ISSN 0103-2178 (impressa)
ISSN 2238-3824 (eletrônica)

Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais

caligrama

revista de estudos românicos

V. 22 n. 1
Janeiro / Junho 2017

Organizadores

Aléxia Teles Duchowny
Lúcia Fulgêncio
Maria Juliana Gambogi Teixeira
Rômulo Monte Alto

CALIGRAMA

REVISTA DE ESTUDOS ROMÂNICOS

V. 22 - N. 1
Jan.-Jun. 2017

ISSN 0103-2178

CALIGRAMA	Belo Horizonte	v. 22	n. 1	p. 1-155	jan.-jun. 2017

COMISSÃO EDITORIAL

Aléxia Teles Duchowny
Lúcia Fulgêncio
Maria Juliana Gambogi Teixeira
Rômulo Monte Alto

CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria Chiarini (UFMG)
Célia Marques Telles (UFBa/CNPq)
César Nardelli Cambraia (UFMG/CNPq)
Elisa Maria Amorim Vieira (UFMG)
Graciela Ravetti (UFMG/CNPq)
Haydée Ribeiro Coelho (UFMG/CNPq)
Ida Lucia Machado (UFMG/CNPq)
João Bosco Cabral dos Santos (UFU)
Leda Maria Martins (UFMG/CNPq)
Leila de Aguiar Costa (UNIFESP)
Leonardo Francisco Soares (UFU)
Lilián Guerrero (UNAM)
Lineide do Lago S. Mosca (USP)
Lúcia Castello Branco (UFMG/CNPq)
Lúcia Fulgêncio (UFMG)
Magnólia Brasil (UFF)
Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida (USP/CNPq)
Márcia Arbex (UFMG/CNPq)
Márcia Paraquett (UFBA)
Marcos Antônio Alexandre (UFMG)
Maria Antonieta A. de M.Cohen (UFMG/CNPq)
Maria Célia Lima-Hernandes (USP/CNPq)
Maria del Carmen Daher (UFF/CNPq)
Maria Eugênia Olímpio de Oliveira (UFBA)
Maria Juliana Gambogi Teixeira (UFMG)
Maria Maura Cezario (UFF/CNPq)
Mariangela Rios de Oliveira (UFF/CNPq)
Martine Kunz (UFC)
Mirta Groppi (USP)
Pedro Ramos Dolabela Chagas (UESB)
Raquel Meister Ko. Freitag (UFS/CNPq)
Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz (UEFS)
Roberto Mulinacci (U. degli Studi di Bologna)
Roberto Vecchi (Univ. degli Studi di Bologna)
Sara Rojo (UFMG/CNPq)
Saulo Neiva (Université Clermon Ferrand II)
Sebastião C. Leite Gonçalves (UNESP-SJRP/CNPq)
Sérgio Romanelli (UFSC)
Silvia Inés Cárcamo de Arcuri (UFRJ)
Vera Lúcia de C. Casa Nova (UFMG/CNPq)
Walter Carlos Costa (UFSC/CNPq)

Secretaria: Stéphanie Paes

Projeto de capa: Philippe Enrico

Revisão: Alice Bicalho, Carolina Leal, Ricardo Alkmin

Formatação: Henrique Vieira, Úrsula Massula

Ficha catalográfica elaborada pelas bibliotecárias da FALE/UFMG

Caligrama: revista de estudos românicos, v. 1, dez. 1988 - . Belo Horizonte, MG : Faculdade de Letras da UFMG
il. ; 22cm
Título anterior: Estudos românicos, 1981-1985, n. 1-3.
Periodicidade semestral, a partir do v. 15, n. 1, jan/jun. 2010
ISSN: 0103-2178
1. Línguas românicas – Estudo e ensino – Periódicos. 2. Literatura românica – História e crítica – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.
CDD: 440.05

Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 Pampulha
31270-901 Belo Horizonte Minas Gerais Brasil
Fone: (31) 3409-6009
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

S U M Á R I O

Jorge Andrade e os clássicos gregos: miscelâneas em *Pedreira das Almas*
***Jorge Andrade and the Greek Classics: miscellanies in* Quarry of Souls**
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Marina Pelluci Duarte Mortoza 5

Sob o signo da deusa Deméter: as mulheres no romance Lazarilho de Tormes e no conto "Mon Gigolô", de Marcos Rey
Under the sign of Demeter: the women in the novel Lazarilho de Tormes and in the short-story "Mon Gigolô", by Marcos Rey
Altamir Botoso 29

Esopo em Portugal: das origens à contemporaneidade
Aesop in Portugal: from origins to contemporaneity
Mafalda Frade 51

O teatro dos sentidos: a unidade dramática nos lais de Marie de France (Século XII)
The theater of the senses: the dramatic unity in the lais of Marie de France (12th century)
Constantino Luz de Medeiros 71

Os dois primeiros livros de poesias de Machado de Assis: seus títulos, suas semelhanças e diferenças – interrelações
The first two poetry books by Machado de Assis: their titles, their similarities and differences – interrelations
José Américo Miranda 87

Lírica contemporânea e tradição poética: topoi clássicos em poemas de Érico Nogueira, Fabrício Marques e Paulo Henriques Britto
Contemporary Lyric and poetic tradition: classic topoi in poems by Érico Nogueira, Fabrício Marques and Paulo Henriques Britto
Rafael Quevedo 109

Contramão, de Henrique Schneider: a escrita à deriva
Contramão by Henrique Schneider: the drifting writing
Francisco Renato de Souza 125

Baudelaire et la parole déchue
Baudelaire and the fallen poetry
Eduardo Horta Nassif Veras 139

Caligrama, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 5-27, 2017

Jorge Andrade e os clássicos gregos: miscelâneas em *Pedreira das Almas*

Jorge Andrade and the Greek Classics: miscellanies in Quarry of Souls

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com

Marina Pelluci Duarte Mortoza
Pesquisadora independente, Los Angeles, Califórnia / Estados Unidos
mpelluci@gmail.com

Não se pode cortar o passado.
Ele nos acompanha para onde vamos.[1]

Resumo: A literatura dramática brasileira, de forma geral, reflete uma tensão latente no que diz respeito à retomada da cultura greco-latina. Os clássicos evocam uma condição subalterna da qual nos queremos livrar. Não obstante, o vínculo é inescapável. Esse impasse resultou amiúde em obras relevantes e bastante originais. Em *Pedreira das Almas*, Jorge Andrade, filho da grande erudição europeia e igualmente da norte-americana, recria o passado a partir das diretrizes fundamentais da cultura helênica, a saber, a obsessão pelo autorreconhecimento, a liberdade frente à criação, os recursos da retórica antiga aplicados não somente à linguagem mas, sobretudo, ao pensamento – a composição

[1] Urbana, personagem de *Pedreira das Almas* (Cf. ANDRADE, 1986b, p. 45).

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2238-3824.22.1.5-27

de personagens em quiasma, por exemplo – e a concepção da tragédia como movimento de transformação para uma cultura.

Palavras-chave: Jorge Andrade, tradição clássica, recriação, Antígona.

Abstract: The Brazilian Dramatic Literature reflects a latent tension with regards to the resumption of Greco-Roman Culture. The Classics evoke a subaltern condition from which we want to be free. However, the bond is inescapable. Such impasse resulted frequently in the production of works that are quite relevant and original. In *Pedreira das Almas*, Jorge Andrade, heir to both the European and the North American scholarships, recreates the past from the fundamental guidelines of the Hellenic Culture: the obsession for self-recognition, the freedom in creation, the resources of Ancient Rhetoric applied not only to language but, above all, to thought – the composition of characters in chiasm, for an example – and the conception of Tragedy as a movement of transformation of a Culture.

Keywords: Jorge Andrade; classical tradition; re-creation; Antigone.

Recebido em: 5 de maio de 2017.

Aprovado em: 6 de julho de 2017.

1 A literatura dramática brasileira e o jugo europeu

A literatura dramática brasileira, de forma geral, reflete uma tensão latente no que diz respeito à retomada da cultura greco-latina. Atualmente, diante dos estudos culturais, preocupar-se com os fundamentos de nossa "ocidentalidade", sobretudo aqueles advindos da Europa e, no interior desses, recuperar "monumentos culturais", passou a ser empreitada retrógada, vista com desconfiança. Os clássicos evocam uma condição subalterna da qual nos queremos livrar. Não obstante, o vínculo é inescapável.

Na história do drama brasileiro, esse diálogo foi sempre uma constante, como também foi constante a simultânea existência tanto da afirmação de singularidade e de independência como o desejo de filiação a uma tradição. Esse impasse resultou amiúde em obras relevantes e bastante originais. No século XX, podemos citar dois dramaturgos que se sobressaíram na resolução desse problema: Nelson Rodrigues e o que examinamos aqui, Jorge Andrade.

Jorge Andrade, filho da grande erudição europeia e igualmente da norte-americana, formou-se na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (USP). De acordo com Catarina Sant'Anna (2012, p. XIX), opinião que endossamos sem reservas, sua obra, "por sua extensão, qualidade estética, capacidade crítica e pelo momento histórico conturbado em que foi produzida", exigiria "um estudo que tentasse abarcá-la inteira, ao menos em alguns dos seus principais aspectos"; na sua totalidade teremos peças teatrais, novelas para televisão e reportagens jornalísticas. Há muito por ser feito, porém aqui, apenas uma obra será contemplada.

