Câmara com a exclamação *Victis honus!*, cuja tradução de Luiz Victoria é *Honra aos vencidos!*. Essa expressão é encontrada em Tito Lívio (*História Romana*, V, 48, 9).

Sou eu só: serei eu só o vencido. Não importa! *Victis honus!* (Cap. 6, p. 47)

Dando prosseguimento a seu discurso, para criticar o deputado que pede subsídio para o teatro do Porto, Calisto emprega outra sentença extraída de Horácio (*Epístolas*, I, 7, 44): *Parvum parva decent*, traduzida por Paulo Rónai como *Ao pequeno convém coisas pequenas*.

As pequenas coisas tratam-nas os pequenos: *Parvum parva decent*. (Cap. 6, p. 47)

No capítulo 7, após zombar do feitio das botas de Calisto, um certo deputado, filho de sapateiro, pretende analisar-lhe as polainas. Mas, Calisto o repreende com as palavras *Ne sutor ultra crepidam*, traduzida por Paulo Rónai como *Não (suba) o sapateiro acima da sandália*. Trata-se de um fragmento da máxima: *Ne sutor ultra crepidam iudicaret* (“Não deve o sapateiro julgar além da sandália”), registrada por Plínio, o Velho (na *História Natural*, XXXV, 10, 36) e por Valério Máximo (em *Fatos e Ditos Memoráveis*, VIII, 12, 3). Conta-se que Apeles, famoso pintor da Grécia antiga, expondo uma pintura na porta de seu ateliê, ocultou-se para ouvir as críticas dos passantes. Um sapateiro criticou as fivelas das sandálias e o pintor apressou-se a corrigir o erro. Porém, quando o sapateiro quis fazer novas censuras à pintura, foi repreendido por Apeles com a lendária sentença, que tornou-se provérbio. Consiste em uma lição para quem gosta de opinar sobre o que não entende, recomendando que se reconheça os próprios limites.

CRÍTICA LITERÁRIA I

É o caso de eu lhe dizer como Apeles ao sapateiro, que lhe censurava a pintura: *ne sutor ultra crepidam*. (Cap. 7, p. 50)

No capítulo 9, em seu discurso contra a opinião de Calisto, lamentando a situação de Portugal em comparação com regiões ditas civilizadas por onde viajou, Dr. Libório de Meireles emprega a sentença virgiliana *Dulcia linquimus arva*, encontrada nas *Éclogas* (1, 3), traduzida por Arthur Silva como *Abandonamos nossos amados campos*.

Doeu-me alma, choraram-me olhos, e compreendi a angústia virgiliana do hemistíquio: *dulcia linquimus arva*. (Cap. 9, p. 60)

O capítulo 15, no qual Dr. Libório volta a discursar, é intitulado *Ecce iterum Crispinus...*, expressão com a qual Juvenal (*Sátiras*, IV, 1) anunciava a volta de um importuno. Essa expressão é traduzida por Luiz Victoria como *Eis outra vez Crispim...*

O capítulo 16, no qual as pessoas que freqüentam a casa do desembargador começam a notar mudanças nos modos e na linguagem de Calisto, recebe como título um fragmento de um verso de Virgílio (*Eneida*, II, 274): *Quantum mutatus!*, que significa *Quão mudado!* Atualmente, serve para indicar a piora da situação de alguém ou sua transformação radical nas idéias, sentimentos etc.

No capítulo 17, em seu discurso, quando se opõe aos argumentos de Dr. Libório a respeito do tratamento aos presos e critica sua linguagem, Calisto exclama: *Vox faucibus haesit!*, um fragmento de outro verso de Virgílio (*Eneida*, III, 48), traduzido por Luiz Victoria como *A voz parou-me na garganta*. Serve para exprimir espanto ou terror.

O que é um preso descomedido, Sr. Presidente? Dilo-ei? *Vox faucibus haesit!*... (Cap. 17, p. 105)

Ainda no capítulo 17, após seu discurso contra o Dr. Libório, para indicar que não questiona mais seu oponente por não entender o mau português utilizado por ele, Calisto afirma ironicamente: *Davus sum, non Oedipus*. Essa sentença, que pode ser traduzida como *Sou Davo, não Édipo*, provém de Terêncio (*Ândria*, I, 3, 194). Trata-se da resposta do escravo Davo a seu patrão, que lhe perguntara algo que ele não sabia responder. Significa “não sou adivinho”, pois, como se sabe, Édipo desvendou o enigma da Esfinge.

Sou um lavrador lá de cima, e não adivinhador de enigmas. *Davus sum, non Oedipus.* (Cap. 17, p. 106)

No capítulo 18, Calisto é questionado a respeito do seu fazer poético: Se conversa com as musas ou escreve como Cícero (em *De Consulato Suo*, Fragmento 7): *O fortunatam natam, me consule, Romam.* Esse verso é citado por Juvenal (nas *Sátiras*, X, 122) como prova do escasso talento poético do grande orador, e é traduzido por Renzo Tozi como *Ó feliz Roma nascida sob meu consulado.* O verso é criticado tanto por seu conteúdo como por sua forma, infeliz devido à cacofonia.

Perguntou alguém a Calisto se conversava alguma hora com as musas, ou se, à maneira de Cícero, escrevia o desgracioso:

O fortunatam natam, me consule, Romam. (Cap. 18, p. 109)

No fim do capítulo 19, para exprimir preocupação pelo destino de Calisto que, sentindo pela primeira vez a paixão, muda drasticamente, parecendo-se cada vez mais com um homem da capital, Camilo Castelo Branco emprega a sentença *Di meliora piis!*, que deriva de Virgílio (*Geórgicas*, III, 513). Essa sentença é traduzida por Arthur Silva como *Ó deuses, dai melhor destino aos homens piedosos!*

Di meliora piis!

Ó Lisboa!...

Ó mulheres!... (Cap. 19, p. 112)

As citações em latim tornam-se cada vez mais escassas a partir do capítulo 18, intitulado *Vai cair o anjo!*, até desaparecerem por completo a partir do capítulo 27. Em contrapartida, versos de Racine (cap. 25) e Molière (cap. 36) ilustram a transformação de Calisto em homem como todos os outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do princípio de que todo texto pressupõe intertextualidade, ou seja, de que toda produção intelectual ou literária de um escritor reflete, em parte, o que ele leu e os conhecimentos adquiridos a partir dessas leituras, este trabalho espera contribuir, de alguma forma, para a Crítica Literária.

CRÍTICA LITERÁRIA I

Confrontando a novela camiliana com os textos clássicos, conhecendo o que Camilo leu, conhecendo seu embasamento cultural, o crítico literário pode ir beber da mesma fonte e, com isso, entender não só as referências e alusões, mas também o próprio processo criativo do autor, como temas e estilo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTELO BRANCO, Camilo. *A queda dum Anjo*. Edição que reproduz a de 1887, última revista pelo autor. Com próêmio e nótulas de linguagem do professor Pedro A. Pinto. Rio de Janeiro: Org. Simões, 1953.

RÓNAI, Paulo. *Não perca o seu latim*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SILVA, Arthur Vieira de Rezende e. *Phrases e curiosidades latinas*. 2ª ed. Cachoeira de Itapemirim: Baldassari & Semprini, 1926.

THE LATIN LIBRARY. At Fontes Academy – member of the Association of Classical and Christian Schools (ACCS). Northern Virginia. Disponível em: <http://theLatinlibrary.com/>

TOSI, Renzo. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*: 10.000 citações da Antigüidade ao Renascimento no original e traduzidas, com comentário histórico, literário e filológico. Trad. Ivone Castilho Beneditti. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário de frases, citações e aforismos latinos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Científica, 1966.

INFLUÊNCIA DAS IDÉIAS DOS FILÓSOFOS NO DISCURSO DE MONTEIRO LOBATO

Shirley Cabarite da Silva (FATEA)
scabarite@uol.com.br

Dentre as muitas manifestações de Monteiro Lobato sobre a língua nacional, por meio de cartas a amigos, pode-se vislumbrar o pensamento de Darwin e de Spencer sobre a lei da evolução das espécies: a sobrevivência dos mais fortes a partir da seleção natural e a substituição do culto à divindade pelo culto à humanidade. A partir daí, apontam-se Hegel, Scheleicher e Whitney, que, seguindo a linha dos dois estudiosos, vêm influenciar o pensamento sobre a língua dos gramáticos brasileiros. Os conceitos gramaticais ensinados na escola, dentro deste contexto, podem ser detectados na metalinguagem de Monteiro Lobato.

De acordo com Kristeva (1969), Scheleicher, referindo-se à tese de Darwin sobre a seleção natural dos organismos na luta pela existência, considera que ela tanto diz respeito às línguas como aos organismos vivos. Por outro lado, e sempre dentro das idéias de Darwin, as teses lingüísticas de Scheleicher parecem transpor a concepção hegeliana, segundo a qual uma língua é mais rica quando não está desenvolvida, portanto, no estado primitivo dos povos, pelo contrário, empobrece-se com o avanço da civilização e da formação da gramática. O objetivismo lingüístico que leva Schleicher a considerar a língua como um organismo submetido a leis necessárias, fez do lingüista alemão um dos pioneiros da lingüística geral que se sucedeu à lingüística histórica. O desenvolvimento das ciências nos finais do século XIX, coroado pela criação de uma ideologia positivista que encontrou a sua expressão em Augusto Comte (1789-1857), não encorajou apenas o rigor das investigações lingüísticas, afastando-se cada vez mais das considerações filosóficas gerais, mas viu também aparecerem os sinais precursores de uma verdadeira ciência lingüística autônoma, destacada da gramática e da filologia.

Segundo a autora, Whitney um pouco mais tarde (1827-1894), se opõe às doutrinas vigentes, principalmente à de Schleicher, inserindo-o numa lingüística psicológica. A grande tese de Whitney que contrariou a de Schleicher e de Max Müller é a de que a língua

CRÍTICA LITERÁRIA I

não é um fato natural, mas um fato social. Logo, a lingüística não é uma ciência natural, mas histórica. A grande inovação dessa idéia está no fato de que o termo 'organismo' na época atingia o campo da metafísica. Para ele, a linguagem não é uma faculdade, mas deve ser estudada como uma instituição de invenção humana. Há também a tese de que a linguagem é um utensílio da comunicação: a linguagem é um instrumento, não um poder, uma faculdade; "é um produto mediato deste pensamento, um instrumento."

Essas duas correntes dos estudos lingüísticos, a histórica e a biológica vão servir de base para os gramáticos brasileiros poderem opor sua gramática à dos gramáticos portugueses, numa postura nacionalista. É essa mentalidade, esse tipo de influência que Lobato herda. No Brasil, nos finais do século XIX, os modelos teóricos científicos consumidos pela elite (e Lobato faz parte desta classe) são aqueles que vêm da Europa e dos Estados Unidos, isto é, os modelos evolucionista e social darwinista. É uma forma que a monarquia brasileira enriquecida pela produção cafeeira encontra para diferenciarse das demais repúblicas latino-americanas, demonstrando civilidade.

Segundo Schwarcz (1995), o que se valoriza nesse momento não é tanto o avanço científico, entendido enquanto incentivo a pesquisas originais, mas uma certa ética científica, uma cientificidade difusa e indiscriminada. Prova disso é o consumo de livros de divulgação científica e não o dos relatórios originais, penetrando, inicialmente, a ciência no Brasil, como modismo. Nos jornais desse período, mais especificamente, no jornal Província de São Paulo, futuro O Estado de São Paulo, criado em 1875 pelas elites econômicas paulistas, e que se auto-intitula como periódico moderno, publica todo um ideal evolutivo-positivista, divulgando mestres europeus como Darwin, Spencer e Comte, como se pudesse livremente associar conceitos como ciência e modernidade. Logo, a moda científica entra no Brasil através da literatura e não da própria ciência.

Não é de se estranhar, portanto, que, por trás da forma de comportamento da geração dessa época (primeiro quartel do século XX), não estejam idéias, embora fragmentadas e difusas, desses teóricos estrangeiros. É nesse contexto que viveu Lobato. Fazendo parte da classe burguesa, aluno da Faculdade de Direito e vivendo a maior

parte de sua vida em São Paulo, suas idéias são as de grupos de intelectuais que se posicionam contra a arbitrariedade governamental e, por isso, são considerados comunistas, arruaceiros e anarquistas. A oposição aos sistemas instaurados, seja na política seja na literatura, e a celeuma sobre a língua nacional, constituem uma forma de comportamento desses grupos, na maioria estudantes e escritores.