1.1 *Pedreira das Almas,* a revolta liberal e o passado europeu

A peça objeto de estudo deste ensaio, *Pedreira das Almas*, foi escrita nos últimos anos da década de 1950 e apresentada, em 1958, sob a direção de Alberto D'Aversa, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) de São Paulo (ARANTES, 2014, p. 99). A história, como se sabe, se desenvolve no período da Revolta Liberal de 1842, um levante de revolucionários de Minas Gerais e de São Paulo contra o partido governista.[2] A pulsão anárquica trágica e dionisíaca é pano de fundo para o desenvolvimento da ação que, a nosso ver, acaba por delinear uma tragédia autêntica no Brasil.

Não passou despercebida a relação da peça com a tragédia ática, aspecto adequadamente resumido por Seth Jeppesen (2014, tradução nossa):

> Em sua peça *Pedreira das Almas*, o dramaturgo brasileiro Jorge Andrade faz uso de personagens e temas da *Antígona* de Sófocles com o objetivo de contar uma história de violência e opressão colonial armada no contexto do distrito rural minerador de Minas Gerais durante as lutas do século XIX para se forjar uma identidade brasileira verdadeiramente independente.[3]

---

[2] A Revolta Liberal foi um movimento armado de contestação contra as chamadas "leis opressoras" que procuravam centralizar a administração do Império. Essa disputa por terras, mão de obra e controle político na área de tríplice fronteira entre as províncias de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro resultou no enfraquecimento dos liberais e no fracasso da luta. As cidades de Santa Luzia, Santa Bárbara, Caeté e Sabará apoiaram os rebeldes mineiros; em São Paulo, a luta teve início na Cidade de Sorocaba, mais tarde as cidades de Taubaté, Pindamonhangaba, Lorena e Silveira também apoiaram os rebeldes (Cf. HÖRNER, 2010).

[3] "In his play *Pedreira das Almas* (*Quarry of Souls*), the Brazilian playwright Jorge Andrade draws on characters and themes from Sophocles' *Antigone* in order to tell a story of violence and colonial oppression that is set against the backdrop of the

Sem dúvida, com exatidão, Jeppesen define o enredo; de fato, a contenda do século XIX é a grande base dessa tragédia que acaba por tornar-se – no conjunto da obra jorge-andradina – a metáfora de uma ação permanente dos brasileiros, que, a cada fevereiro ou março, homenageiam – atualizando os rituais, é bem verdade – Baco e sua capacidade eleutérica. Nessa circunstância, de forma coletiva, encarnamos a potência do deus grego patrono do teatro e a oferecemos, anualmente, para todos. Tais pressupostos (o fato de cultuarmos a liberdade e de transgredirmos os limites de forma ritual) são importantes para entendermos as estratégias tomadas no diálogo que se estabelece entre nossa criação artística e a tradição europeia, pois, dentro do movimento essencial de libertação, há, para os brasileiros, a urgência de construir a própria identidade, autóctone e fundada no presente. No teatro, e em reação a décadas de repetição do estilo e das tendências e do cânone estrangeiro, importado desde a alvorada da nossa colonização, quando tínhamos os olhos voltados exclusivamente para a Europa, essa atitude é bastante visível (PRADO, 2008, p. 35-36).

1.1.1 Antropo ou *omofagia*?

Em contrapartida, há, da mesma forma, consciência e ímpeto de recuperar as incontestáveis e remotas origens culturais. Continuamos, sob alguns aspectos, indígenas pau-brasil, gente bem-humorada, mas que não se deixa colocar freio; somos também negros vibrantes e, ao mesmo tempo, iberos. Somos ainda (latino-)americanos marcados com muitas outras nacionalidades.

Enfim, integramos o sistema literário universal, diferentes em nossas especificidades, mas compartilhando bases comuns com outros grupos. Na condição de parte, temos características particulares, desde nossa forma de abordar os clássicos até o moldar de um produto acabado. Contudo, estando inseridos em um todo maior, não há como negar que seguimos a mesma técnica de criação poética, vigente desde a Grécia Antiga ou, antes, desde o começo de uma humanidade ocidental escrita: a devoração da carne crua, a *omofagia*.[4]

---

rural mining district of Minas Gerais during the 19th century struggle to forge a truly independent Brazilian national identity".

[4] Referimo-nos à *omofagia* mais que à antropofagia. Supomos que o processo natural da criação seja, metaforicamente, o da devoração. Apontamos também a devoração da palavra como procedimento de mudança e transformação artística. Nesse caso, até mesmo o "Manifesto Pau-Brasil", de Oswald de Andrade (cf. TELES, 1977, p. 266-271), teria raízes no mundo antigo.

Devorar para tornar-se outro com o devorado. Um processo metonímico de ser: a parte pelo todo. Jorge Andrade está muito ciente de ser uma parte do todo ocidental. Ele próprio, acerca da criação artística, declara:

> Ninguém inventa nada. Tudo se encontra à nossa volta vivendo e se impondo das formas mais variadas. O mundo que trazemos em nós é só o que conseguimos ver. Quanto maior a capacidade de ver e sentir, maior e mais válida a memória, maior e mais justa a visão, mais humanos e mais eternos os símbolos e mais universal a mensagem. Só a capacidade de ver e sentir é que é pessoal e intransferível. O resto é um bem ou um mal comum. A transposição, a interpretação, os símbolos criados é que irão determinar o valor da temática e a visão do autor. Os fatos reais podem ser imediatos ou remotos ou, até mesmo, pertencer à memória anterior ao escritor. Podem ser individuais, grupais ou coletivos (ANDRADE *apud* GONÇALVES, 1986, p. 1).

Portanto, para o dramaturgo que debatemos, ninguém inventa nada: "tudo está na natureza, encadeado e em movimento" (PONTES; BUARQUE, 1975, p. 205), desde tempos imemoriais. A experiência de cada um, "o mundo que trazemos em nós", mostra aspectos diversos de um "todo" pronto para ser (re)descoberto aos poucos. Com sua própria experiência, cada indivíduo, povo, cultura, grupo, etnia etc. realça um aspecto do todo que há à sua volta e que pode ser (re)produzido pelo homem. A capacidade de ver de um brasileiro, certamente, há de diferir (por causa de sua vivência peculiar de seu espaço e tempo) da de todos os seus antecessores. De forma análoga, nem todos os aspectos de um personagem do mundo grego terão ressonância para um público brasileiro.

De acordo com Gilles Deleuze (1987), "um criador não é um ser que trabalha pelo prazer, um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade." Se é verdadeira a hipótese do filósofo, então, o que faz com que um dramaturgo brasileiro queira retomar uma ideia advinda da Grécia Antiga senão a coincidência de anseios? A busca incondicional da liberdade e do autoconhecimento? Nessas vias, em *Pedreira das Almas* há um belo encontro entre Jorge Andrade e o mito de Antígona. Um encontro que faz da obra brasileira um ato de resistência que se espraia no mais vasto sentido de humano, se reconhecemos que o escritor e todos os que se encontraram com esse mito têm um problema em comum que os une de forma quase umbilical.

Que seja assim pelo menos nesta análise de *Pedreira das Almas*, pois, para que se compreenda a recepção brasileira dos clássicos, há que se entender muito de Brasil e muito mais ainda do humano que interage com o Brasil. Se somos diferentes no *modus operandi*, nós o somos, mas nem tanto; basta que se decifre a lógica da apropriação artística teatral brasileira, especialmente depois da consolidação daquilo que se denominou entre nós "projeto nacional-popular" (MACIEL, 2004, p. 21-28), isto é, a virada definitiva de repertório e da técnica de representação que ocorreu no "Teatro de Arena".

Esta proposta buscou romper com as heranças coloniais e produzir um teatro voltado para a própria realidade do país. A meta era: sentir, interpretar e transpor a vida nacional. O movimento surgiu como reação ao nacionalismo de direita fazendo com que, no teatro, a posição nacionalista fosse "extremamente fecunda porque tinha uma missão imediata: restituir aos brasileiros o lugar que lhes competia, restabelecendo o equilíbrio momentaneamente perdido." (PRADO, 2008, p. 64). É nesse período que o teatro brasileiro se abre para largos horizontes, promissoras perspectivas; veremos nos palcos de todo o país peças que articulam posição nacionalista, maturidade e militância teatral (PRADO, 2008, p. 61).

No dia 6 de maio de 1955, *A moratória*, abrindo os caminhos no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo (ANDRADE, 1975, p. 19), reflete a tomada de consciência da dialética interior-exterior pelo dramaturgo e fundamenta sua arguta análise do país na materialização da decadência de uma família cafeicultora paulistana sob o impacto da quebra da bolsa de Nova York de 1929. Embora os acontecimentos do enredo ocorram, cronológica e historicamente, depois de *Pedreira das Almas*, *A moratória* antecipa o futuro dos libertários de *Pedreira*. O clã de fazendeiros que a peça enfoca, antes que fosse escrita, tem sua origem fictícia lá, na cidade de Pedreira das Almas (NUÑEZ, 2003, p. 480). Os moradores que saem dessa cidade, e igualmente dessa tragédia, isto é, de *Pedreira das Almas*, se apossaram das vastas terras de uma determinada região de São Paulo, conquistaram riquezas e perderam-nas. *A moratória* evoca o fim melancólico de uma época de fartura.

2 A literatura dramática brasileira e o jogo com passado como condição de compreensão do presente

Isso nos mostra que o raciocínio de Jorge Andrade opera uma equação que envolve relações entre todo e parte, entre Brasil e o mundo, entre presente e passado, entre o fim e a origem. Convicto de sua empreitada e crítico de sua própria obra, Andrade, em 1970, apresenta o resultado de suas inquietações, pesquisas e arte num "conjunto de dez peças teatrais escritas ao longo de dezenove anos, entre 1951 e 1970, e enfeixadas no volume intitulado enigmaticamente *Marta, a árvore e o relógio*, que chega à segunda edição, revista e ampliada." (FARIA, 1998, p. 145). Trata-se de uma coleção que reúne os produtos teatrais jorge-andradinos sobre o ser humano (Marta), a natureza (a árvore) e o tempo (o relógio).

A essa obra de fôlego, única na literatura teatral brasileira em sua totalidade coerente e progressiva, Andrade chama "Ciclo". A grandeza de concepção, coerência, unidade temática e histórica resultam numa contribuição inestimável para aquilo que o próprio autor, em entrevista dada ao *Estado de S. Paulo* declara ser "um painel paulista", elaborado para "compreender uma realidade e atuar nela" (ANDRADE, 1970, p. 12). Na entrevista, o redator afirma ser intenção do dramaturgo, ao organizar a distribuição das peças de acordo com o processo histórico em que elas se enquadram – e não pela cronologia de sua produção artística –, um percurso que visa "ao desenvolvimento da crescente busca de liberdade individual e coletiva na aceitação do passado como condição de compreensão do presente" (ANDRADE, 1970, p. 12). E, finalmente, o próprio Jorge Andrade (arremata a notícia da seguinte maneira:

> Com emoção ou não, pertenço àqueles que põem o "homem brasileiro" como centro de tudo, independentemente do conceito geral de que o homem é de fato a raiz de todas as coisas. Tem razão Anatol Rosenfeld quando afirma que todo o ciclo é uma andança rasto atrás à procura da verdade individual e de uma liberdade coletiva (ANDRADE, 1970, p. 12).

Na afirmativa de Andrade, vê-se que a formação do autor, acadêmica e sólida,[5] coincide com a máxima atribuída a Protágoras, "o homem é a medida de todas as coisas" (SEXTO Empírico. *Esboços Pirronianos* 1.216

[5] Iniciou seus estudos em Direito, 1940-1942. Abandonou-os e voltou para a fazenda do pai. Em 1950 ingressou, como afirmamos, no curso de teatro. Formou-se em 1954.

(A14) *apud* GRAHAM, 2010, p. 702-703). Assim, porque essencialmente grega na busca do autoconhecimento, na valorização plena do homem como medida, na assunção da autonomia e liberdade como escopo e porque genuinamente brasileira na alma e no pensamento

> a obra teatral de Jorge Andrade (1922-1984) compõe uma síntese da história do Brasil, principal fonte temática donde o dramaturgo retira elementos determinantes para propor uma percepção marchetada da identidade cultural brasileira. Recolocando a história nos termos de quem a vivencia, e não de quem a escreve, suas peças estipulam novos enquadramentos de situações históricas plenamente sedimentadas no imaginário político; interpretações originais para comportamentos sociais tidos como atávicos; inusitada perspectivação de nomes e feitos, em muitos casos até então registrados discricionariamente ou, ao contrário, com galardão imerecido, pela historiografia. (NUÑEZ, 2003, p. 473).

2.1 As profundas raízes gregas de Andrade: *magma*

E este é nosso ponto de argumentação principal: Andrade recupera a cultura grega em suas raízes profundas de concepção do homem e de estrutura teatral narrativa, quando insere sua obra em um conjunto, "o Ciclo", articulado tematicamente com princípio, meio e fim à moda das trilogias antigas,[6] quando recompõe um esquema genealógico das personagens (NUÑEZ, 2003, p. 479-480), quando se serve do coro de modo semelhante ao dos dramaturgos áticos, se ocupa em ampliar sua cena pela música composta em função do espetáculo, pela revisão da história narrada e da busca edípica pela origem. O *agón* terá lugar com o combate entre as forças internas de poder (que almejam permanecer na pedreira exaurida com a retirada do ouro) e as forças externas que procuram os campos férteis prontos para a cultura cafeeira.

[6] Cf., ainda, LEITE, 2007, p. 50: "A peça encontra-se muito próxima da estrutura formal da tragédia grega. Temos: com o primeiro canto, algo semelhante ao párodo – seu tom cantado; episódios intercalados por estásimos – dando pausa na ação, em tons cantados (se bem contados, cinco estásimos); temos a presença de um *coro* – representativo da coletividade da cidade; por fim, a cena do êxodo – a saída da cidade – acompanhada de um canto coral final."

A magnitude da tragédia helênica (concepção, temas, realização e produção) coaduna com a empreitada do autor, que, segundo Anatol Rosenfeld, alcança ser incomparável no panorama brasileiro

> pela grandeza de concepção e pela unidade e coerência com que as peças se subordinam ao propósito central, mantido durante longos anos com perseverança apaixonada, de devassar e escavar as próprias origens e as da sua gente, de procurar a própria verdade individual através do conhecimento do grupo social de que faz parte e de que, contudo tende a apartar-se, precisamente mercê da própria procura de um conhecimento cada vez mais aguçado e crítico, que situa este grupo na realidade maior da nação. (ROSENFELD, 1982, p. 102).

E exatamente porque estivesse imerso no espírito grego, ele rompe com a mera repetição do clássico (reprodução de enredo e personagens de forma simples e servil), rompe com a abordagem cronológica e se volta para a história construída a partir da mitificação do sofrimento para a conquista da liberdade e da própria identidade. Desse modo, na visitação do passado remoto carece "compreender que todas as coisas, os homens, os monumentos sintetizam o que são e o que foram, numa interpenetração de passado e presente. Transitar entre os tempos, buscando a origem de tudo, é isto o que sinaliza o fechar e abrir ciclos." (LEITE, 2007, p. 86-87).

Em Jorge Andrade palpita a busca do reconhecimento aristotélico (ARISTÓTELES, 2007, 1450a34; 1452a16-29; 1552b11) – elemento fundamental na elaboração de uma tragédia – do indivíduo pelo coletivo. José e Marta anseiam firmar-se como identidade mesclada brasileira. A assunção de uma gênese misturada, a primeira peça que abre o Ciclo, *As confrarias*, é imperativa. Provavelmente por isso, este que se evidencia como um dos mais reverentes e sóbrios dramaturgos brasileiros, na peça que antecede *Pedreira das Almas* no Ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, abusa de composições e inversões nos mitos, que se moldam através de um percurso que vai da Grécia Antiga ao cristianismo, e do cristianismo ao africanismo. Em *As confrarias*, Marta, a protagonista, incorpora o papel de Antígona amalgamada com outras forças femininas: Ágave, Santa Quitéria e Maria, mãe de Jesus. A personagem, por conseguinte,

constitui um *magma*,[7] uma Antígona às avessas, pois que não deseja enterrar cadáver algum; ao contrário, quer vê-lo insepulto, exalando o odor da injustiça e do crime contra a raça mulata que se junta a outras figuras mítico-literárias.

A identificação do mulato como produto da terra nos leva à necessidade peremptória da liberdade, da ruptura e da quebra de fronteiras, eis o tema de *Pedreira das Almas*. Nessa obra temos, do mesmo modo, o amálgama de mitos. Embora predomine o vigor da Antígona sofocliana, incorporada de maneira mais nítida pela personagem Mariana, é certo que as Antígonas esquiliana e euripidiana estão, igualmente presentes, na cena jorge-andradina como faíscas, fogos fátuos alternando incorporações e personagens.

A técnica nos é peculiar e causa estranhamento no leitor/espectador estrangeiro, pelo menos é o que transparece nas palavras de Seth Jeppesen, já citado anteriormente. No texto abaixo o helenista afirma:[8]

> As similaridades entre *Pedreira das Almas* e a *Antígona* de Sófocles têm sido notadas *en passant* por vários estudiosos [...], mas um tratamento minucioso da relação estabelecida entre essas duas peças ainda não foi realizado. [...] *Pedreira das Almas* não é um derivativo direto da peça de Sófocles – ela tem um enredo único, povoado por personagens que se assemelham às gregas no geral, mas que são, em última instância, distintas destas. [...] A conexão mais óbvia entre as duas peças é a replicação dos temas da interdição ao sepultamento e da resistência feminina à violência e opressão do governo. A personagem principal, Mariana, tem inicialmente pouca semelhança com a heroína de

[7] Forjamos o conceito de *magma* como ferramenta de trabalho neste estudo. *Magma* vem do grego, μάγμα, *mágma*, "sedimento moldável depositado em unguentos, etc." ("mouldable sediment deposited in unguents, etc."); é aqui, portanto, "uma mistura de mitos, cenas, personagens, passagens literárias, fundidos ou semifundidos" ("a mixture of molten or semi-molten myths, scenes, caracters, literary passages") (LIDDELL; SCOTT, 2003, p. 2403, tradução nossa). *Magma* é o resultado da utilização de sedimentos do repertório mítico e literário modelados e depositados na cultura de forma renovada. *Magma* é nome de uma obra do escritor João Guimarães Rosa.

[8] Justifica-se a longa citação para que se observe a perspectiva estrangeira frente ao comportamento de apropriação na obra de Jorge Andrade como parte de um todo no teatro brasileiro.