Monteiro Lobato se demorava mais na leitura de Spencer e de Comte, em moda na época. Como se sabe, Herbert Spencer é um dos maiores representantes do positivismo inglês (1820-1903), famoso por defender a lei da evolução. Esta foi formulada antes da lei do naturalista Carlos Darwin. Para Darwin, a criação do órgão parte da função que exerce e não a sobrevivência somente dos mais fortes a partir da seleção natural. O mesmo vale para a vida espiritual, teórica e prática. (cf. Padovani e Castagnola, 1993)

Augusto Comte, maior representante do positivismo francês (1798-1857) defendeu a idéia de que não se investigam as causas e a essência metafísica dos fenômenos, mas procura-se apenas fixar as leis sempre mais gerais, as relações constantes de sucessão ou de semelhança entre os próprios fenômenos, entre os fatos entendidos positivisticamente. O culto à divindade é substituído pelo culto da humanidade. Esta seria a mais complexa, a mais rica forma de realidade que a ciência positiva possa atingir. Seria uma atitude superior e mais real do que os próprios indivíduos.

Do aspecto político e social, a evolução cultural estaria sujeita a leis naturais invariáveis, que excluem qualquer intervenção de vontades superiores. Estas idéias filosóficas permeiam a ciência de modo geral do início do século. Portanto, não é difícil perceber que representam o fio condutor do discurso não só de Lobato, mas também dos gramáticos brasileiros.

As gramáticas brasileiras do final do século XIX são objetos que, conscientemente ou não, os intelectuais desta época produzem com a intenção de firmar o Brasil como uma sociedade onde o saber é constituído, não propondo somente o saber da língua, mas a construção de um aparelho institucional (tecnologia científica e institucional) porque o Brasil sabe sua língua. (cf. Auroux e Orlandi, 1998) O processo de gramatização brasileira é fortemente marcado, de um lado, pela relação que o Brasil tem com as idéias filosóficas e científicas.

CRÍTICA LITERÁRIA I

ficas de outros países, exceto Portugal, de outro, pela instituição escolar brasileira que é, por si mesma, o seu lugar a partir da fundação do Liceu Dom Pedro II.

Até 1887, o ensino no Brasil apresentou pouca novidade. Freire da Silva (4ª ed., 1883), em São Paulo, mostra uma doutrina gramatical apoiada nos métodos de Sotero dos Reis, ensinando o português através da gramática histórica. Em 1885, Júlio Ribeiro segue o mesmo percurso; imperavam na gramática, os métodos da escola clássica logicista. “Liam-se os compêndios de Soares Barbosa, de Lage e de Bento de Oliveira, autores portugueses mais conceituados entre nós”. Após esta data, para ensinar pelas doutrinas novas, não era preciso decorar quadros e classificações gramaticais.

Era indispensável o conhecimento da língua, através da leitura dos clássicos e das leis da lingüística. Os defensores do antigo método acreditavam que este novo veio somente para atrapalhar o ensino. Eduardo Carlos Pereira surge no momento certo, pois em 1907, o professor paulista propõe retorno à velha forma de ensinar, recuperando o método de Freire da Silva, isto é, o ensino através da análise lógica. Daí o grande sucesso da gramática de Eduardo Carlos Pereira nas escolas. Contudo, surgem várias gramáticas embasadas pelo novo método, com o objetivo de romper com as tradições portuguesas da gramática filosófica. Embora os gramáticos buscassem esse afastamento, continuaram, em verdade, a fazer gramática a partir de modelos literários portugueses, vigiando e condenando os escritores que fugissem desses modelos.

Nessa época, já penetrava o pensamento alemão no Brasil. Eduardo Carlos Pereira (1939), mistura critérios históricos e genéticos para tratar de língua, apresentando os conceitos defendidos por Schleicher, Whitney e outros estudiosos. Somam-se a tais idéias a noção do certo-errado. Afirma o gramático que

...a linguagem propriamente dita é, no sentir de Whitney e outros glotólogos, exclusiva do homem, é seu apanágio, a sua faculdade entre todos os animais. A língua, pois, é a expressão correta e específica do pensamento, as formas concretas da linguagem. Entre essas formas concretas e históricas da linguagem, notam-se três categorias – línguas vivas, mortas e extintas. (p. 12)

O mesmo faz na carta ao amigo Rangel. Quando compara a língua com as árvores da Praça da República e com o nariz na cara,

nos faz lembrar que Schleicher também compara a língua com as árvores, com organismos.

Na carta ao amigo Veríssimo, Monteiro Lobato nos dá definição de estilo e de língua em consonância com a idéia vigente na lingüística do século XIX: a língua é um organismo.

(...) Estilo é como o nariz na cara: cada qual o tem como Deus o fez e não há dois iguais. A miragem está nisto: a gente procura, põe efeito de mil influências, aperfeiçoar o estilo - aperfeiçoar o nariz. No entendimento dessa perfeição é que nos transviamos. Há a estrada real, ampla, macadamizada, freqüentadíssima, e há as picadas que podemos abrir marginalmente no matagal chapotado. Quase todo mundo toma pela estrada e pouquíssimos se metem pelas picadas. Resultado: engrossam-se fileiras do estilo redondo e só um ou outro conserva o nariz que Deus lhe deu. Por aperfeiçoar o estilo temos que entender exaltar-lhe as tendências congeniais, não conformá-lo segundo um certo padrão na moda. O estilo padrão mais em moda hoje desfecha no estilo do jornal, nessa "mesmice" que floresce, igualada no gênio, na cor, no tom, no cheiro, tanto no Monitor Paraense de Belém como na Tribuna do povo de D. Pedrito, e é o mesmo no Estado e no Correio da Manhã. Quem conduz a humanidade e esse estilo é o Mestre-Escola, é o Gramático Letrado, são os mil "Conselheiros" que no decorrer da vida nos vão podando todos os galhos rebeldes para nos transformar naqueles tristes plátanos da Praça da República - árvores loucas de vontade de ser árvores de verdade.

Mas se somos bons jardineiros de nós mesmos, o que nos cumpre é matar as lagartixas, extirpar os caramujinhos e brocas, afogar a terra e bem adubá-la. Em matéria de poda, só a dos galhos secos. E a árvore que cresça como lá lhe determina a vocação. Isso, concordo, é aperfeiçoar o estilo. O mais desnatura-o, troca o nariz natural por um nariz de carnaval. (*A Barca de Gleyre*, 1961, p. 6)

Vale-se de uma expressão utilizada pela ciência da época: evolução.

"O que conserva as línguas e impede que caminhem pela tentadora estrada da evolução, é a escrita." (*Ibid.*, p. 28)

O escritor firma seu saber sobre língua, valendo-se de uma metalinguagem representativa de estudiosos da linguagem da época. Usa, no primeiro trecho, o termo *corrupção* da língua, e isto é da abordagem naturalista; no segundo, usa termos como *fenômenos naturais*, condenando juízos de valor que ele próprio emite:

(...) E acentuaria que o mesmo direito que tiveram os portugueses de corromper o latim e transformá-lo em língua portuguesa, temos nós, letrados, de corromper a língua portuguesa e transformá-la na língua brasi-

CRÍTICA LITERÁRIA I

leira; e tem o iletrado jeca de evoluí-la em outro rumo. (*Prefácios e Entrevistas*, 1956, p. 33)

Quem condena como coisa 'errada' o modo de falar ou a língua do jeca, revela-se curto de miolo. Os modos de variação duma língua são fenômenos naturais, e não há erro nos fenômenos naturais. Erro é coisa humana. (*ibid.*, p. 32)

...político. Cada qual tem o seu e não se discute. (*ibid.*, p.78)

Monteiro Lobato segue os mesmos passos dos estudiosos, embora cheio de imprecisões, naturais no caso do escritor, visto que não é estudioso da linguagem, como se pode observar nas passagens selecionadas, onde, embora não o cite, faz referência ao trabalho teórico de Schleicher que, referindo-se à tese de Darwin sobre a seleção natural dos organismos na luta pela existência, e embasado pela filosofia de Hegel, considera a língua um organismo:

Simplex células da linguagem na qual ainda não existem órgãos especiais para as funções gramaticais como o nome, o verbo, etc., e na qual essas mesmas funções estão ainda diferenciadas, como por exemplo, a respiração ou a nutrição(...) nos organismos."(*op.cit.*, p. 22)

No trecho a seguir, retirado do livro *Emília no País da Gramática*, no diálogo travado entre Narizinho, Emília e o pronome *Eu*, vislumbra-se o conceito defendido por Whitney: a linguagem é um instrumento do pensamento.

Narizinho fez as apresentações.

Tenho muito gosto em conhecê-lo, disse amavelmente o pronome *Eu*. (...) Nada de cerimônias.

E em seguida: Pois é isso, meus caros. Nesta república, vivemos a nossa vidinha, que é importante. Sem nós, os homens não conseguiriam entender-se na terra.

Todas as outras palavras dizem o mesmo, lembrou Emília. E nenhuma está exagerando, advertiu o Pronome *Eu*. Todos somos por igual importantes, porque somos indispensáveis à expressão do pensamento dos homens. (p. 41)

Para concluir pode-se afirmar que Lobato adquiria saberes nos livros de filosofia trazidos da Alemanha e de outros países, pelo tio. Sua posição positivista, que se deixa entrever por meio de seu comportamento, ora conservador, ora progressista, é uma marca dessas correntes filosóficas que lê. À medida que nossa pesquisa avançava, algumas premissas levantadas no início tiveram que ser abandonadas. Pensamos, por exemplo, que os conceitos geneticistas e so-

ciológicos de língua, detectados na metalinguagem de Lobato, tinham sido adquiridos por meio das leituras que o escritor fizera de obras de Schleicher e de Whitney. Contudo, não consta na biografia nenhuma referência ao fato de o escritor consultar tais obras. Não poderia também ter aprendido esses conceitos lendo as gramáticas, pois as consultava com pouca frequência; além disso, quando o fazia, certamente não era para ler os prólogos, mas somente para verificar se as construções lingüísticas que empregara nos seus discursos escritos estavam de acordo com as regras gramaticais.

Geralmente consultava seu amigo Godofredo Rangel quando precisava de informações sobre as regras. Lia Larousse, mas não para buscar definição de língua; além disso, não seria razoável supor que haveria alguma preocupação, por parte do tio, em trazer para o Brasil, informações sobre os estudos de linguagem em andamento na Europa, principalmente na Alemanha, onde vivera. Sabemos que tal interesse parte dos que estão envolvidos com esse assunto, ou seja, os estudiosos da linguagem.

Logo, a única conclusão aceitável é a de que ele recebera influência dessas correntes, na escola, uma vez que os professores e os livros didáticos dos quais estes se valiam para lecionar, apoiavam-se nas propostas trazidas pelos manuais de gramática de Júlio Ribeiro, Maximino Maciel, Eduardo Carlos Pereira e outros.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AUROUX, Silvain. *A Revolução tecnológica da Gramatização*. Trad. Eni Puccinelli. Campinas: UNICAMP, 1992.

———; ORLANDI, Eni. P.; MAZIÈRE, F. L'hyperlangue brésilienne. *Langages, Revue Trimestrielle*, 32 année la rousse, 130 juin 98.

KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Trad. Maria Margarida. Cia. Ed. Nacional, 1955.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças. Cientistas, Instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Cia. das Letras; Schwarcz, 1995.

CRÍTICA LITERÁRIA I

IRONIA E BIOGRAFEMA EM “PATTY DIPHUSA”, DE PEDRO ALMODÓVAR

Rodrigo da Costa Araujo (UFF/FAFIMA)
rodrigoara@uol.com.br

Um texto pode sempre ler outro, e assim por diante, até o fim dos textos. (Genette, 1982)

Um artista famoso costuma colocar em suas dedicatórias partes camufladas de sua vida real. (Almodóvar, 1992)

Patty Diphusa e outros textos (1992), livro escrito pelo cineasta Pedro Almodóvar revela o tom erótico, vertiginoso e transgressor de suas películas. De cunho autobiográfico e escrito nos anos oitenta, os traços da escritura de Almodóvar podem ser vistos, também, em suas cenas transbordantes de desejo e do aveludado vermelho da paixão. Uma extrema *mise en scène* do desejo. Afinal de contas tudo remete ao céu vermelho “e ausente de estrelas de Madri” – cenário preferido de seus filmes. “Sempre encontrei uma paisagem perfeita e uma fauna incorreta e ideal para cada um dos meus filmes”. (Almodóvar, 1992, p. 17).