> Sófocles, mas em sua reação à violência de Vasconcelos, ela se transforma em Antígona, lutando pelo sepultamento de seu irmão assassinado, Martiniano. Durante a peça, Mariana milita contra leis injustas e sua implementação pela força, mas é apenas no final da peça que sua transformação em Antígona é completa, quando num ato substituto do suicídio, ela opta por permanecer na vila, agora abandonada. Ao compor esse híbrido de tragédia grega, ficção histórica e peça de mistério cristão, Andrade se envolve com ideias do movimento literário brasileiro do início do século XX chamado Antropofagia, no qual a imagem do canibalismo é usada para representar a apropriação eclética e perturbadora com a qual os autores cooptaram a linguagem e os temas de vários gêneros da literatura colonial num esforço de articular uma identidade cultural unicamente brasileira. Essa abordagem ambivalente da tradição cultural brasileira é ecoada na fala final de Gabriel na peça: "o passado é um monstro, que nos acompanha para onde vamos" [...] (JEPPESEN, 2014, tradução nossa).[9]

[9] "Similarities between *Pedreira das Almas* and Sophocles' *Antigone* have been noted in passing by various scholars [...], but a thorough treatment of the relationship between these two plays has not yet been undertaken. [...] *Pedreira das Almas* is not a direct derivative of Sophocles's play – it has a unique plot populated by characters that often resemble the Greek ones, but are ultimately distinct from them. [...] The most obvious connection between the two plays is the replication of themes of forbidden burial and female resistance to governmental violence and oppression. The main character Mariana initially bears little resemblance to Sophocles' heroine, but in reaction to Vasconcelos' violence, she transforms herself into Antigone, fighting for the burial of her murdered brother Martiniano. Throughout the play, Mariana is militant against unjust laws and their implementation by force, but it is only at the end of the play that her transformation into Antigone is complete, when in an act of ersatz suicide she chooses to remain in the now abandoned village. In composing this hybrid of Greek tragedy, historical fiction, and Christian mystery play, Andrade engages with ideas current in the early 20th century Brazilian literary movement called Antropofagia, in which the image of cannibalism is used to represent the eclectic and jarring appropriation with which authors co-opted language and themes from various genres of colonial literature in an effort to articulate a uniquely Brazilian cultural identity. This ambivalent approach to the Brazilian cultural tradition is echoed in Gabriel's parting lines in the play: 'o passado é um monstro, que nos acompanha para onde vamos' [...]".

Com certeza as estratégias detectadas pelo estudioso citado estão corretíssimas. Ele aponta a prática de apropriação no Brasil de forma lúcida – a junção de figuras, cenas e situações, a que chamamos *magma*; o hibridismo e a captação do mito no processo histórico que nasce na Grécia, que passa pelo cristianismo e se mistura ao africanismo, processo denominado por Jeppesen como ecletismo. Entretanto, à sua interpretação dos fatos poéticos descritos fogem à familiaridade com o procedimento geral de criação poética e, sobretudo, de apropriação dos clássicos no Brasil: somos *magma*, mistura inextrincável de culturas.

Além disso, um "derivativo direto da peça de Sófocles" (JEPPESEN, 2014, tradução nossa)[10] nascido em um país pouco abaixo da linha do Equador seria improvável, quer pelo que propomos chamar de "etnia literária" quer pelo fator temporal. Ingênuo é, do mesmo modo, julgar que o enredo de *Pedreira das Almas* é "povoado de personagens que geralmente se assemelham às gregas, mas que são, em última instância, distintas destas" (JEPPESEN, 2014, tradução nossa);[11] pois, se Andrade compusesse personagens iguais aos gregos, ele estaria traindo, notoriamente, a forma de produzir composições poéticas aprendida dos próprios gregos, ou seja, não estaria fazendo *mímesis* no sentido de emular. Com tais questões perguntamo-nos quais seriam os princípios básicos para se transformar a Antígona ática em Antígona brasileira? Qual é a *arché*, o princípio da mudança (MAKIN, 2006, 1046a9-10)?[12]

2.2 Escolhas e potências criadoras, razões e sensibilidades

Evidentemente que, para revisitar as obras antigas tomando delas uma potência adormecida, oculta ou inteiramente nova, um artista – se quiser reinaugurá-la – trabalhará para fazê-la potência cênica hoje; para observar nela as forças racionais (*dýnameis tôn lógon*) e as "não" racionais (*alógon*), as forças sociais (*políticai*) e as individuais (*idiótai*), a escolha (*krísis*) por umas e outras em cada autor e a sensatez (*phrónesis*) no ato da escolha. E não se trata apenas de tomar por baliza, na produção da arte, uma escolha sensata e ética: "um artista deve decidir como agir como

[10] "direct derivative of Sophocles's play".

[11] "populated by characters that often resemble the Greek ones, but are ultimately distinct from them".

[12] Questão inspirada no artigo de Richard King (1998, p. 63-83) que se ocupa do estudo da *Metafísica* de Aristóteles.

artista, isso é, na medida em que eles são levados pelo conhecimento de sua arte. Saber como agir de acordo com uma arte significa saber que escolhas devem ser feitas" (KING, 1998, p. 63, tradução nossa);[13] isto é, na arte deve ser levada em conta não somente os propósitos comparativos lógicos, mas a escolha técnica que nem sempre se compromete com questões lógicas e morais, "parte e parcela de qualquer arte" (KING, 1998, p. 64, tradução nossa).[14]

A escolha do artista passa, inclusive, pelo idioma do texto a ser escrito e pelo espaço temporal e geográfico que fará germinar a semente lançada. Nesse caso, a arte de apropriar-se de mitos e textos antigos estaria condicionada ao planejamento parcialmente consciente, controlado e dirigido; julga-se que a ação do artista ao acolher o texto deverá prever não somente a nova locação, mas o acaso e as forças de adaptação.

Nesse ponto, entra em cena a perícia do autor que toma decisões (afinal, ele sabe o que faz e por que faz isto ou aquilo) de forma quase maquinal na sua transposição. "O artista é obrigado a ser preciso, a ver as coisas como elas são, para o fim ser alcançado" (KING, 1998, p. 69, tradução nossa),[15] tomando como referência o livro *Θ*, capítulo 2 da *Metafísica* de Aristóteles, que trata

> [...] da questão "O que é o ser?" de duas maneiras. Por um lado, Aristóteles levanta essa questão; ele empreende uma longa busca por uma resposta para ela; e finalmente ele chega a uma resposta. Por outro lado, ele também reflete sobre a própria questão, sobre o que significa levantá-la e procurar por uma resposta para ela, e ainda sobre se é possível buscar uma resposta. (POLITIS, 2004, p. 2, tradução nossa).[16]

---

[13] "an artist must decide how to act as an artist, that is, insofar as they are led by knowledge of their art. Knowing how to act according to an art means knowing which choices should be made".

[14] "part and parcel of any art".

[15] "The artist is obliged to be accurate, see things as they are, if the end is to be reached".

[16] "Pedreira das Almas about the question 'What is being?' in two ways. On the one hand, Aristotle raises this question; he undertakes a long search for an answer to it; and eventually he offers an answer. On the other hand, he also reflects on the question itself, what it is to raise it and to search for an answer to it, and even whether it is possible to search for an answer at all".

Segundo Stephen Makin (2006, p. XI), especificamente sobre o livro *Θ*, "o livro explora a distinção entre realidade e potencialidade, entre ser realmente φ e ser potencialmente φ, entre o real e o potencial [...] A distinção potencialidade-realidade é muito genérica e de ampla aplicação.". Nos capítulos 1 e 2, que nos interessam em particular, Aristóteles investiga "a relação entre a capacidade de mudança e as mudanças às quais ela dá origem (*Θ*1, 1045b35–1046a2)" (MAKIN, 2006, p. XI). Com base nos postulados do capítulo 2, o que realçamos para a recepção clássica é: 1. o texto escrito (em grego ou em qualquer outra língua) é potência a ser atualizada; 2. no texto-potência há elementos racionais e elementos irracionais, os quais podem permanecer em latência ou aflorar na ação; 3. como arte-potência produzida, o texto atualizado está sujeito a mudanças em si mesmo e em um outro; 4. as mudanças podem gerar efeitos contrários ou permanências, por exemplo: a obstinação de Antígona permanece, mas seu ato de inumar o irmão pode se tornar um ato contrário; destarte, em *Confrarias* – um jogo entre irmãos de fé e de cultura – é possível Marta, uma Antígona perspectivizada, deixar José insepulto.

Esse nosso raciocínio se deve ao fato de que Antígona é um enunciado e, enunciado sendo, ela manifesta a coisa (mito, obra, peça teatral) propriamente dita e a sua privação. "Aristóteles pensa que uma forma simples 'carrega', de fato, 'seu negativo no seu bolso', mesmo que seja acidentalmente. Um relato torna tanto o fim quanto sua ausência claros para o inventor. Ele alcança o último por 'negação ou remoção' (1046b13-14)" (KING, 1998, p. 69, tradução nossa).[17] Assim, em razão de anunciar ambas as coisas, ela se faz presente na sua afirmação e na sua negação e é, por isso, que podemos afirmar algo como "Marta é uma Antígona às avessas". Como prova de que o procedimento é grego, citamos a Antígona euripidiana que parece, por vezes, contradizer a personagem sofocliana.[18] As muitas Antígonas podem ser alcançadas pelos seus contrários; elas se mostram tanto por suas negações e supressões quanto por suas afirmações; razão pela qual é possível conceber a Antígona do passado, que, por suas ações obstinadas, destrói a cidade à qual pertence e, a do presente, que, em terras brasileiras, já mudada, seja aquela que preserva e salva a cidade à qual pertence. Por isso é também concebível

[17] "Aristotle thinks that a single form *does* 'carry its negative in its pocket', at least accidentally. One account makes both the end and its absence clear to the maker. It achieves the latter by 'denial or removal' (1046b13-14)".