Tudo, semelhante *A Lei do Desejo*, é escrito feito recortes em palimpsestos²⁰ ou pequenos “fragmentos do discurso amoroso” – “Geralmente você conta histórias que já viu, mas alterando-as”. (1992, p. 173).

Almodóvar, ficcionalizado no livro, conversa com Patty (totalmente “difusa”, “mulher sozinha e evasiva”) (1992, p. 91) e con-

20. A imagem do palimpsesto foi utilizada pela crítica literária pós-estruturalista para colocar em primeiro plano o fato de que todo ato de escrever ocorre na presença de outros – textos falam através de outros textos. Os Palimpsestos subvertem o conceito do autor como única fonte geradora de sua obra, assim, o significado da obra de Almodóvar é atribuído, segundo esse olhar, como a uma cadeia interminável de significações. Nesse caso, nossa leitura do livro em questão será feita segundo um olhar compósito, texto poroso e transtextual segundo Gerard Genette.

fessa no prólogo do livro: “Através de Patty²¹ eu [...] aproveito para me exercitar na escrita, atividade pela qual sempre senti inclinação” (1992, p. 9-10).

Patty Diphusa, como muitos personagens das narrativas transgressoras do cineasta, é vertiginosa e semelhante ao adjetivo “difuso” que a acompanha no título do livro. “O sinal de nossos tempos é a vertiginosidade, a atividade frenética. E você é uma garota típica do nosso tempo”. (1992, p. 98). A narrativa autobiográfica, verborrágica e “obtusa” é recortada com memórias de Patty em pequenos *flashes* cinematográficos em primeira pessoa –pequenos *clôses*, que se aproximam de um retrato fracionário, marcados de certas zonas de sombra, de silêncio, de mascaramentos que não se opta pela totalidade.

Mulher insaciável, erótica e estrela internacional de fotonovela pornô, a protagonista recebe um convite de um diretor de uma revista pós-moderna para relatar suas memórias. Semelhante a *Almodóvar*, Patty é do signo de libra, como *Brigitte Bardô* e *Oscar Wilde* – espelho, “iconografia feminina” (Melo, 1996, p. 235) e inspiração para as mulheres da poética *almodovariana*.

Recebeu o estímulo, o jogo do simulacro, o discurso do narrador pós-moderno e irônico dos anos 80, tempo em que a vida, para se questionar o contexto repressor, “era festas, sexo, tudo era alegria e inconsciência”. (1992, p. 95). Por outro lado, o mundo da fama e os meios de comunicação “transformou ela numa pessoa triste e melancólica” que “não está disposta a tomar drogas para superar isso”. (1992, p. 96). Contraditória e pós-moderna prefere, muitas vezes, “o fastio, a depressão, a reflexão, o tédio, o niilismo, a reserva” (1992, p. 96) semelhante aos *decadentistas* do fim do século, feito *Oscar Wilde*.

A escritura, como também os enredos que envolvem a filmografia do cineasta espanhol “não têm nada a dizer e não querem dizer nada” (1996, p. 96). Revelam de certa forma, o contexto em que es-

21 O nome Patty é comumente considerado um diminutivo de *Patrícia*, por sua vez, uma flexão de gênero do nome próprio *Pedro*. É nesse sentido que *Samuel Holanda de Paiva* (Canizal, 1994, p. 278-298) explica o jogo de palavras presente no título *Patty Diphusa*, o qual se remete a outras personagens que num duplo espelhamento, também faz alusão ao autor.

CRÍTICA LITERÁRIA I

tão inseridas, os extremos do comportamento humano, “a inelutável necessidade que todos têm de demonstrar que são divinos” (1996, p. 96).

Num diálogo com seu autor, espécie de metanarrativa ou biografemas²² (no sentido barthesiano), Patty pergunta por que não dorme, e ela mesma confessa: “ Há pessoas que em estado de catalepsia fazem coisas muito interessantes. Ou pessoas que aproveitam o fato de serem sonâmbulas para se divertir”. (1992, p. 97-98). “Para ela, tudo é noite, suas aventuras, quase sempre relacionadas com todas as variações sexuais imagináveis e com todo tipo de drogas, servem-lhe para refletir a seu modo, sobre a condição humana”²³. Semelhante a Kika, do cineasta, a personagem vive no mundo da transgressão, do simulacro, da fantasia.

Nesse jogo, – diálogo metalingüístico entre criador e criatura – , Pedro Almodóvar e Patty, misto de real e imaginário – a estrutura dissimulada que embaralha ficção e a realidade termina com a seguinte indagação: “ Pedro, acho que depois desta entrevista continuo sem saber nada de você” e Almodóvar responde: Eu, no entanto, já sabia tudo de você.” (1992, p. 101).

Aos leitores, nesse contexto, restam indagações sobre até onde a ficção de cunho naturalista e verborrágica pode chegar, porque caso contrário, receberão a seguinte declaração:

Odeio todo esse bando de leitores ineptos que ousam identificar-se comigo e que celebram tudo o que eu faço e digo”. (p. 93-94). “Quando faço alguma coisa, é para ser única. Não quero que ninguém compreendas, muito menos que me imitem. Não há nada mais desesperador do que ouvir o eco de suas próprias palavras. (Almodóvar, 1992, p. 94).

22 O biografema, segundo Barthes, nunca é uma verdade objetiva: “O biografema nada mais é do que anamnese factícia: a que eu empresto ao autor que amo”. A biografemática – “ciência” do biografema – teria como objeto pormenores isolados, que comporiam uma biografia descontinua; essa “biografia” diferiria da biografia-destino, onde tudo se liga, fazendo sentido. O biografema é o detalhe insignificante, fosco; a narrativa e a personagem no grau zero, meras virtualidades de significação. Por seu aspecto sensual, o biografema convida o leitor a fantasmear; a compor, com esses fragmentos, um outro texto que é, ao mesmo tempo, do autor amado e dele mesmo – leitor. (Perrone-Moisés, 1983, p.15)

23 (contracapa do livro Patty Difusa e outros textos)

Nesse fragmento é possível perceber uma característica forte da poética do cineasta – a ironia corrosiva e feroz do discurso contemporâneo. O mesmo pode ser percebido nos ensaios que acompanham essas histórias, principalmente, no texto “Conselhos para se chegar a ser um cineasta de fama internacional”.

Essa ironia e a impressão de zombar de tudo fazem de “Patty Diphusa” um elemento e personagem semiológico encadeador de sua escritura – instiga uma metalinguagem, um tom coloquial, os constantes diálogos com o leitor/espectador, um certo retrato feminino que aparece em forma de mosaico em vários filmes.

[...] Com os anos, aprendi certas coisas, como por exemplo que não devemos levar os outros a sério, mas nos defender na base da ironia. Foi minha ironia que fez muitas moças do interior tornarem-se modernas e agora estarem felizes em Madri (Almodóvar, 1992, p. 160)

Com seu olhar de câmera cinematográfica e sempre à deriva, *Patty Diphusa* foca os objetos do gosto clichê, do kitsch, do lugar comum, próprios da vida das mulheres de Madri. A sua autobiografia irônica e escrita em fragmentos, semelhante a um espelho de Pedro confirma que : “A Glória é aquilo que obriga você a se repetir capítulo após capítulo”. (1992, p. 93)

Simulacro do simulacro, discurso vazio e resultado do próprio sucesso midiático que fez dela mais uma imagem clichê, a protagonista percebe-se como mito do mundo banalizado e confessa:

Quem sou eu para impor o mau gosto e a grosseria? (...) Ao meu ver refletida nos outros senti desprezo por mim mesma. E não gosto. Por que tive de me converter num MITO? Minha única ambição era ganhar dinheiro e ser feliz, e no entanto, da noite para o dia, simplesmente por narrar minhas coisas com incrível encanto e inteligência, vejo-me transformada num modelo a ser imitado, quando deveria ser ao contrário. O que está acontecendo na Espanha? (Almodóvar, 1992, p. 94-95).

Frutos da “Sociedade do Espetáculo”, os personagens da poética almodovariana procuram sua identidade, suas marcas ou retratos esfacelados na multidão contemporânea e evasiva. Percebem-se, de algum jeito, como identidades fragmentadas e dispersas no mundo que tenta formatar as pessoas, excluindo-as ou inserindo-as no jogo capitalista e desigual. Inserida na urbes, a protagonista reveste-se da errância e desempenha papéis de acordo com essa aparência, vive na teatralidade social. “ A realidade em si não é mais que uma ilusão, é

CRÍTICA LITERÁRIA I

sempre flutuante, e não pode ser compreendida a não ser em seu perpétuo devir” (Mafessoli, 2001, p. 88).

De qualquer forma, chegando-se de perto, feito uma câmera lenta, a mulher na poética almodovariana inscreve-se “no cotidiano heróico de suas aventuras para além das fronteiras ibéricas” (Gargiulo, 2003, p. 173). Como Patty, elas transformam, segundo a pesquisadora, questões fundamentais como amor, maternidade, opressão, paternidade, vingança, paixão, ciúme, violência e solidariedade”. Essas “chicas” (e muitos “chicos”) más, fizeram de “Mulheres à beira de um ataque de nervos” (1988) o grito que interpretou e confrontou as constâncias, demasiadamente humanas, entre homens e mulheres.

Ler ou ver Almodóvar é enveredar por caminhos da transgressão, deixar o olho procurar nesses fragmentos à deriva, o detalhe mais sublime que a câmera não filmou ou o que as palavras não conseguem capturar. Em Almodóvar, por trás das palavras ou imagens sempre existem mais idéias, mais metáforas, o sentido constrói-se articulando e articulado sobre “*lobvie et l’obtus*”. Exigem, desse jeito, um leitor com os sentidos atentos e uma percepção, além de sensível, extremamente aguçada.

Patty Difusa, assim, através da escritura que se tem em mãos é também uma leitura que o autor-narrador-personagem se faz, chegando-se a uma sugestão para o título: “Patty”, que aí explicitado e disfarçado, é o próprio autor “difuso” posto diante do espelho. Este livro coloca-se na fronteira entre entrevistas, referencial dos fatos acontecidos e a ficção, construção romanesca marcada por recursos estilísticos e estéticos que perpassam, também, pelos seus filmes.

Essas marcas, entretanto, não são a invenção de algo não vivido, mas os fatos revistos a distância, pelo sujeito que lhes imprime tonalidades da imaginação. O biografema é, nesse sentido, “um fragmento que ilumina detalhes, prenes de um “infra-saber” [...] texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, “pontes metafóricas entre realidade e ficção”. (Mucci, 2007)

Nesses traços cambiantes, o indivíduo, ironicamente, instrumentaliza-se para fora, criando dentro de si, uma armadura simbólica, a “persona”, a partir da qual estabelecerá as relações sociais, segundo Luiz Costa Lima (1992, p. 40-56). A persona só se socializa e

se vê a si mesma e aos outros através da assunção de papéis – no caso – “Patty Diphusa” –, “natureza especular que recebe a ambivalência da natureza desse eu que se apresenta como tessitura e que, proclama sua multiplicidade e fragmentação” (Remédios, 1997, p. 15).

Ler e perceber, som e visão, fala e escrita engendram na poética de Almodóvar uma complexa fusão, combinando linguagens, estabelecendo relações semiológicas e intertextuais. Por isso ao ler este livro, mergulhamos como em seus filmes, no mundo da leitura fotográfica, espaço aliado a um mundo mais veloz e com novo ritmo. É um apelo visual à sensação, onde o instantâneo de seus filmes combinam vários sentidos e signos. A própria protagonista que intitula o livro, feito Carmem Maura em seus filmes, incorpora a “vertiginosidade e a atividade frenética. É uma garota típica de nosso tempo” (1992, p. 98).

Especialista em captar retratos femininos, regados em metáforas emotivas, Almodóvar desenha uma protagonista, semelhante à personagem Rebeca do filme *De salto alto*. Traça imagens de heroínas – geralmente figuras tragicômicas – que vivem situações de traição e abandono, ou em estado de solidão, sofrimento ou desespero. Como as mulheres espanholas, suas questões dramáticas se dão ao ritmo do bolero. Ritmo que também poderia ser um intertexto sonoro que ilustraria o exagero dos sentimentos, compensando todo e qualquer sofrimento.

Suas pistas, seus silêncios e marcas absorvem do leitor a velocidade como característica básica de leitura. Dela, constroi-se uma leitura *flash*, rápida, veloz. Leitura de mensagem imedita e ardente do ver – como o colorido exótico e *kitsch* da capa do livro. Ler e ver percorrem, nesse sentido, instâncias para instigar uma percepção deslocada, um olhar que procura o que Barthes classificou como *sentido deposto*²⁴ (em oposição ao sentido posto).