[18] Cf., por exemplo, EURÍPIDES, 2005, v. 1639-1640.

que Antígona – como a personagem sofocliana na peça homônima – seja irmã principalmente; assim como o é Mariana, de Jorge Andrade, em relação a Martiniano; mas que ela seja, da mesma forma – como suas versões segundo Ésquilo e Eurípides –,[19] filha exemplar, como também o é Mariana,[20] no final da obra jorge-andradina em relação a Urbana. Isso permite que Urbana seja Jocasta e Eurídice, e, em nossa interpretação, um *magma* também do Creonte sofocliano, em *Antígona*. Reproduzimos algumas falas de Urbana para um paralelo com enunciações do rei que se assemelham às da matriarca:

URBANA	CREONTE	CREONTE (EM TRADUÇÃO NOSSA).
O Governo deve ser respeitado. Não é com desordem que se corrigem erros. (ANDRADE, 1986b, p. 41)	ἔργον γάρ ἐστι τοὺς ἀκοσμοῦντας σέβειν; (SOPHOCLES, 1961, v. 730)	Pois então, o negócio é respeitar desordeiros?
Este casamento não é mais de minha vontade. (ANDRADE, 986b, p. 40)	ταύτην ποτ᾽οὐκ ἔσθ᾽ ὡς ἔτι ζῶσαν γαμεῖς. (SOPHOCLES, 1961, v. 750)	Com ela viva, não mais casarás.
Poderão viver... mas não à custa da destruição de Pedreira. Que a minha maldição caia sobre os impiedososque o fizerem. (ANDRADE, 1986b, p. 43)	ἐγὼ γάρ, ἴστω Ζεὺς ὁ πάνθ᾽ ὁρῶν ἀεί, οὔτ᾽ ἂν σιωπήσαιμι τὴν ἄτην ὁρῶν στείχουσαν ἀστοῖς ἀντὶ τῆς σωτηρίας, οὔτ᾽ ἂν φίλον ποτ᾽ ἄνδρα δυσμενῆ χθονὸς θείμην ἐμαυτῷ... (SOPHOCLES, 1961, v. 184-188)	Pois eu, queira Zeus, que, eterno, tudo vê: calar não me deixaria, ao ver, à custa da redenção, a destruição sobre o povo marchar, nem varão inimigo desse meu próprio chão poria como amigo.
Quem não ama seu lugar de nascimento, não merece possuir terra... e muito menos viver! (ANDRADE, 1986b, p. 45)	καὶ μεῖζον ὅστις ἀντὶ τῆς αὑτοῦ πάτρας φίλον νομίζει, τοῦτον οὐδαμοῦ λέγω. (SOPHOCLES, 196, v. 183-184)	E quem maior amor proclama a outro que não a pátria, com este não conto pra nada.

[19] Referimo-nos à personagem em *Édipo em Colono*, de Sófocles, e *As Fenícias*, de Eurípides (cf. EURÍPIDES, 2005, v. 1683-1684).

[20] "Mariana: Não havia ódio! Minha mãe não falou. Morreu pouco a pouco. Atendeu ao pedido de Martiniano... lutou também com seu silêncio. Pedreira das Almas Não era ódio! Era amor, já disse. Pedreira não está em teu sangue. Não podes compreender." (ANDRADE, 1986b, p. 106).

Urbana, a senhora da cidade e Creonte: paralelos contíguos em suas palavras e atos. Acrescentamos ademais que a tragédia ática, se recorrermos à *Poética* de Aristóteles, pode ser interpretada como um relato de ações que provocam um movimento de transformação, de mudança (metábole, peripécia ou catástrofe) no indivíduo e na cidade (ARISTÓTELES, 2007, 1452a22; 1452a30; 1450a34; 1452a18; 1452a32; 1452b9; 1455b23), o que claramente se percebe em *Pedreira das Almas*. Mas, reiteramos: a Antígona de Sófocles em *Antígona* não é a de Sófocles em *Édipo em Colono*, nem a de Ésquilo em *Os sete contra Tebas*, nem tampouco a de Eurípides em *Fenícias* etc.

Caracteres trágicos se fazem com a palavra escrita, a palavra enunciada e, sobretudo, com e por meio do corpo de um ator – brasileiro, inglês, chinês, africano... – que as encarna. Jamais, em espaço ou tempo algum no mundo pós-antigo, veremos outra vez, tal qual eram, os personagens áticos. Neste sentido, traçar em paralelo a identificação de personagens, uma pela outra, soa como uma estratégia pouco conclusiva. Perceber Mariana como Antígona, Gabriel como Hemon, Urbana como Jocasta ou Eurídice, ver em Martiniano Polinices e, em Vasconcelos, identificar Creonte, conquanto seja parcialmente acertado, é um viés de leitura que pode ser colocado em movimento e ampliado.

Assim, sustentamos que o texto de Jorge de Andrade tem mobilidade porque as figuras míticas se constroem em quiasma com o passado ao longo de muitas etapas. Convenhamos, impossível seria esperar que o autor de *Pedreira das Almas* se limitasse à reprodução de uma única peça, enquanto lhe couberam por herança todas as peças que tocam o mito de Antígona, as gregas e as suas sucessivas reescritas. Ele próprio mostra ciência do tempo de vida dessa personagem teatral em entrevista à revista *Isto É*:

> No momento em que Antígona gritou contra a opressão, há dois mil anos, ela gritou como personagem viva. Ficou dois mil anos no palco – e vai continuar. Não importa se os autores pertenciam, na época, a tal ou tal partido político. Eram dramaturgos, grandes poetas que registraram o homem no tempo e no espaço. (ANDRADE *apud* AZEVEDO, 2012, p. 117).

Por que determinar uma referência única para o poeta? Ser livre é condição para acionar a potência criadora. A demanda pelos ritos devidos a um morto cumpre apenas um dos *tópoi* do mito da filha de

Édipo, é apenas um prato no banquete poético que a tradição legou. O procedimento jorge-andradino de "compor esse híbrido de tragédia grega, ficção histórica e peça de mistério cristão" (JEPPESEN, 2014, tradução nossa),[21] detectado por Seth Jeppesen, é recurso comum já para os gregos, se tomarmos por referência as estratégias de apropriação apontadas por Plutarco em *Ísis e Osíris*; a retomada do presente para analisar o passado também não é desconhecida nem de Ésquilo, na trilogia *Oréstia*, nem de Eurípides, que, ao final de suas peças, costuma explicar as origens de mitos formadores de hábitos e ritos na *pólis* ateniense de seu tempo. Buscar nossa identidade é, via de regra, acatar a máxima de Delfos: Γνῶθι σεαυτόν (*Gnôthi seautón*), "conhece-te!" (PLATONE, 1997, Protagora, 343b; Alcibiade I, 124ab).

Passemos, em tempo e para encerrar nossas considerações, aos arremates na perspectiva que apontamos, a da devoração e da incorporação, que, de resto, são, segundo Mario Faustino, fundamento de toda a criação:

> De tudo o que temos visto, poder-se-á concluir ser a recriação do objeto (acompanhada de sua doação aos demais homens, sob a forma de palavras que compõem uma coisa só com o objeto por elas nomeado), a principal finalidade da linguagem poética; ao contrário da prosaica, que serve para comunicar ao leitor ou ouvinte uma visão, um comentário, uma narração, uma descrição do objeto, em palavras que não se apresentam identificadas, confundidas com esse mesmo objeto. (FAUSTINO, 1964, p. 65).

3 *Pedreira das Almas*: um *témenos* universal

A peça se passa, como afirmamos, durante a rebelião de 1842. Gabriel e Martiniano, peças chave do jogo, se associam ao grupo dos "revoltosos ou liberais". Eles pleiteiam a partida dos cidadãos de Pedreira das Almas para outras terras, com o intuito de promover a fundação de nova cidade. A cena se abre com um hino a Santa Luzia. A santa é escolhida de forma bastante cuidadosa e motivada, pois os revoltosos da cidade antiga de Santa Luzia eram também cognominados "os luzias",

[21] "composing this hybrid of Greek tragedy, historical fiction, and Christian mystery play".

termo que se tornou geral para todos aqueles que "estavam insatisfeitos com a centralização política na Corte" (HÖRNER, 2010, p. 42). A alcunha é recuperada quando Andrade costura o passado e o presente a partir de cânticos, um dos quais menciona a mártir venerada pelos católicos. Incluídos no texto de *Pedreira das Almas*, dois cantos corais e uma monodia, inspirados em cantigas religiosas populares brasileiras e salmos bíblicos, materializam o ritual trágico. Na abertura o povo de Pedreira suplica: "Deixai as águas mais claras!" (ANDRADE, 1986b. p. 21); o canto final, que marca a saída solene do coro e de toda a população da cidade, cumpre a função do êxodo trágico. Os moradores saem em busca de campos que "se revestem de rebanhos" e de vales que "se cobrem de cereais" (ANDRADE, 1986b, p. 113). A paisagem sonora é, portanto, sagrada. Ela se conjuga, por determinação do autor, com um cenário que se configura como um novo e autêntico *témenos*, espaço sagrado: uma igreja cujo adro é utilizado pela cidade como um grande cemitério, o qual, durante a encenação, ganha movimento na variedade de tamanho e disposição de abundantes lápides, sempre somadas de forma a construir um paredão de pedras. Observemos as didascálias do autor:

> Largo da igreja de Pedreira das Almas. A fachada da igreja, com suas torres, ocupa quase todo o fundo da cena. À esquerda e à direita, pontas de rochedo, voltadas na direção da igreja e do céu, formam, praticamente, uma muralha em volta do largo. Tem-se a impressão de que a igreja, o adro que a cerca, as escadarias, o parapeito de pedras com suas estátuas e anjos estão incrustados na rocha. O adro, o patamar da escadaria são calçados com grandes lajes, onde se veem inscrições de túmulos. Com exceção das duas estátuas no primeiro degrau da escadaria, as outras estarão voltadas para o adro, como se pertencessem aos túmulos. Pedreira das Almas Com exceção do céu, tudo é branco, cor de ouro e cinza; predominando o branco. (ANDRADE, 1986b, p. 75).