As imagens em Almodóvar, tanto no livro, como nos filmes centram-se, assim, no sentido retirado (deposto), fogem ao lugar comum dos significados clichês ou ao sentido posto. Em sua poética, o mundo deve ser percebido como plural, fragmentos polifônicos e

24 Bartes ao analisar Racine, no Prefácio, fala do sentido posto e no sentido deposto.

CRÍTICA LITERÁRIA I

significativos, colagens e pastiches da vida. Ambos operam com o conceito de estranhamento valorizados pelos formalistas russos (Maikovski, Chklovki e outros).

Seus detalhes, seus diálogos e marcas absorvem do leitor a velocidade como característica básica de leitura. Dela, faz-se uma leitura *flash*, rápida, veloz. Leitura e transgressão do ver – como o colorido exótico e *kitsch* da capa dessa edição. A capa verde com diversos batons espalhados sugerem o mundo erótico e do disfarce, da dissimulação, da maquiagem da protagonista, diversos objetos fálicos que, de alguma forma, ajudam a traçar o desejo como característica de suas personagens. Uma biografia romanceada de Almodóvar “que não ousa dizer o seu nome” (Barthes, 1975, p. 64)

Assim, misturando criador e criatura, os diálogos irônicos e mergulhados na poética do pós-modernismo e sem que o autor tenha planejado isso, o livro pode ser lido como fragmentos de um discurso amoroso (ou perverso?) ou eróticos biografemas barthesianos para compor um retrato do famoso cineasta, *flashes* de sua trajetória pessoal e profissional.

Barthes, segundo Culler, (1988, p. 100). “promotor do Marquês de Sade”, e aqui também, considerando-se Almodóvar, “trabalhou para criar um clima intelectual sintonizado com a transgressão”. Ao desvelar as figuras de um discurso negligenciado, Barthes nos surpreende, em *Fragmentos*, ao tornar o amor, em suas formas mais absurdas e sentimentais, um objeto de interesse.

Tudo tecido ao sabor (ou desabor?) nos limites extremos da representação – costuram-se, sempre, alegorias da falta, da desordem, da caoticidade e do terrificante, bem como as forças do erotismo e da sensualidade parecem irromper e precipitar, como em sua filmografia, um eterno deslizamento dos significantes, uma labiríntica forma de narrar. O autor-cineasta, através das máscaras, reflete-se em abismo e expõe-se enquanto texto, ser de papel, e acaba por diluir-se na escrita imagética que o substitui e suplementa.

Enfim, palimpsestos, duplos disfarces, vultos para os vazios, jogo dos signos vazados e registros difusos de uma escritura singular. Recortes, persona escritural, fragmentos, *closes*. Patty e Pedro,

dupla persona, mascaramentos, eixo de coisas parecidas, afinidades eletivas, eternas suspeitas. Jogo, rasuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa e outros textos*. Trad. Manica Stahel. São Paulo. Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.

———. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.

———. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.

———. *Sobre Racine*. Trad. Antonio C. Viana. Porto Alegre, L&PM, 1987.

———. *Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios*. Lisboa: Presença, 1975.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Campinas, 1996.

CULLER, Jonathan. *As idéias de Barthes*. São Paulo: Cultrix, USP, 1988.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GARGIULO, Adriana Riva. *Ata-me, que eu te devo! Considerações a propósito do feminino na arte de Pedro Almodóvar*. Dissertação de Mestrado em Ciência da Arte, UFF, 2004

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris. Seuil, 1982.

HOLGUÍN, Antônio. *Pedro Almodóvar*. Madri: Cátedra, 1999.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LIMA, Luiz C. Persona e sujeito ficcional. In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 40-56.

CRÍTICA LITERÁRIA I

MAFESSOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MELO, Andréa M. B. de. A presença feminina no cinema de Almodóvar. **In:** CAÑIZAL, Eduardo P. (org.). *Urdiduras de sigilos*. Ensaios sobre o cinema de Almodóvar. São Paulo: Annablume, 1996.

MUCCI, Latuf I. Conceito de biografema.

<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/B/biografema.htm>. Acesso em 01/08/2007.

PAIVA, Samuel H. de. A heroína violentada. **In:** CAÑIZAL, Eduardo P. (org.). *Urdiduras de sigilos*. Ensaios sobre o Cinema de Almodóvar. São Paulo: Annablume, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Barthes: o saber com sabor*. Brasiliense. São Paulo, 1983.

REMÉDIOS, Maria Luiza R. Literatura confeccional: espaço autobiográfico. **In:** *Literatura confessional – autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p. 4-15.

LÉSBIA E CATULO

Amós Coêlho da Silva (UERJ)
amosc@oi.com.br

INTRODUÇÃO

Catulo, Caius Valerius Catullus (87-57 a. C.), nasceu em Verona e conheceu Roma a partir de 62. Logo teve acesso à alta roda social: Cícero, Asínio Polião e outros. Imortalizou a sua amada Clódia, através do pseudônimo Lésbia, para ocultá-la socialmente, já que ela era esposa do cônsul Q. Metelo Céler. A irmã de P. Clódio, um patrício²⁵ da *gens* Cláudia, notório pela sua violência e devassidão, era célebre como mulher de muitos, ambos eram inimigo de Cícero.

Só chegou a nossos dias 116 poemas, na edição *Les Belles Lettres* a coletânea se denomina *Catulli Veronensis Liber, O Livro de Catulo Veronense*. Do poema 1 ao 60 lemos poemas em metros variados; de 61 a 68, poemas de maior extensão e de 69 a 116, epigramas e dísticos elegíacos. O Poeta integrou o grupo de poetas latinos que tiraram sua inspiração dos alexandrinos gregos dos séculos (IV já no fim), III e II a.C., principalmente Calímaco de Cirene (310-240 a. C.), que defendeu a poesia curta e sempre argumentou que um livro grande seria um grande mal; Calímaco desacreditou do relato lendário homérico, buscando motivo poético na crença local.

Catulo assimilou bem a lição grega. No entanto, mesmo sua inspiração caudatária da grega, nesse procedimento de assimilação, não é subserviente, e muito menos se deve falar em cópia. Só havia plágio, se a imitação fosse da mesma fonte pela segunda vez sem nenhuma criatividade. Roma, como herdeira dos temas gregos, imitou criando. Transplantou para o latim recursos poéticos gregos. Não é uma tradução simplesmente. Mas é uma ação de levar para além: trans-ducere.

Sua poesia é polimétrica, haurida, na maior parte, em Safo e Anacreonte, bem como Hipónax de Éfeso e Arquíloco de Paro. Há

25 Membro da classe nobre da antiga Roma.

CRÍTICA LITERÁRIA I

algo da métrica também de Calímaco. Eis alguns exemplos da métrica do Poeta de Verona:

Hendecassílabo:

Vīuāmūs mēā Lēsbiā, ātquē āmēmūs

Escazonte ou colíambo:

Mīsēr Cātūllē, dēsīnās īnēptīrē

Dístico elegíaco:

Hexâmetro: *Dīffīcīlā ēst lōngūm sūbitō dēpōnērē āmōrēm*

Pentâmetro: *Dīffīcīlē ēst, uērūm hōc quālūbēt ēffīcīās.*

Galâmbico:

Sūpēr āltā vēctūs Āttīs cēlērī rātē mārīā

Quanto ao tema do amor, o lirismo latino não é muito extenso, porque são poucos os poetas e também alguns, como Horácio e Ovídio, se aplicaram a outros assuntos também.

Catulo fez uma poesia erudita, o que é um traço bem alexandrino, mas apresenta uma parte de poesias como expressões intimamente pessoais, longe das agitações sociais de Roma. Para não tornar pública a vida de Clódia, sua amante – mas esposa de político importante, Catulo aplicou-lhe o pseudônimo de Lésbia, porque a poetisa Safo (século VI a. C.), que viveu em Lesbos, lhe impressionou bastante.

O FLUIR ETERNO

De fato, podemos observar um predomínio de prosa jurídica no século de Cícero e se deve aos graves fatos que marcaram a época, que vai da rebelião de Espártaco, sufocada em 71 a. C. por Crasso (115-53 a. C.) à conjuração de Catilina (109-62 a. C.) contra os senadores romanos, denunciada e eliminada por Cícero (106-43 a. C.) nos seus discursos, conhecidos como *Catilinárias*, o que o consagrou como *Pai da Pátria*, culminando com o Primeiro Triunvirato, associação política formada por Pompeu (107-49 a. C.), Crasso, citado acima, e César (100-44 a. C.) contra o Senado, o que veio a trans-

formar a República Romana em Império. Em meio a esta arena sangrenta, onde se examinam corrupção, ditadura, peculato, ambições desenfreadas e crimes infames, surgem, como um breve intervalo, a poesia lírica de Catulo e o poema filosófico de Lucrecio, *De Rerum Natura*.

A obra de Catulo é uma expressão de uma juventude ainda tenra. O *eu* e o mundo se escoam no transitório. Nada se sabe do mundo. Tudo se pode ter num simples bem.

CARMEN 2

Passer, deliciae meae puellae,
quicum ludere, quem in sinu tenere,
cui primum digitum dare appetenti
et acris solet incitare morsus
(...)

Pássaro, delícias de minha amiga,
Com quem brinca e tem no colo, a quem
Dá, no ataque, a ponta dos seus dedinhos
E costuma acres dentadas incitar.
(...)

CARMEN 5

Viuamus mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum seueriorum
omnes unius aestimemus assis!
soles occidere et redire possunt:
nobis cum semel occidit breuis lux,
nox est perpetua una dormienda.
(...)

Vamos viver, minha Lésbia, e amar.
E aos rumores dos velhos mais severos,
A todos o valor de um assis²⁶ nem vamos dar. Sóis
Podem morrer ou renascer, mas nós
Quando breve morrer a nossa luz,
Perpétua noite única dormiremos.
(...)

26 Unidade monetária.

CRÍTICA LITERÁRIA I

E, então, termina o poema pedindo-lhe mil beijos... em meio ao clima antitético da *lux*, *luz* e da *nox*, *noite*.

O apelo ao corpo, ou melhor, a determinados órgãos do corpo humano é característica do lírico.

CARMEN LI

Ille mi par esse deo uidetur,
Ille, si fas est, superare diuos,
Qui sedens aduersus identidem te
Spectat et audit 5
Dulce ridentem, misero quod opmnis
Eripit sensus mihi; nam simul te,
Lésbia, aspexi, nihil est super mi
Vocis in ore,
Língua sed torpet, tenuis sub artus
Flamma demanat, sonitu suopte 10
Tintinant aures, gemina teguntur
Lumina nocte.
Otium, Catulle, tibi molestum est;
Otio exultas nimiumque gestis.
Otium et reges prius et beatas 15
Perdidit urbes.

Parece semelhante a um (ele, Catulo) deus, ou se possível,
Superar os deuses, este que sentado junto a ti
Contempla e ouve,
Enquanto sorri docemente, o que me faz perder
Os sentidos, pobre de mim;
Com efeito, quando te vejo,
Lésbia, fico transtornado com as palavras
Presas na boca.
A língua se entorpece; uma ténue chama
Percorre meus membros, vibram-me os ouvidos
Em zumbidos e (algo) semelhante à noite cega-me
A luz dos meus olhos.
O ócio, Catulo, te é funesto,
Tu te excitas com o ócio e te agias demais;
O ócio fez perder reis e cidades
Outrora felizes.

Catulo se inspirou neste versos de Safo, traduzidos aqui por
Junito de Souza Brandão:

Parece-me semelhante aos deuses
Aquele que, sentado junto a ti,
Ouve tua voz suave e teu sorriso inebriante:
Um sorriso que enlouqueceu meu coração...

Quando furtivamente te olho,
Minha voz se me prende na garganta;

A língua se entorpece e um fogo ligeiro
Escoa-me subitamente sob a pele...
Com os olhos nada vejo, um estampido
Tapa-me os ouvidos. Escorre-me o suor...
Um tremor invade meu corpo e empalideço
Mais que a grama seca e percebo bem perto
De mim, minha Agális, as trevas da morte...

Além de inspirar Catulo, Safo chamou atenção de Teócrito, e mais tarde, no século XVII despertou a admiração de Racine e Boileau, na França.

Nem sempre Lésbia inspirava em Catulo emoções inesquecíveis. Havia também o repúdio ao seu comportamento leviano de se aproximar de outros amantes, além do devotado Catulo:

CARMEN LVIII

Caeli, Lésbia nostra, Lésbia illa,
Illa Lésbia,quam Catullus unam
Plus quam se atque suos amavit omnes;
Nunc in quadriuis et angiportis
Glubit magnanimi Remi nepotes.

Célio, a nossa Lésbia, aquela tal Lésbia,
Aquele Lésbia que Catulo amou
Mais do que a si próprio, mais que a todos os seus;
Agora ela esfola nas encruzilhadas e becos
Os heróicos descendentes de Remo.

Catulo chegava mesmo ao extremo e ponto de se perguntar se a sua vida deixara de ser piedosa. Para os romanos, a *pietas*, sentimento de dever perante os deuses, ou sentimento de dever perante os pais. Essa noção de devoção foi divinizada pelos romanos: a Piedade, justiça e bondade divina.

POEMA LXXVI

Si qua recordanti benefacta priora uoluptas
Est homini, cum se cogitat esse pium,
Nec sanctam uiolasse fidem, nec foedere in ullo
Diuum ad fallendos numine abusum homines,
Multa parata manent tum in longa aetate, Catulle, 5
Ex hoc ingrato gaudia amore tibi.

CRÍTICA LITERÁRIA I

Nam quaecumque homines bene cuiquam aut dicere possunt Aut facere, haec a te dictaque factaque sunt; Omniaque ingratae perierunt credita menti. Quare cur te iam amplius excrucies?	10
Quin tu animum offirmas atque istinc teque reducis Et deis inuitis desinis esse miser? Difficile est longum subito deponere amorem. -Difficile est, uerum hoc qualubet efficias.	
Vna salus haec est, hoc est tibi peruincendum; Hoc facias, siue id non pote siue pote. -O dei, si uestrum est misereri, aut si quibus umquam Extremam iam ipsa in morte tulistis opem, Me miserum aspiciete et, si uitam puriter egi, Eripite hanc pestem perniciemque mihi,	15 20
Quae mihi subrepens imos ut torpor in artus, Expulit ex omni pectore laetias. Non iam illud quaero, contra ut me diligat illa, Aut, quod non potis est, esse pudica uelit; Ipse ualere opto et taetrum hunc deponere morbum, O di, reddite mi hoc pro pietate mea!	25

TRADUÇÃO

Se uma pessoa encontra prazer em recordar,
Quando se medita sobre o dever religioso ou civil,
Não tendo violado a santa fé, nem algum pacto
Para enganar os homens e abusar do poder dos deuses,
Então, permaneceu ao longo dos anos, Catulo,
A cuidadíssima satisfação em ti deste ingrato amor.
Pois o que quer as pessoas possam dizer ou fazer
A cada um, tais coisas foram feitas ou ditas;
E todos os créditos perecem na mente ingrata.
Por tal razão, por que sofres tu agora profundamente?
Por que você não persiste no estado de espírito anterior e se reduz a isso;
Desejas tornar-te infeliz por contrariar os deuses?
É difícil de repente afastar um longo amor.
É difícil, mas o que quer que seja por isto mesmo o faça.
Uma única salvação é esta, por isto deve você vencer;
Por essa razão o faça, quer seja isso possível ou impossível.
Ó deuses, se é vossa a misericórdia, ou para os quais, na própria morte,
Um dia lançastes mão do extremo recurso da própria morte,
Olhai por mim infeliz e, eu que vivi com pureza,
Arranca esta peste perniciosa de mim,
Que, escorrendo em mim no íntimo como um torpor nas articula-
ções,
Expulsa de todo o meu peito as alegrias.
Não procuro isso agora; ao contrário, para que ela me ame,

Ou, porque não é possível, ou queiras respeitar o pudor;
Eu próprio desejo passar bem e expulsar esta negra doença.
Ó deuses, devolvi esta graça pela minha prática piedosa.

Enfim, o sentimento que Catulo cultuou é o indemonstrável estado de alma típico de um poeta romântico, no sentido de que há em todos os homens de todos os tempos um lado afetivo, que uma certa ocasião da história da humanidade tornou-se moda vigente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BRANDÃO, Junito de Souza. *O lirismo: de Sólon a Cartola*. Apostila.
- CATULLE. *Poésies*. Texte établi traduit par Georges Lafaie. Paris: Les Belles Lettres, 1958.
- CRUSIUS, Federico. *Iniciación en la métrica latina*. Versão e adaptação de Ángeles Roda. Barcelona: Bosch, 1951.
- HUMBERT, Jules. *Histoire illustrée de la littérature latine*. Paris: Didier, s/d.
- GOUAST, René. *Anthologie de la poésie latine: des origines au Moyen Âge*.
- LUPTON, J. H. *An Introduction to Latin Lyric Verse Composition*. London: Macmillan, 1967.
- PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. Tradução de Manuel Losa, S. J. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.
- SPALDING, T. O. *Pequeno dicionário de literatura latina*. S. Paulo: Cultrix, 1958.

CRÍTICA LITERÁRIA I

LINGUAGEM: ENTRE A SUBJETIVIDADE E A SOCIABILIDADE DO DITO E NÃO-DITO DE MACABÉA²⁷

*Miriam Bastos Barbosa
Luciane Stefanato Negrini
Rita de Cássia Mota Ribeiro
rita-mota@zipmail.com.br*

INTRODUÇÃO

Este estudo faz uma abordagem sobre o processo de enunciação dentro de uma das suas facetas específicas: aquela que Benveniste (2006) chamou a atenção sobre os quadros discursivos em que se pode estabelecer o diálogo fora da enunciação ou a enunciação sem o diálogo. Pareceu-nos ser essa questão merecedora de atentas reflexões que, longe de concluir um inventário sobre a mesma, podem fomentá-la ainda mais, convidando para um debate mais amplo acerca de suas implicações.

Partindo-se das considerações de Benveniste, recorreu-se, na construção das elaborações que foram possíveis dentro dessa questão complexa, a reflexões de alguns estudiosos que se dedicaram ou se dedicam aos problemas da Linguagem e da Sociocognição. Para estabelecer um intercâmbio mais direto entre as inquietações afloradas por Benveniste e situações de fala, escolheu-se fragmentos de diálogo entre os personagens Macabéa e Olímpico de Jesus da obra *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector. Embora seja difícil precisar os limites entre a análise discursiva a que se pretende e as considerações literárias, procurou-se, naturalmente focar a primeira. A natureza dessa obra e, por conseguinte, das personagens Macabéa e Olímpico estabelecem, ao entender dos objetivos desse estudo, um encontro privilegiado não porque respondem às questões complexas suscitadas por Benveniste, mas porque provocam e prometem ampliações e ajustes recíprocos.

27 Artigo apresentado na disciplina Teorias Sociocognitivas coordenada pelo professor Dr. Sérgio Arruda de Moura, no Mestrado em Cognição e Linguagem da Universidade Estadual Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF – Campos dos Goytacazes, RJ.

LINGUAGEM E PENSAMENTO

No princípio já existia o Verbo, e o verbo estava com Deus. Ele estava, no princípio, com Deus. Tudo começou a existir por meio Dele, e sem Ele, nada foi criado. (João, 1: 1-3)

A *Bíblia* afirma que no princípio era o Verbo, a palavra, ligando o conceito de linguagem diretamente à idéia da existência ou criação.

Também é sabido que outras doutrinas concebem que o conceito de existência está ligado à palavra. O filósofo grego Heráclito chamou de ‘logos’ o princípio universal do ‘ser’, ao mesmo tempo palavra e pensamento.

A Filosofia da Ciência destaca que é impossível conhecer a realidade ‘em si’, mas apenas construir uma imagem dela baseada em nossos sentidos e em nossos pensamentos, e se um está intimamente ligado ao outro, então a linguagem é a base para o conhecimento do homem sobre a natureza e sobre si mesmo.

A linguagem auxilia a expandir as possibilidades daquilo que pode ser pensado. Isto ocorre, por exemplo, quando a expressão lingüística torna possível que determinados conteúdos sejam focados e aumenta a capacidade de análise acerca deles. A linguagem desempenha essa função ao tornar o pensamento explícito. Nesse caso, pode-se perceber como a linguagem expande o reino do que pode ser pensado para além dos limites usuais e, dessa forma, atua no sentido de extrapolar as possibilidades do próprio pensamento. (Clark, 1996).

Platão (428 a 347 a.C.) afirmava que existem duas realidades: ‘o mundo real’ (imane) e ‘o mundo ideal’ (transcendente). O mundo do real ou das ‘coisas’ é o que habitamos e o ideal, ou das ‘idéias’, é o mundo atingível pelo pensamento.

[...] desde Platão e a perda do fundamento originário da filosofia grega – a verdade tornou-se problema do pensar, questão de conhecimento. A verdade vai estar numa adequação do objeto (realidade) ao conceito, enunciado. A verdade se estabelece entre o ente definido pela *cogitatio*, capaz de enunciar, e o ente dotado de *extensio*, passível de ser aprendido. Sujeito e objeto são categorias derivadas dessa metafísica *specialis* de Deus, do homem e da natureza. (Amaral, 1977).

O questionamento sempre feito em relação à linguagem é: por que somente o homem fala? Na verdade, todos os animais expressam, através de ruídos, alguma forma de linguagem, mesmo que se-

CRÍTICA LITERÁRIA I

jam idéias genéricas de sentimentos. Mas o homem é o único a usar uma linguagem articulada, capaz de expressar todas as nuances do pensamento.

LINGUAGEM E SOCIOCOGNIÇÃO

É na relação com o outro que o sujeito se identifica como ser e a linguagem cumpre esse papel essencial para a sobrevivência humana. Ainda que se encontre em silêncio ou só por pouco ou muito tempo, o homem se une a um interlocutor que para ele é sempre real ainda que invisível e, por vezes, se encontre dentro de si mesmo e é a palavra o instrumento por excelência dessa negociação comunicativa.

Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (Bakhtin, 1977).

Ser social que se constitui, o homem pela enunciação inscreve-se no meio físico e social. Os lugares e papéis sociais que ocupa delinham suas possibilidades de dizer e, portanto, de ser. Há uma ordem preestabelecida na qual seu discurso pode se desenvolver: seus interlocutores e contextos são algumas das principais instâncias que se apresentam nesse jogo discursivo.

A forma mais superficial e mais visível desses sistemas de restrição é constituída pelo que se pode agrupar sob o nome de ritual; o ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que, no jogo de um diálogo, da interrogação, da recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciados); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de sinais que devem acompanhar o discurso. (Foucault, 1970).

Na obra *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector, da qual retiraram-se alguns fragmentos de diálogos realizados entre a protagonista Macabéa e o personagem Olímpico para ilustrar exemplos de estados especiais de enunciação denominada por Benveniste (1977) de comunhão fática há exemplos que ilustram o quanto o discurso se encontra comprometido e pré-determinado, desvelando os papéis sociais das personagens e as restrições discursivas presentes.

As poucas conversas entre os namorados versavam sobre farinha, carne de sol, carne-seca, rapadura e melado. Pois esse era o passado de ambos e eles esqueciam o amargor da infância. [...] Os dois não sabiam inventar acontecimentos', Sentados no banco da praça, "nada os distinguia do resto do nada. Em seus diálogos curtos e inconseqüentes, Macabéa relatava informações esparsas ouvidas na Rádio Relógio e Olímpico ou repetia seus sonhos de grandeza ou se irritava com ela. A única vez em que a moça falou de si própria na vida foi quando respondeu ao namorado que lhe perguntou se tinha preocupação: 'Não, não tenho nenhuma. Acho que não preciso vencer na vida'. Estava habituada a se esquecer de si mesma. (Lispector, 1988).

Macabéa que em outro momento ao explicar o significado de seu nome a Olímpico diz ter sido fruto da promessa da mãe à Nossa Senhora da Boa Morte, caso ela "vingasse", resignava-se ao que era como se não tivesse o direito de desejar mais alguma coisa uma vez que parecia sentir-se eterna devedora da vida por ter "vingado", "prêmio" que nem sempre é "concedido" a uma criança cuja origem é a miséria do sertão da Paraíba. Segundo Bakhtin (1977), a situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente, e por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação.