Temos, portanto, um templo ao fundo ladeado por altos rochedos cinzentos, marmóreos e dourados – rastro de ouro que lhe restou –; abaixo se vislumbra um vale. Declara Gabriel, materialização de Hemon, que Pedreira, "vista de longe, perdida entre as nuvens, parece uma estrela branca de mármore!" (ANDRADE, 1986b, p. 109). Fala que, para nós, conforma uma forte evocação do que nos ficou dos monumentos gregos.

Nesse cenário, ao som da louvação da Santa, entra em cena Mariana. Ela surge à porta central da igreja toda vestida de branco; um véu preto cobre-lhe a cabeça, mimeticamente se confundindo com o cenário. A peça termina com Mariana de luto e véu preto na cabeça. Ela toma a postura de sua mãe e as indicações determinam que "qualquer coisa parece ter morrido em Mariana"; "rígida olha fixamente para frente, parecendo não perceber a presença de ninguém"; "na massa escura da igreja, só vemos seu rosto petrificado" (ANDRADE, 1986b, p. 85). Mariana e Urbana, sua mãe, como *magma* que são, ao fim, tornam-se uma só personagem.

Transcorrido o drama, percebe-se que um só *magma* também é, com elas, a cidade. Aliás, os nomes dessas duas personagens já antecipavam a intenção do autor: Mariana é o nome de uma cidade mineira encravada em terras famosas pelas jazidas de ouro e de pedras preciosas; Urbana, nome motivado do latim *urbs*. Realçamos, porém, que, tal como já antecipamos, no início da tragédia, a mesma Urbana anuncia-se antes como um Creonte – outra perspectiva de personificação da cidade – que, aos poucos, se deixa minguar para fundir-se em Antígona/Mariana e materializar a *Pedreira das Almas* esgotada, vazia de ouro e de gente. Aprisionadas ao ar livre no cárcere rochoso que se revela a cidade, ambas, Mariana e Urbana serão sepultadas vivas no *témenos* brasileiro. Urbana, até que morra, servirá de mortalha para Martiniano.

A peça brasileira tem início no enclausuramento da personagem e o fecho no sepultamento da cidade. Mariana jamais se afastará de seu túmulo; a esse local estará aprisionada, independentemente de qualquer ordem de prisão que sobre ela pese. Observe-se que tanto o nome da cidade quanto seu espaço de pedras e estátuas mostram ao espectador um grande túmulo do qual todas as almas vivas, exceto Mariana, acabarão por sair.

Configura-se, de fato, a situação da heroína de deixar-se ocultar, para sempre, pelas pedras que são a cidade inteira, um nítido alargamento da pena aplicada à Antígona sofocliana: "[a ela] esconderei viva na caverna de pedra", diz Creonte (SÓFOCLES, 2010, v. 774). Abandonadas a cidade e a personagem, conclui-se não só o sepultamento de Polinices-Martiniano, mas o de sua mãe e de sua irmã também.

Tragédia não é coisa simples; equiparações pontuais não abrangem as apropriações dos clássicos no Brasil. No nosso ponto de vista, o teatro de Jorge Andrade, ao visitar e acolher Antígona, aproxima-se do mito e com ele dialoga, bem como se acerca e põe-se a conversar com

a personagem em sua variedade, complexidade e potência; não apenas na estrutura e na concepção da obra artística trágica, mas em sua função social e teatral e na proposta de enfrentar a problemática do homem levando-o da história para o mito e do mito para si.

Encerramos nossa análise reiterando que o autor focalizado recria o passado a partir das diretrizes fundamentais da cultura helênica, a saber, a obsessão pelo autorreconhecimento, a liberdade frente à criação, os recursos da retórica antiga aplicados não somente à linguagem, mas sobretudo ao pensamento – a composição de personagens em quiasma, por exemplo – e a concepção da tragédia como movimento de transformação para uma cultura.[22] Entretanto, a tensão latente no que diz respeito à retomada dos clássicos e a necessidade de romper com jugos hegemônicos europeus e a obsessão pela transgressão permanecem. Todas as apropriações se misturam em *magma*.

Referências

AESCHYLUS. *Seven Against Thebes*. Tradução de I. Torrance. London: Bloomsbury, 2007.

ANDRADE, J. *A moratória*. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

ANDRADE, J. História narrada em ciclo teatral. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 12, 23 out. 1970. Entrevista. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19701023-29309-nac-0012-999-12-not>. Acesso em: 15 abr. 2017.

ANDRADE, J. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986a.

ANDRADE, J. *Pedreira das Almas*: e, *O telescópio.* Rio de Janeiro: Agir, 1986b.

ANDRADE, O. de. O manifesto antropófago. In: TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 266-271.

[22] Este texto foi aceito em sua versão inglesa, mais abrangente, para publicação pela editora Leiden Brill.

ARANTES, L. H. M. Do primado do texto à ideia de autonomia cênica: os diretores de Jorge Andrade. In: PARANHOS, K. R.; LIMA, E. W.; COLAÇO, V (Org.). *Cena, dramaturgia e arquitetura*: Instalações, encenações e espaços sociais. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. p. 91-109.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de A. M. Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

AZEVEDO, E. R. *et al.* (Org.). Jorge Andrade 90 anos: (re)leituras. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, Teatro da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012. v. 1: A voz de Jorge.

DELEUZE, G. *Qu'est-ce que l'acte de création*?, 1987. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>. Acesso em: 15 abr. 2017.

EURÍPIDES. *As Fenícias*. Tradução de D. Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2005.

EURIPIDES. *Euripidis fabulae*: phonissae. Edição de G. Murray. Oxford: Clarendon Press, 1913. v. 3.

FARIA, J. R. A dramaturgia de Jorge Andrade. In: _____ (Org.). *O teatro na estante*: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998. p. 143-162.

FAUSTINO, M. *Coletânea 2*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.

GONÇALVES, D. Prefácio. In: ANDRADE, J. *Marta, a árvore e o relógio.* São Paulo: Perspectiva, 1986.

GRAHAM, D. W. (Ed.) *The Complete Fragments and Selected Testimonies the Major Presocratics*. Cambridge: University Press, 2010.

HOLANDA, C. B. de; PONTES, P. *Gota d'água*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

HÖRNER, E. *Em defesa da Constituição*: a guerra entre rebeldes e governistas (1838-1844). 2010. 376f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

JEPPESEN, S. *Pedreira das Almas*: Jorge Andrade's Brazilian *Antigone*. In: INTERNATIONAL CONFERENCE "GREEKS AND ROMAN ON

LATIN AMERICAN STAGE", 2014, London. Disponível em: <https://www.ucl.ac.uk/classics/events/GreeksRomansAbstracts>. Acesso em: 8 set. 2015.

KING, R. Making Things Better: The Art of Changing Things (Aristotle, "Metaphysics" Θ 2). *Phronesis*, n. 43, p. 63-83, 1998. DOI: https://doi.org/10.1163/15685289860517801

LEITE, V. N. *O passado alimentando o porvir*: discussões em torno do drama moderno brasileiro a partir de Pedreira das Almas (1957/1970), de Jorge Andrade. 2007. 128f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 2003.

MACIEL, D. A. V. Considerações sobre a dramaturgia nacional-popular: do projeto a uma tentativa de análise. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 25, p. 23-36, 2005. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/270>. Acesso em: 15 jan. 2017.

MAKIN, S. (Ed.). *Aristotle*: Metaphysics. Oxford: Clarendon Press, 2006. Book Θ.

NUÑEZ, C. F. P. O Brasil passado a limpo – revisão histórica e ficcionalidade na dramaturgia de Jorge Andrade. In: MALEVAL, S. (Org.). *Estudos galegos-brasileiros*. Rio de Janeiro: HP Comunicação, UERJ, 2003, p. 473-500.

PLATONE. *Platone, tutte le opere*. Edição de E. Maltese. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997.

POLITIS, V. *Aristotle and the Metaphysics*. London, New York: Routledge, 2004.

PRADO, D. de A. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, A. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SANT'ANNA, C. *Metalinguagem e teatro*: a obra de Jorge Andrade. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de M. H. R. Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.

SOPHOCLES. *Sophoclis fabulae*: Antigone. Edição de H. Lloyd-Jones. Oxford: Oxford University Press, 1990. p. 181-238. DOI: https://doi.org/10.1093/actrade/9780198145776.book.1

Caligrama, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 29-49, 2017

Sob o signo da deusa Deméter: as mulheres no romance *Lazarilho de Tormes* e no conto "Mon Gigolô", de Marcos Rey

Under the sign of Demeter: the women in the novel Lazarilho de Tormes *and in the short-story "Mon Gigolô", by Marcos Rey*

Altamir Botoso
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Mato Grosso do Sul / Brasil
abotoso@uol.com.br

Resumo: Este artigo objetiva estudar comparativamente as mulheres do romance *Lazarilho de Tormes* e as do conto "Mon Gigolô", de Marcos Rey. Observa-se, nessas duas narrativas, que as representações femininas apresentam um comportamento regido pela deusa grega Deméter, que se caracteriza por defender, alimentar e proteger os homens. Portanto, as personagens femininas dos textos ficcionais mencionados assumem um comportamento maternal em relação aos homens com os quais entram em contato em seus respectivos contextos ficcionais.

Palavras-chave: mulheres; Deméter; Marcos Rey; romance picaresco; literatura comparada.

Abstract: It is intended, in this article, to study comparatively the women from the novel *Lazarilho de Tormes* and from the short-story "Mon Gigolô", by Marcos Rey. It is noticed in these two narratives, that the female representations presents a behaviour guided by the greek goddess Demeter, which is characterized by the fact of defending, feeding and protecting men. Therefore, the female characters from these fictional texts mentioned adopt a maternal behavior related to the men with whom they make contact in their respective fictional contexts.