Macabéa tinha medo de não ter o que dizer, na berlinda da cidade grande, dividindo o quarto com outras moças, localizado próximo a uma área de prostituição, reconhecia que no jogo discursivo é importante ter o que dizer e o silêncio a assustava. Responde sim, e apressadamente, ao convite a passeio feito por Olímpico, temendo que este mudasse de idéia. Olímpico, embora tão nordestino quanto ela, possuía o privilégio de ser homem o que representa mais uma força coercitiva imposta à Macabéa. Na pressa de responder está implícito o responder positivamente, ratificando sua posição subjugada de mulher cujo papel definido na ordem do discurso é o daquela que diz sim, independente dos seus desejos há muito escamoteados em um discurso e em uma sociedade cerceada pelas interdições:

Por conseqüência, não é a palavra que constitui a expressão da personalidade interior, mas ao contrário esta última constitui uma palavra contida ou interiorizada. A palavra é a expressão da comunicação social, da interação social de personalidades definidas, de produtores. E as condições materiais da socialização determinam a orientação temática e constitutiva da personalidade interior numa época e num meio determinados (Bakhtin, 1977).

CRÍTICA LITERÁRIA I

Mais adiante na conversa entre Macabéa e Olímpico de Jesus durante o passeio, embora eles não soubessem “como se passeia”, quando param diante da vitrine de uma loja de ferragem para se protegerem da chuva, mais uma vez, Macabéa, com receio “de que o silêncio significasse uma ruptura, diz ao recém namorado: “Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor?” Lispector (1998, p. 44). Parece nítido que o essencial do texto definitivamente não se encontra no enunciado que nessa situação não representa outra coisa senão um contraponto ao silêncio que precisa ser preenchido a qualquer preço. Na emergência em que Macabéa se vê, agarra-se ao que é mais visível e próximo, os parafusos, ainda que ao leitor esse fato provoque uma dose humor que atenua o estranhamento, afinal, não é comum que alguém possa manifestar gosto por parafusos. O sentido se estabelece, entretanto, na medida que o leitor reconhece que Macabéa e Olímpico de Jesus pertencem a um mesmo tecido semântico e partilham de um mesmo contexto sociocognitivo:

Os sujeitos se movem no interior do tabuleiro social, que tem suas convenções, suas normas de conduta e que lhes impõe condições, estabelece deveres e lhes limita a liberdade. Além disso, toda e qualquer manifestação de linguagem ocorre no interior de determinada cultura, cujas tradições, cujos usos e costumes, cujas rotinas devem ser obedecidas e perpetuadas. (Koch; Elias, 2006)

Ainda citando Koch; Elias (2006), numa situação comum de interação,

...cada um dos parceiros já traz consigo sua bagagem cognitiva, ou seja, já é por si mesmo, um contexto. A cada momento de interação, esse contexto é alterado, ampliado e os parceiros se vêem obrigados a ajustar-se aos novos contextos que vão originando sucessivamente.

O que mais fala em Macabéa é o seu contexto marcado pela fragilidade com que esta se inscreve no mundo, se é que se pode dizer que a personagem está no mundo, pois toda a obra parece revelar o contrário. As falas entre Macabéa e Olímpico de Jesus não criam novos contextos como se dá em uma enunciação regular, antes, realizam o que Benveniste, citando B. Malinowski indicou sob o nome de “comunhão fática”, qualificando-a assim como fenômeno psicossocial com função lingüística, muito embora, em se tratando de Macabéa e Olímpico não aconteça a suposta colaboração entre os indivíduos pressuposta pelo autor, haja vista que o diálogo entre ambos não se realiza ou não se amplifica, antes, afasta-os, uma vez que já

há um distanciamento prescrito no contexto em que os dois participam.

- Melhor mudar de conversa porque a gente não se entende.
- Entender o quê? (Lispector, 1998, p. 48)

A LINGUAGEM E A ENUNCIÇÃO

Analisar a linguagem como um processo constituído através de uma dualidade é reconhecer o seu caráter formal, porém atravessado por “entradas subjetivas e sociais”. É nessa concepção que ancora o conceito de discurso, ou seja, essa instância da linguagem e do discurso.

A linguagem enquanto discurso é interação e produção social, não é neutra nem inocente quando engajada numa intencionalidade. Ela é um sistema-suporte de representações ideológicas “(...) é o ‘médium’ social em que se articulam e defrontam agentes coletivos e se consubstanciam relações interindividuais” (Braga, 1980).

Porém, em determinadas situações, em que a prática da linguagem é resultante de uma atitude eventual ou de livre intercuro social, o uso da linguagem é outro, diferente daquele até então mencionado. Para Benveniste (2006), em situações como essa “O sentido de cada enunciado não pode estar ligado ao comportamento do locutor ou do ouvinte, com intenção do que estão fazendo”.

Essa reflexão pode ser realçada com base em um diálogo entre os personagens Macabéa e Olímpico de Jesus:

Eles não sabiam como se passeia. Andaram sob a chuva grossa e pararam diante da vitrine de uma loja de ferragem onde estavam expostos atrás do vidro canos, latas, parafusos grandes e pregos. E Macabéa, com medo de que o silêncio já significasse uma ruptura, disse ao recém-namorado:

- Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor?

Da segunda vez em que se encontraram caía uma chuva fininha que ensojava os ossos. Sem nem ao menos se darem as mãos caminhavam na chuva que na cara de Macabéa parecia lágrimas escorrendo. (Lispector, 1998, p. 43-44)

CRÍTICA LITERÁRIA I

O campo enunciativo

Para Maingueneau (1983, 1984), não existe discurso autofundado, de origem absoluta. Enunciar é se situar sempre em relação a um já-dito que se constitui no outro do discurso. Um discurso se constitui a partir de fundamentações que constituíram o discurso anterior. Quando se mudam as condições de produção de um discurso, a significação desses fragmentos (de discurso) ganha uma nova configuração semântica.

Um campo enunciativo é configurado a partir das formas de coexistência de diferentes formações discursivas, ou seja, não há um limite que separa o seu interior e o seu exterior, uma vez que ela se limita entre várias outras formações discursivas, assim, os confrontos ideológicos que irão demarcar as suas fronteiras.

Nos trechos tomados como exemplos dessas reflexões na obra *A hora da estrela*, percebe-se, através do posicionamento feito pela personagem Macabéa que os enunciados por ela formulados são apenas enunciados retomados a título de verdade admitida,

as relações instauradas podem ser de ordem de verificação experimental, da validação lógica, da repetição pura e simples, da aceitação justificada pela tradição e pela autoridade, do comentário, em busca das significações ocultas, da análise do erro (Foucault, 1971, p. 72-73).

Há evidências de que, para Macabéa, a garantia da continuidade do contato com o seu alocutário, naquele momento, era o mais importante; tornando-se, assim, o objeto de seu discurso. Essa característica de dizer através do não dito é uma constante em Clarice Lispector, com Macabéa não poderia ser diferente. Nessa situação, conforme B. Malinowski afirma, há uma condição social das mais banais em aparência e menos conhecida, de fato, porém qualificada como um fenômeno psicossocial, cujo nome por ele indicado e, já dito anteriormente neste estudo, é “comunhão fática”. Nesse caso, o tipo de discurso resulta de laços de união criados meramente para se trocar palavras. As palavras, certamente, não são usadas para transmitir verdadeiramente a significação que possuem como é o caso da passagem em que Macabéa, com medo de que o silêncio já significasse uma ruptura, diz ao recém-namorado: “Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor?” “Parafuso” e “prego” estão, nesse contexto, desprovidos de significação, uma vez que para a personagem a

intenção não está no ‘conceito’ e nem na ‘coisa’, está no valor agregado à circunstância, no valor agregado ao ambiente, ao contexto. Conforme Wittgenstein:

Não se indague qual é o significado de uma palavra; indague-se qual é o seu uso. (Lyons, 1987)

Todo enunciado oral ocorre numa situação espaço-temporal que inclui o falante e o ouvinte, as ações que eles praticam naquele momento e vários objetos e acontecimentos externos. (*Idem*)

O contexto do enunciado de Macabéa foi construído do princípio de que o uso das palavras torna-se aceitável a partir da relevância do momento, “mas também o conhecimento partilhado pelo falante e pelo ouvinte” (*Idem*). A relação estabelecida entre a personagem e Olímpico de Jesus, considerando o conhecimento de ambos, as crenças e as pressuposições correntes.

Nesse discurso, o emprego dessas palavras, pela forma como foi produzido, exigiu um conhecimento prévio elementar de seu interlocutor. Reata-se, assim, através da natureza semântica da palavra, o conceito de “comunhão fática”, “mais um vez podemos dizer que a linguagem não funciona, neste caso, como um meio de transmissão de pensamento. A situação entre os interlocutores constitui uma “atmosfera de sociabilidade e no fato de uma comunhão pessoal dessas pessoas” (Benveniste, 2006, p. 90).

Entretanto, essa comunhão será mantida através da fala e a situação, criando-se em todos os casos uma “troca de palavras, pelos sentimentos específicos que formam a convivência gregária, pelo vai e vem dos propósitos que constituem o tagarelar comum” (*Idem*). Cada enunciação é um ato que serve o propósito direto de unir o ouvinte ao locutor por algum laço de sentimento, social ou de outro tipo (*Idem*).

O sujeito da ação enunciativa

A concepção de sujeito nas teorias lingüísticas modernas é analisada por Orlandi (1988) sob alguns aspectos e neste estudo atentar-se-á para aquele em que se concebe que as relações interlocutivas estão centradas nas idéias de “interação”, “harmonia conversacional”, “troca entre o eu e o tu”. Aqui se enquadra a noção de sujeito

CRÍTICA LITERÁRIA I

de Benveniste, baseada nas leis de conversação, em decorrência do princípio de cooperação dos postulados conversacionais de Grice, isto é, quando duas ou mais pessoas se propõem interagir verbalmente, elas normalmente irão cooperar para que a interlocução transcorra de maneira adequada (Koch, 2004, p. 27).

O discurso de Macabéa enquadra-se bem nessa concepção, em que as relações interlocutivas centram-se na idéia da interação, baseada no “Princípio da cooperação”, ou seja, as pessoas se propõem a interagir de maneira que a interlocução transcorra adequadamente, subsumindo a “Máxima da quantidade”, ou seja, “não diga nem mais nem menos do que o necessário” (*Idem*). O papel assumido por Macabéa é esse, não dizer nada mais do que, para ela, seja necessário e oportuno para o momento, considerando suas limitações. Uma vez que seu objetivo é prolongar, mesmo que através de um discurso vazio, seu contato com o personagem Olímpico de Jesus

(...) até um ano de idade eu não era chamada porque não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem, mas parece que deu certo – parou retomando o fôlego perdido e acrescentou desanimada e com pudor – pois como o senhor vê eu vinguei ... pois é ... (Lispector, 1998, p. 44)

Pode-se referenciar e fazer-se uma volta à subjetividade em Benveniste, o ato de produzir um enunciado é a preocupação do locutor, não o texto de um enunciado, isto é, o processo e não o produto, Benveniste procura esboçar, no interior da língua, as características formais da enunciação a partir da manifestação individual que ela atualiza.

A posição do locutor no discurso é anunciada através de determinados índices formais dos quais os pronomes pessoais constituem o primeiro ponto de apoio na relevância da subjetividade na linguagem. Instituído-se um “eu”, institui-se necessariamente um “tu”. Não importa o grau de importância que o locutor implanta no seu interlocutor, “eu” e “tu” são os protagonistas da enunciação, apresentam, assim, a marca da personalidade, não se confundindo com a marca da subjetividade, ou seja, o “eu” é pessoa subjetiva e “tu” é pessoa não-subjetiva, conforme se observa na passagem de A hora da estrela em que Macabéa explica a origem de seu nome:

Eu também acho esquisito mas minha mãe botou ele por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte se eu vingasse, até uma ano de idade eu não era chamada porque não tinha nome (...) (Lispector, 1998, p. 43).

Segundo Benveniste, “eu” se caracteriza por ser único no momento do discurso e é válido somente na sua unidade. “— Eu gosto tanto de parafuso, e o senhor?” (*Idem*), a ação discursiva da personagem é a relevância na enunciação, não importando o que o “tu”, o interlocutor, pensa, portanto não há resposta por parte do outro. O sujeito em Benveniste é um “eu” que interage com um “tu” – alocutário. Esse “tu” é complementar, porém indispensável, na relação entre ambos, o “eu” é que tem ascendência sobre o “tu”.

A ideologia e o sujeito na enunciação

Para Marx e Engels a ideologia é identificada como separação que se faz entre a produção das idéias e as condições sociais e históricas em que são produzidas.

Para Chauí (1980), a ideologia é uma ordenação de idéias ou representações de normas e regras como algo separado e independente das condições materiais. O trabalho intelectual passa a ser expressão das idéias da classe dominante – as idéias da classe dominante passam ser as idéias dominantes, as idéias de todos, “o aparecer social é o modo de ser do social de ponta-cabeça. A aparência não é algo falso e errado, mas é o modo como o processo social aparece para a consciência direta dos homens” (p. 105).

Para Althusser, os mecanismos da perpetuação ou de reprodução das condições materiais, ideológicas e políticas de exploração são gerados pela classe dominante, entrando aí o papel do Estado que, através de seus Aparelhos Repressores – ARE e Aparelhos ideológicos – AIE, intervém procurando forçar a classe dominada a submeter-se às relações e condições de exploração. A ideologia, para esse pensador, é a forma pela qual os homens vivem a sua relação com as condições reais de existência, uma relação imaginária.

Voltando a Chauí, esta considera que os Aparelhos Repressores (como o Exército, a polícia, os tribunais e outros) funcionam através da repressão, inclusive física; os AIE (como religião, a família, a cultura, a informação...) funcionam de um modo em que preva-

CRÍTICA LITERÁRIA I

lece a ideologia, mesmo que como pano de fundo exista a presença da expressão. Os indivíduos são interpelados como sujeito – toda ideologia tem como objetivo constituir indivíduos concretos em sujeitos. O reconhecimento se dá na inserção do sujeito, em si mesmo e em suas ações, em práticas reguladas pelos AIEs.

Assim, só há possibilidade de existência de ideologia através do sujeito e no sujeito. Retomando mais uma vez o enunciado: “— Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor?”, percebe-se que há uma dispersão no discurso de Macabéa, como se os elementos que o compõem não estivessem ligados por nenhum princípio de unidade. Há nessa e em outras passagens da obra, nas falas de Macabéa, um entrecruzamento de vozes: no mesmo momento que ela é única, só e desprotegida naquela cidade em que tudo lhe é diferente e difícil; é forte, persistente ao ponto de não sucumbir diante da ameaça do silêncio. Aqui ancora um enunciado, mesmo que desprovido de qualquer reflexão, apresentando a função de materializar a linguagem. Nesse sentido, não há discurso ideológico, pronto, preparado; há uma concepção de ideologia, como “dissimulação”, “mascaramento” e até mesmo prolongamento da ação dialogal – os AIEs funcionam, nesse caso, como base de sustentação para essa proposta de “comunhão fáctica” de que fala Benveniste (2006).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando as questões anteriormente abordadas, percebeu-se que a linguagem possibilita ao homem penetrar no mais íntimo das coisas, sair do limite da impressão para o limite da realização, organizar seu comportamento dirigido a uma finalidade, descobrir a complexidade das relações entre o “eu” e o “outro”, transmitir informação. A linguagem cumpre ainda um papel que, aparentemente não muito expressivo, vem demonstrar a marca da existência de um “sujeito” no processo da enunciação – mesmo que essa marca seja, a princípio, uma máscara de um sujeito “dissimulado”, um sujeito que trabalha o não-dito. Um sujeito que faz uso da linguagem, mesmo que vazia de significado, para garantir sua participação no processo da enunciação. O pensamento desse sujeito surge graças à linguagem, através de muitos objetivos, tanto para a abstração e generalização, como para a formulação das idéias.

Todo homem vive em um universo simbólico, porém ideológico. Assim, falar de ideologia é falar de uma carga semântica, identificada como separação feita entre a produção da idéia e a condição social e histórica em que se produzem.

Reafirmando as idéias de que as palavras, na “comunhão fática”, preenchem uma função social, tendo aí seu principal objetivo, Benveniste (2006) afirma

Mais uma vez podemos dizer que a linguagem não funciona, neste caso, como um meio de transmissão do pensamento (...). Uma vez mais, a linguagem manifesta-se-nos, não como um instrumento de reflexão, mas como um modo de ação, (p. 89-90).

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Márcio Tavares d. *Filosofia da comunicação e da linguagem*. São Paulo: Civilização Brasileira; Brasília: MEC, 1977.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BENVENIST, Emile. *Problemas de Lingüística Geral*. 2ª ed. Campinas: Pontes, 2006.
- BRAGA, M.L.S. *Produção da linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez, 1998.
- CLARK, A. *Linguistic anchors in the sea of thought? Pragmatics and cognition*, 1996, vol. 4, nº 1, p. 93-103.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Educ, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2006.
- KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: desvendando o sentido do texto*. São Paulo: Contexto, 2006.
- KOCH, Ingedore Villaça. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo, Contexto, 2004.
- *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002.

CRÍTICA LITERÁRIA I

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LYONS, John. *Linguagem e lingüística – uma introdução*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.

MOURA, Sérgio Arruda de. *Curso de semântica*. Rio de Janeiro, 2005.

ORLANDI et alii. *Sujeito e texto*. São Paulo: Educ, 1988.

PÊCHEUX, Michael. *Semântica e discurso: uma crítica à observação do óbvio*. Trad. Eni Orlandi et alii. Campinas: Unicamp, 1988. Título original: *Les vérités de la Palice*. 1975.

VIAGEM À RODA DA BIBLIOTECA

Debora Fleck

Desde a origem, nenhuma ficção de qualidade é inocente. (MARTA DE SENNA)

Às vésperas de entrarmos no ano do centenário da morte de Machado de Assis, podemos dizer que ao longo de mais de um século de fortuna crítica, nosso autor foi muitas vezes vítima de rótulos empobrecedores. No entanto, as tentativas de enquadrá-lo em algum grupo ou escola só poderiam ser fracassadas: sua obra precisa e merece ser tratada de maneira singular, perdendo-se muito da reflexão na tentativa de generalizar o que não é generalizável. Em alguns livros escolares, por exemplo, o autor é chamado de realista, ou mesmo de precursor do movimento no Brasil.

Afrânio Coutinho escreve que Machado

...soube manter-se equidistante, atravessando as escolas com independência, absorvendo o que de aproveitável cada uma oferecia, sem se deixar levar pelos excessos, que deformam a sadia visão artística e prejudicam a realização de uma obra de significação perene e universal.²⁸

Não faltaram etiquetas que tentassem colocar um de nossos escritores mais célebres dentro de alguma categoria. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), por exemplo, confundiu a crítica da época, que não sabia exatamente como classificar o texto. Capistrano de Abreu se perguntou: “As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* serão um romance?”²⁹

No “prólogo à terceira edição” do livro, de 1896, Machado, talvez numa tentativa de responder às dúvidas provocadas pela obra, acaba declarando sua “filiação” a determinada tradição literária:

Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: “As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um romance?” Macedo Soa-

²⁸ Este comentário pode ser encontrado em Coutinho (2006, p. 29).

²⁹ O artigo completo, da *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1881, está publicado no livro de Guimarães (2004).

CRÍTICA LITERÁRIA I

res, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as Viagens na Minha Terra. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (...) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo”. Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida. (OC, vol. I, MPBC: 512)

No trecho acima, o autor revela parte de sua “árvore genealógica literária”. A partir desse gancho, pretendo mostrar aqui a importância da leitura para Machado de Assis e como a sua obra de ficção e seus textos críticos apresentam uma relevante coerência. Trabalharei exclusivamente com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* por se tratar de um exemplo primoroso de releitura da tradição literária.

Almeida Garrett (1799-1854), um dos escritores mencionados no prólogo que vimos, antes de Machado, já havia citado Xavier de Maistre (1763-1852), na abertura de *Viagens na minha terra* (1846):

Que viaje à roda do seu quarto quem está à beira dos Alpes, de inverno, em Turim, que é quase tão frio como São Petersburgo – entende-se. Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal (Garrett, 1992, p. 17).

Garrett não só inicia o livro com essa alusão ao autor francês, também citado por Machado, como ainda usa como epígrafe das suas *Viagens*, um trecho do livro *Viagem à roda do meu quarto* (1795). Se Garrett faz menção a Xavier de Maistre, Machado, por sua vez, alude a Garrett e a Xavier de Maistre, acrescentando ainda à sua genealogia o inglês Laurence Sterne (1713-1768). Fugindo do esperado para aquele momento histórico, que seria filiar-se à estética naturalista/realista, por exemplo, Machado prefere citar autores que não estavam na “moda” e dentre eles até um autor “obscuro”, mesmo para a literatura francesa, como afirma Antonio Candido (1989) em “À roda do quarto e da vida”. Para a crítica Regina Zilberman (1998), o

...alinhamento à ficção produzida por Sterne e Maistre, bem como à de Garrett, confessada mais tarde, e certamente mais conhecida pelo leitor, representa a eleição de um modelo literário, com as devidas implicações estéticas. De um lado, parece reforçar o sentimento de desconforto diante das tendências do romance e da literatura contemporânea, exposto nos estudos críticos referidos; de outro, sugere a opção pelo estilo de autores

que, mesmo a seu tempo, fugiram à regra dominante (...). (Zilberman, 1998, p. 159)

Declarando abertamente, ou nas entrelinhas, algumas de suas fontes de inspiração, – sabemos que nas *Memórias Póstumas* as citações a autores e obras literárias é uma constante – já no século XIX Machado estaria indicando a sua opinião em relação à importância da leitura na formação do escritor. Diferentemente da obsessão por originalidade de que os românticos padeciam, nosso escritor soube como poucos reconhecer e destacar a precedência da leitura em relação à escrita. Assim, conseguiu criar um estilo próprio e se mostrar tão brasileiro quanto universal.

Enylton de Sá Rego, em *O calandru e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica* (1989), apresenta um estudo sistemático em que detalha o que seria a sátira menipéia e mostra como a obra machadiana estaria filiada a esta tradição. Ainda na introdução do livro, Enylton resume bem o que estamos tratando:

Ao criticar o caráter provinciano do estreito nacionalismo literário pregado pelo romantismo e pelo realismo, Machado julgava necessário que o escritor brasileiro, sem deixar de ser brasileiro, estivesse consciente de que sua obra pertencia a uma tradição universal: a literatura. (Sá Rego, 1989, p. 5)

Seria apenas a partir da década de 70 do século XX que apareceriam os primeiros trabalhos sugerindo que as obras de Machado – especialmente as da segunda fase – dialogavam com a tradição da sátira menipéia. De acordo com Enylton, José Guilherme Merquior seria um dos precursores dessa interpretação, utilizando para isso os estudos de Mikhail Bakhtin.

Dificuldade de classificação em termos de gênero literário, uso de citações truncadas, ou deturpação de citações, presença de narradores distanciados e irônicos, extrema liberdade de imaginação frente às normas de verossimilhança, uso da paródia, caráter ambíguo e não-moralizante dos textos são alguns aspectos que poderiam caracterizar os adeptos da tradição menipéia. *Memórias Póstumas* estaria entre eles. Além disso, como Enylton aponta, a presença de alusões explícitas ou nem tão evidentes assim a textos e autores precedentes dessa mesma linhagem também seria outra característica da

CRÍTICA LITERÁRIA I

“poética luciânica”.³⁰ Neste sentido, Machado não foge à regra, fazendo referências, citações ou alusões aos seus predecessores, demonstrando ser um agudo leitor.

Para Carlos Fuentes (2001), em seu interessante ensaio, “Machado de la Mancha”, o escritor brasileiro teria assumido a lição de Cervantes. Sua obra estaria envolvida na convicção de que não há criação sem tradição, como não pode haver tradição sem criação para renová-la. Livros como *Dom Quixote*, *Tristram Shandy*, *Jacques o fatalista* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, além de serem conscientes de sua natureza fictícia, ou seja, de se saberem ficções, celebrariam também este fato. Palavras-chave para os continuadores da linhagem quixotesca seriam: ficção, celebração da ficção e crítica da ficção.

Seja seguidor da tradição luciânica, seja leitor de Sterne, Xavier de Maistre, Garrett, Shakespeare, Virgílio, Molière, Cervantes, Diderot, Voltaire, Swift, ou mesmo da Bíblia, após o contato com *Memórias Póstumas*, tamanha a quantidade de citações, e a variedade entre elas –, que não raro aparecem deturpadas em relação ao original –, não restam dúvidas de que Machado foi um leitor excepcional da tradição literária.

No trecho a seguir, extraído da crítica “A nova geração” é o próprio escritor quem comenta:

Aborrecer o passado ou idolatrá-lo vem a dar no mesmo vício; o vício de uns que não descobrem a filiação dos tempos, e datam de si mesmos a aurora humana, e de outros que imaginam que o espírito do homem deixou as asas no caminho e entra a pé num charco. (OC, vol. III, “A nova geração”, p. 835)

Aceitando a “filiação dos tempos”, mas sem deixar de imprimir a sua marca, pode-se dizer de Machado que tentou através de sua obra obter o balanço ideal entre tradição e inovação.