Keywords: women; Demeter; Marcos Rey; picaresque novel; comparative literature.

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2238-3824.22.1.29-49

Recebido em: 9 de setembro de 2016.

Aprovado em: 31 de maio de 2017.

O romance picaresco é uma modalidade literária que abrange um conjunto de obras escritas na Espanha, nos séculos XVI e XVII. Seu eixo centra-se no pícaro, personagem de baixa condição social, que procura por todos os meios possíveis – a trapaça, o engano, o roubo, o rufianismo − ascender socialmente. Três obras constituem o núcleo clássico, ou picaresca clássica: *Lazarillo de Tormes*, de autor desconhecido, publicada em 1554; *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (1547-1615?), cuja primeira parte apareceu em 1599 e a segunda, em 1604; e *El Buscón*, de Francisco de Quevedo (1580-1645), que vem a público no ano de 1626. Com base no que é comum a estas obras, Mário Miguel González (2010, p. 314) afirma que o romance picaresco é "a pseudoautobiografia de um anti-herói, definido como um marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras que, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista".

Todas as três obras apontadas são a história de um anti-herói que, valendo-se da astúcia, procura integrar-se à sociedade, narrando ele próprio as suas aventuras e desventuras, de forma autobiográfica.

Assim, o *Lazarilho* inicia o gênero, contrapondo-se parodicamente aos romances de cavalaria:

> [...] O autor do *Lazarillo de Tormes*, na narração autobiográfica de Lázaro, se apodera de traços de modelos de narrativas documentais e acrescenta a estes um sentido de paródia dos textos ficcionais mais difundidos na primeira metade do século XVI na Espanha: os livros de cavalaria. [...] o eixo do relacionamento possível com os livros de cavalaria está na eliminação do narrador onisciente daqueles e na substituição pelo narrador protagonista; na criação do leitor moderno; no protagonista que deixa de ser o herói modelar da ficção de cavalaria para dar lugar ao anti-herói que parodia aquele, ponto por ponto; no "grosero estilo", diverso do daquele tipo de narrativas, propositadamente adotado; e na presença de coordenadas históricas e geográficas imediatas e concretas, das quais sempre carecem os livros de cavalaria.

> A eliminação do narrador onisciente no *Lazarillo de Tormes* nos coloca, como diz Américo Castro, no interior da experiência do próprio protagonista. Dessa maneira, já não estaremos perante a reiteração de um estereótipo narrativo que não pode sofrer maiores variações, como era o caso do herói dos livros de cavalaria. O texto não mais será a expressão do que acontece a alguém, mas do homem existindo no que acontece. E a série de acontecimentos não ficará aberta – como nos livros mencionados −, mas se fecha na conclusão de um processo explicado no universo existencial do protagonista. [...] (GONZÁLEZ, 2010, p. 311-312).

O romance picaresco espanhol teve o grande mérito de colocar em primeiro plano a figura de um anti-herói que narra os feitos de sua vida nada grandiosa, quando o comparamos com o protagonista dos romances da época, a figura do cavaleiro andante, uma espécie de super-herói, cujas ações altruístas procuravam beneficiar os mais fracos, na tentativa de livrá-los de qualquer tipo de opressão.

O pícaro funciona como a antítese do cavaleiro andante, pois pensa somente em si mesmo, em tirar vantagens em todas as situações que a vida lhe oferece, em suma, ele é movido pela praticidade, não se deixa dominar pela paixão ou qualquer sentimento amoroso, como ocorria com as personagens centrais dos romances de cavalaria.

Na narrativa que inicia o gênero, o leitor depara-se com a história de Lázaro de Tormes, um individualista, que busca obstinadamente a ascensão ao âmago da sociedade que ele critica em seu relato. Será criado de vários amos: um cego astuto, que quase o faz perecer de fome e a quem tem de enganar para sobreviver, terminando por abandoná-lo; um clérigo avaro, que o despede depois de descobrir que Lázaro roubava pães de uma arca velha que tinha em sua casa; um escudeiro faminto, único amo pelo qual sentirá certa simpatia e compaixão e que foge, abandonando-o, por não ter como pagar o aluguel da casa onde moram; um frade das Mercês, que o fazia caminhar muito, rompendo seu primeiro par de sapatos.

Os próximos amos de Lázaro serão um vendedor de indulgências, com o qual permanece por quatro meses nos quais presencia uma série de embustes perpetrados por este para conseguir vender suas absolvições; um mestre de pintar pandeiros, do qual também sofreu maus-tratos; um capelão trabalhando como "vendedor de água, com um asno, quatro

cântaros e um chicote e do qual Lázaro tira bom proveito" (BARBOSA; RODRIGUES, 2000, p. 55) – dividindo o que ganha com esse amo, consegue comprar uma roupa usada e o abandona –; um aguazil, tipo de oficial da polícia espanhola, que Lázaro deixa pelos perigos que ambos tiveram que enfrentar; e um arcipreste – nesse momento Lázaro se torna pregoeiro de vinhos da cidade de Toledo.

Em relação a este último amo, verificamos que com ele Lázaro consegue integrar-se à sociedade, ainda que de forma baixa e vil, uma vez que o arcipreste faz com que Lázaro aceite casar-se com sua amante, fechando os olhos e os ouvidos à traição da esposa, apesar dos comentários de todos. Desta forma, viverá no que ele considera como sua "prosperidade e no auge de toda boa fortuna" (LAZARILHO..., 1992, p. 105).

A figura do pícaro não ficou restrita à literatura espanhola, uma vez que seres ficcionais com características semelhantes às suas surgiram em outros países, e todos esses "literariamente, garantem e consagram, em seus respectivos contextos, o espaço do anti-herói" (MILTON, 1986, p. 75). A esse respeito, é possível afirmar que

> O romance picaresco projetar-se-ia, posteriormente, no restante da Europa, onde – principalmente na Alemanha, Inglaterra e França – registram-se romances inspirados no modelo espanhol, publicados durante os séculos XVII e XVIII. Nos séculos XIX e XX, é possível verificar, em diversas literaturas, especialmente ibero-americanas, o aparecimento de narrativas que, propositadamente ou não, respondem ao que poderia ser um conceito de romance picaresco. (GONZÁLEZ, 2010, p. 314).

Em solo brasileiro, o malandro, que se configura como personagem principal em vários romances da década de 80, do século XX, conforme pontua Mario González (1994, p. 315), pode ser visto como uma recriação do pícaro espanhol, pois é uma personagem que age fora das normas estabelecidas pela sociedade, usa a astúcia para se safar de situações conflituosas e para obter vantagens para si, recusa o trabalho rotineiro e quer ascender socialmente, de preferência com o mínimo esforço.

Há uma série de estudos que comparam o pícaro espanhol e o malandro brasileiro, considerando-os seres ficcionalmente correlatos. Destacam-se, no tocante a esse aspecto, as pesquisas desenvolvidas por Mario Miguel González (1994), que culminaram no livro *A saga do anti-heró*, além das seguintes pesquisas: *A picaresca espanhola e Macunaíma de Mário de Andrade*, de Heloisa Costa Milton (1986); *Formação*

malandra: Bildungsroman *e picaresca em* Memórias sentimentais de João Miramar, e *Amar, verbo intransitivo*, de Daniel Argolo Estill (1996); *Madame Pommery: a primeira malandra na prosa ficcional brasileira*, de José Carlos Mariano do Carmo (2003); *Meu tio Atahualpa de Paulo de Carvalho Neto: o enigma mulher no universo feminino do romance malandro*, de Maria Josele Bucco Coelho (2006), entre outras.

As considerações acima se fazem necessárias, já que o conto "Mon Gigolô", de Marcos Rey (1925-1999), que será analisado neste artigo, apresenta como protagonista um malandro, que, recusando-se a entrar para o mundo massificado do trabalho, transforma-se num gigolô, que vive da exploração das mulheres que cruzam o seu caminho, até se apaixonar por Celina, que se casa com um de seus clientes, Romeu. Conforma-se, assim, um triângulo amoroso, pois Mon Gigolô apresenta-se como primo de Celina, e esta garante que o visitará sempre, preservando o papel de amante deste e o de esposa daquele.

Tendo em vista o grande número de estudos comparativos das personagens picarescas e as malandras, os quais evidenciam o protagonismo de pícaros e malandros nos romances nos quais atuam, o nosso objetivo é empreender uma análise comparativa das mulheres que circundam Lázaro de Tormes e Mon Gigolô, em suas respectivas narrativas. Tais figuras femininas míticas, entre muitas outras mais óbvias, como a da deusa Atena, que acompanha Ulisses na composição de ardis em sua trajetória odisseica, podem ser lidas, em ambas as histórias, como seres que auxiliam o pícaro e o malandro, garantindo-lhes o sustento. Nesse sentido, propomo-nos aproximar a deusa grega Deméter (ou Ceres, para os romanos) das personagens femininas para provocar com isso a releitura dos textos referidos.

Na mitologia grega, a deusa mencionada é filha de Cronos e Reia. Para os romanos, ela é filha de Saturno e Cibele, mas recebe o epíteto de "Grande Mãe" em ambas. A deusa é símbolo da fartura e da bonança, ela socorre os mortais com boas colheitas e, portanto, com alimento para que possam sobreviver:

> Ceres [...] ensinou aos homens a arte de cultivar a terra, de semear, de fazer a colheita do trigo, e com ele fabricar o pão, o que a fez ser vista como a deusa da agricultura. [...] Ceres é habitualmente representada sob o aspecto de uma bela mulher, de talhe majestoso, e tez rosada; os seus olhos são lânguidos, os cabelos louros, caindo desordenadamente sobre os ombros.