³⁰ Referência a Luciano de Samósata (c. 125-181 d.C.), autor sírio, cuja obra exerceu importante influência sobre escritores como Erasmo, Rabelais, Swift e Voltaire, além, é claro, de Machado de Assis. Um de seus textos mais conhecidos é o *Diálogo dos Mortos*.

Em texto publicado recentemente como introdução ao livro *The Author as a Plagiarist: The Case of Machado de Assis* (2006), ainda inédito em português, João Cezar de Castro Rocha afirma:

Machado traz para a estrutura de sua composição o fato de que, na América Latina e não apenas no Brasil, “o romance existiu antes que houvesse romancistas”. Portanto, os primeiros romancistas eram essencialmente os leitores atentos e às vezes críticos de pelo menos dois séculos de romances europeus – neste sentido, desde os seus primórdios, a literatura latino-americana é sempre mais ampla do que a América Latina, já que ela tem que abranger várias tradições. (Rocha, 2006, p. XXVI)

Sem sofrer o mal da “angústia da influência”, comum a seus contemporâneos, nosso ficcionista soube utilizar a tradição literária a seu favor: sem negá-la e muito mesmo copiá-la, ele percebeu que: “Se não há possibilidade de se apresentar como um escritor ‘original’, então toda a tradição literária pode ser livremente apropriada.” (*Ibidem*, p. XXVII).

Machado enxergou mais à frente do que seus contemporâneos ao se dar conta do caráter inútil e hipócrita de tentar negar a tradição literária. Acreditando ser impossível e infrutífera tal manobra, soube apropriar-se de suas leituras e dali extrair seu tom. Sem pretensões de ser o autor mais original, tornou-se um dos mais consagrados e estudados. A importância da biblioteca machadiana é constatada no trecho a seguir, ainda do artigo de João Cezar:

(...) Machado de Assis afirma sua singularidade através do papel de um leitor reflexivo, que no fim das contas se torna um autor auto-reflexivo, cujo texto é, sobretudo, a memória escrita de sua biblioteca particular. (*Ibidem*, p. XXIX).

Ainda de acordo com o crítico, Machado demonstraria pensar, através de sua escrita, que um autor criativo seria, antes de tudo, um leitor desprovido de ingenuidade:

Machado deixa claro que um autor criativo é acima de tudo um leitor malicioso da tradição, que se torna então um menu vasto e tentador, cuja lista de opções deve ser saboreada e, para usar uma metáfora particularmente cara à Machado, ruminada quantas vezes for preciso para uma boa digestão, ou seja, a composição do próximo livro. (*Ibidem*, p. XXX)

João Cezar encerra a sua introdução com a idéia de que Machado seria então um leitor criativo, ou ainda, um *plagiador*, ou seja, “um autor que leu muito mais do que algum dia poderia publicar”. (*Ibidem*, p. XXXIII). O plagiador a que o crítico se refere, falando de

CRÍTICA LITERÁRIA I

Machado, é na verdade um apropriador, um antropófago, para falar com Oswald de Andrade, um plagiador crítico, não um simples copista, imitador. E a grande astúcia machadiana estaria exatamente em “ter consciência de que nenhum autor deveria desejar ser retratado como original”. (*Ibidem*, p. XXXII).

Se voltarmos ao estudo crítico de Afrânio Coutinho, observamos que ele destaca como a questão da “originalidade” para Machado tinha um significado muito particular:

Quando Machado de Assis afirmou que ‘pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica’, estava gravando num aforismo toda a sua teoria da originalidade em literatura.” (Coutinho, 2006, p. 32).

Em seguida, ele continua:

Nenhum escritor, nenhuma obra, produz-se no vácuo. Justamente essa é a virtude do comparatismo: criar um senso do relativo da criação, mostrando que os produtos literários surgem em cadeia, uns dos outros, uns de sugestões colhidas em outros, esse de adaptações de velhos mitos, aquele de recordações de leituras (...) (Coutinho, 2006, p. 43)

Coutinho arremata afirmando não haver originalidade absoluta quando se trata de literatura: o que existe, para ele, são linhas ininterruptas de filiação.

Na célebre crônica “Instinto de Nacionalidade”, do ano de 1873, portanto, antes da publicação de *Memórias Póstumas*, comentando que no Brasil não se lia muito os clássicos, Machado escreveu o seguinte trecho:

Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que à força de velhas se fazem novas, - não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum. (OC, vol. III, “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de Nacionalidade”: 809, grifo meu)

Sem enaltecer excessivamente os “antigos”, Machado não concorda que se deva deixá-los para trás; ao contrário, ele acredita que estudá-los a fundo pode ser uma forma de encontrar riquezas muito úteis aos “modernos”.

Vale aqui evocar o pensador Hans Ulrich Gumbrecht, que em seu livro *Modernização dos sentidos* (1998) propõe que se pense, em

vez de um conceito único como modernidade/modernização, na idéia de *cascatas de modernidade*. No período que os críticos costumam chamar de “Alta Modernidade”, início do século XX, Gumbrecht afirma que nunca antes e nunca depois os poetas “estiveram tão convencidos de estar desempenhando a missão histórica de ser ‘subversivos’ ou mesmo ‘revolucionários’”. (Gumbrecht, 1998, p. 19) Esta seria a face mais conhecida do Alto Modernismo, mas o pensador joga uma luz para a periferia, mostrando uma versão diferente daquela que acontecia provavelmente nos países “centrais”. Como exemplo dessa atitude mais sutil, menos ruidosa, o crítico cita Borges, que:

Sempre enfatizando intensamente (em vez de negar) seu débito com poetas predecessores e contemporâneos, (...) resiste – amiúde com ironia – às pressões a inovar. Em vez de ceder à pressão epistemológica de representar cada fenômeno pela narrativa de uma evolução, (...) deliberadamente transpõe elementos da história nacional ou local de sua seqüencialidade cronológica para um cronótopo de simultaneidade. (*Ibidem*, p. 20-21)

É inevitável pensarmos novamente em Machado, que mesmo antes de Borges, realçou também sua dívida com aqueles que o precederam e não tinha igualmente pretensões fundamentais de inovar. Assim como Borges, Machado foi adepto do cronótopo da simultaneidade e não do “tempo histórico”. Trouxe para conviver em harmonia nas *Memórias Póstumas* – através das inúmeras citações – autores dos mais diferentes períodos, desde clássicos gregos até autores contemporâneos a ele.

Recorrendo ainda a Gumbrecht para tratar agora da polêmica questão da *Pós-Modernidade*, podemos dizer que o autor acredita ser mais interessante e coerente com a imagem das “cascatas” pensar que o nosso presente “desfaz, neutraliza e transforma os efeitos acumulados dessas modernidades que têm se seguido uma à outra desde o século XV” (*Ibidem*, p. 21). Para ele, aquele lado mais “sutil” da Alta Modernidade retorna como parte da Pós-Modernidade, mostrando que esta não supera aquela, numa visão tipicamente “evolucionista”. Gumbrecht afirma que estamos nos afastando agora do cronótopo do “tempo histórico” e de seus imperativos de mudança e inovação que estiveram presentes desde o início do século XIX. O crítico escreve ainda que é difícil afirmar qualquer coisa sobre o pre-

CRÍTICA LITERÁRIA I

sente, apesar de sabermos que já não somos “modernos”, mas acredita que ao menos se possa dizer o seguinte:

Se, de um lado, nos mostramos relutantes em cruzar o limiar entre nosso presente e um futuro que se anuncia como desagradável, (...), de outro, perdemos também a ambição de abandonar, superar o passado e de nos distanciar dele. (*Ibidem*, p. 22)

Ora, mais uma vez Machado nos faz pensar que muito antes de debater-se a questão de Pós-Modernismo, já ele, nas décadas finais do século XIX, não tinha nenhuma pretensão de esquecer o passado, muito pelo contrário. Nosso romancista também não era nenhum entusiasta do progresso, do futuro, como bem sabemos; ele via com olhos muito céticos o que estava por vir. Neste sentido, poderíamos aproximá-lo mais de um pensamento “pós-moderno” em vez daquele que seria esperado de alguém que viveu no século XIX, antes mesmo do surgimento das vanguardas.

Já que falamos de Borges (1899-1986), não há como não lembrar da sua *Biblioteca de Babel* (1941). O crítico português Abel Barros Baptista, no texto *A Biblioteca de Areia* (1998) comenta a questão da aproximação entre literatura e biblioteca na concepção borgiana:

Conhece-se aliás essa noção: é a noção da literatura como biblioteca. De-la já se tem imprimido, porém, uma versão vulgarizada e enganadora: não se trata, para Borges, de dizer que tudo já foi dito e por isso nada de novo se pode dizer, mas de dizer que todo o dizer é repetição (incluindo, claro, o dizer que diz isso mesmo). A diferença é notável: a versão vulgar ainda está presa da pretensão à originalidade, ou seja, supõe um tempo em que as coisas foram ditas pela primeira vez. Ora, a biblioteca de Borges é, como o famoso livro de uma das suas ficções, uma biblioteca de areia: nenhum livro é o primeiro, e nenhum livro é o último. Se o espaço da biblioteca se pode percorrer com total desprezo da linha reta, ignorando a cronologia, sem receio do anacronismo nem medo das aproximações fortuitas ou caprichosas, é porque nela a literatura se apresenta como um espaço homogêneo e reversível, obra de um único autor intemporal e anônimo.³¹ (grifos meus)

Barros Baptista comenta ainda a distinção comum que se pode encontrar entre dois tipos de escritores: os “homens do livro” e os

³¹ Disponível no site:

http://www2.fcsh.unl.pt/borgesjorgeluis/ensaio_borgesjorgeluis/ensaio1.htm (publicado pela primeira vez no *Expresso*, edição de 28 de novembro de 1998. Depois recolhido no livro *Coligação de Avulsos. Ensaios de Crítica Literária*, Lisboa, Cotovia, 2003, p. 85-90).

“homens da vida”. Para ele, Borges estaria obviamente entre os “homens do livro”, ou seria até mesmo o seu “respectivo paradigma contemporâneo”. Trazendo a discussão para as nossas letras, podemos dizer que Machado também seria um “homem do livro”, o que aproximaria novamente esses dois escritores distantes geográfica e cronologicamente.

Machado e Borges provavelmente emprenderiam um diálogo muito rico caso tivessem sido contemporâneos. Ambos tinham plena consciência de que escrever nada mais é do que reescrever e utilizavam esse mote como pano de fundo para a criação de suas obras ficcionais.

As palavras escritas por T. S. Eliot no célebre ensaio “Tradição e talento individual”, de 1920, resumem de forma muito precisa o que Machado pensou e exerceu ao longo de sua carreira literária. Essa consciência da tradição, esse sentido histórico podem ser creditados inegavelmente ao nosso escritor:

O sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. (Eliot, 1989)

Se Machado escreveu que Brás não foi um *autor defunto*, mas um *defunto autor*, hoje podemos dizer que Machado não foi um *autor leitor* e sim um *leitor autor*. Se a morte foi a condição fundamental para o surgimento da escrita em Brás, a leitura teve o mesmo papel impulsionador para Machado. Em primeiro lugar, a leitura e só depois, a escrita. Penso que não estaríamos equivocados se decidíssemos inserir nosso ficcionista na linhagem dos “leitores-escretores”. Talvez essa fosse uma distinção que ele próprio não recusaria.

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*, 3 vols. 11ª reimpr. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAPTISTA, Abel Barros. *Biblioteca de areia*.

http://www.fcsh.unl.pt/borgesjorgeluis/ensaio_borgesjorgeluis

CRÍTICA LITERÁRIA I

BORGES, Jorge Luis. Biblioteca de Babel. **In:** *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.

CANDIDO, Antonio. À roda do quarto e da vida. **In:** *Revista USP*, junho/julho/agosto 1989, nº 2.

COUTINHO, Afrânio. Estudo crítico. Machado de Assis na literatura brasileira. **In:** ASSIS, 2006, vol. I.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. **In:** —. *Ensaio*. Trad., intr. e notas Ivan Junqueira. Art Editora, 1989.

FUENTES, Carlos. *Machado de la Mancha*. México: Fondo de Cultura Econômica, 2001.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: FTD, 1992.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nanquin; Edusp, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ROCHA, João Cezar de Castro. Introduction: Machado de Assis – The Location of an author. **In:** *The author as a Plagiarist – The Case of Machado de Assis*. University of Massachusetts Dartmouth, 2006.

SÁ REGO, Enylton José de. *O calandu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ZILBERMAN, Regina. Memórias Póstumas de Brás Cubas: diálogos com a tradição literária. **In:** *Revista Tempo Brasileiro*, no 133/134, 1998. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.