> Além de uma coroa de espigas de trigo usa um diadema mais alto. Às vezes é coroada por uma grinalda de espigas ou de papoulas, símbolo da fecundidade. O seu peito é forte, os seios opulentos; segura com a mão direita um feixe de espigas, e com a esquerda uma tocha ardente. O vestido cai-lhe até os pés, e muitas vezes leva um véu atirado para trás. Às vezes representam-na com um cetro ou uma foice; duas criancinhas junto do seu seio, cada uma segurando uma cornucópia [vaso em forma chifre], indicam que ela é a nutriz do gênero humano. Traz um vestido amarelo, cor dos trigos maduros. (COMMELIN, s/d, p. 50-53).

Além disso, ela é representada também com atitudes triunfantes, própria da deusa das searas e é

> símbolo da terra que oculta aos olhos a sua força fecunda e só deixa ver o que produz. Com a mão direita prende o véu sobre o ombro esquerdo; com a outra aperta contra si um ramalhete dos campos; a coroa de espigas está colocada sobre a cabeleira artisticamente disposta, e levanta ao céu um olhar satisfeito com expressão de reconhecimento pelos outros deuses que a secundaram.
> O seu carro é atrelado a leões ou serpentes. Nos monumentos é geralmente chamada de *Magna Mater*, *Mater Maxima* (Grande Mãe, Maior das Mães) [...] (COMMELIN, s/d, p. 53).

Portanto, nota-se que Ceres (ou Deméter) apresenta como características arquetípicas femininas a vocação para a maternidade e a capacidade de prover sustento para os mortais, sendo essas as mesmas que marcam as personagens femininas de *Lazarilho de Tormes* e "Mon Gigolô".

Complementando nossas observações sobre a deusa Ceres/Deméter, valemo-nos das colocações de Jean Shinoda Bolen (1990), que se encontram em seu livro *As deusas e a mulher*: nova psicologia das mulheres, no qual a referida autora estuda as forças que influenciam as mulheres por meio das deusas gregas Héstia, Deméter, Hera, Ártemis, Atenas, Afrodite e Perséfone, enquadrando essas deusas em três categorias: "as deusas virgens (Ártemis, Atenas e Héstia), as deusas vulneráveis (Hera, Deméter e Perséfone) e a deusa alquímica (Afrodite)" (RAPUCCI, 2011, p. 71).

As deusas vulneráveis, conforme elucida Cleide Antonia Rapucci (2011, p. 82-83), personificam arquétipos que representam os papéis tradicionais das mulheres – esposa, mãe e filha – as quais orientam para o relacionamento e expressam a necessidade de afiliação das mulheres. Quando elas são arquétipos dominantes, o enfoque da atenção é nos outros, não num objetivo exterior ou estado interior.

Em síntese, é possível afirmar que a mulher que se associa à figura de Ceres/Deméter apresenta as seguintes características:

> *A mulher-Deméter* é regida pela deusa das colheitas; é uma verdadeira mãe-terra que gosta de estar grávida, de amamentar e de cuidar de crianças; está envolvida com todos os aspectos do nascimento e com os ciclos reprodutivos da mulher.
> [...]
> Deméter é a deusa da maternidade e de tudo que se refere às funções reprodutoras. Por reger a semente e o fruto, é às vezes chamada Senhora das Plantas, simbolizando sua profunda ligação com todos os aspectos da alimentação, do crescimento, dos ciclos das safras, da colheita e preservação dos alimentos. (RAPUCCI, 2011, p. 74-76, grifos da autora).

A configuração da "mulher-Deméter" projeta-se no romance picaresco e no conto em análise, uma vez que a maioria das mulheres recriadas por estes relatos ficcionais deixam patente o seu instinto materno ao se depararem com alguma dificuldade ou carência pela qual atravessam o pícaro ou o malandro, sempre socorrendo e auxiliando esses seres deserdados pela sorte.

A primeira figura feminina a surgir na obra *Lazarilho de Tormes* é sua mãe, Antona Pérez que, com a morte do marido, Tomé González, o qual fora desterrado por roubar, vai viver na cidade:

> Minha viúva mãe, como se visse sem marido e sem proteção, decidiu aproximar-se dos bons para ser um deles. Foi viver na cidade, onde alugou uma casinha, dedicando-se a cozinhar para certos estudantes, e lavava a roupa para os tratadores dos cavalos do comendador da Madalena, de modo que foi frequentando as cavalariças.
> Ela e um homem moreno, um dos que tratavam dos animais, conheceram-se. Ele, às vezes, vinha a nossa casa e

> ia embora de manhã. Outras vezes, durante o dia, chegava-se à porta, com a desculpa de comprar ovos, e entrava em casa [...] (LAZARILHO..., 1992, p. 33).

Vale notar que a mãe de Lázaro, para poder sustentá-lo, apoia-se numa figura masculina, primeiramente, Tomé González e, em seguida, Zaide, o qual também será preso por roubar. Trata-se de uma personagem que vive um processo de degradação, já que se liga somente a parceiros ladrões, tornando-se cúmplice dos dois, "restando ao personagem feminino a submissão e adequação aos moldes rígidos da sociedade" (COELHO, 2009, p. 1594) da época. Assim, a mulher nos romances picarescos aparece sempre degradada, sendo associada "à prostituição e aos engodos que são considerados próprios do gênero" (COELHO, 2009, p. 1594), mas apesar dessa caracterização, ela perpetua a sua imagem como provedora, como aquela que é responsável por sustentar o pícaro, até que ele possa tornar-se independente e ser capaz de cuidar de si próprio.

Em "Mon Gigolô", o protagonista, com a morte da tia, que o sustentava, é obrigado a buscar alternativas para sobreviver, fracassando em todos os seus intentos de ganhar dinheiro com pouco esforço. Todas as suas atividades relacionam-se com o sexo e o erotismo: aluguel de livros pornográficos, venda de retratos e figuras obscenas, a tentativa frustrada de gravar um *long-play* com os ruídos de duas pessoas fazendo sexo, sessões de cinema erótico nos fundos do barracão da casa de um amigo, a publicação de uma revista com imagens pornográficas, a abertura de uma boutique para venda de bibelôs obscenos, cartões postais indecorosos e livros proibidos. Enfim, todas essas tentativas terminam com a prisão de Mon Gigolô. Em liberdade, ele busca uma nova forma de ganhar algum dinheiro: "Não se deu por vencido: foi cantar velhos tangos num cabaré e deu início à sua carreira de gigolô, com um êxito que despertou inveja e ciumeira de seu meio" (REY, 1990, p. 58).

As mulheres que Mon Gigolô explora podem ser aproximadas da deusa Deméter, uma vez que são elas que garantem o seu sustento:

> As amantes de Mon Gigolô eram as mais variadas na forma e no conteúdo: dançarinas de cabarés e *taxi-girls*, cabeleireiras, uma senhora que vendia roupas a domicílio, uma húngara dona de um restaurante, onde ele fazia as refeições e mesmo levava outras mulheres, sem pagar a conta, a caixeira dum grande armazém central (que lhe passava furtivamente litros de uísque), uma viúva

> com três filhos e alguma economia, a quem ele chamava de "mamita"; intermitentemente explorava uma velha cantora de rádio e a amante dum combativo deputado da oposição; tirava muito dinheiro das Mexicanitas, uma dupla de irmãs que cantava e dançava nos "inferninhos"; mensalmente dava um giro com uma professora solteirona magra como um cabo de vassoura, a quem pedia dinheiro para completar um curso de química, e finalmente noivava a sério com uma parteira que tinha a cara e as cicatrizes faciais do ex-pugilista Rocky Marciano, além de simples namoradas, entre estas, balconistas, manicuras e moças de espírito aberto. Um homem, sem ter a figura do Rodolfo Valentino, pode fazer muita coisa nesse terreno se se dispuser a trabalhar oito horas ou mais por dia com o afinco e a dedicação do Mon Gigolô. (REY, 1990, p. 59)

Há uma série de estratégias de que se vale Mon Gigolô para obter seu sustento junto as suas amantes. Primeiro, ele mandava-lhes flores, chocolates, dizia-se infeliz, por ter perdido a mulher amada, que morrera de uma doença horrível. Depois, convencia-as de que era filho único e tudo o que ganhava era para o sustento de uma mãe doente. Quando as conquistava, se fosse possível, mudava-se para o apartamento delas, alegando que não era ciumento e não se importava que tivessem amantes. No fragmento transcrito, pode se observar a relação maternal entre a viúva e Mon Gigolô pelo emprego do sintagma "mamita", desvelando o fato de ela ser a provedora, aquela que fornece sustento para o malandro. Do mesmo modo, outras mulheres fornecem bebidas (a caixeira), dinheiro para pagar por cursos que ele nunca frequentou (professora solteirona), alimentação (dona de restaurante), além de outras que ele enganava e extorquia. Não cabem dúvidas de que todas funcionam como a mulher-Deméter ou Ceres, que cuidam do malandro, exercitando a sua face materna e protetora, embora o aspecto sexual também esteja inserido em tais relações. Elas simbolicamente representam o papel tradicional da figura da mãe, orientando-se para o relacionamento e sua identidade e bem-estar. Além disso, elas "dependem de um relacionamento significativo. Expressam as necessidades das mulheres de adoção e vínculo. São sintonizadas aos outros e sensíveis" (RAPUCCI, 2011, p. 73).

No tratado terceiro do romance *Lazarilho*, quando Lázaro começa a servir o escudeiro, há uma verdadeira profusão de personagens femininas. As duas primeiras aparecem quando Lázaro vai ao rio buscar água, conforme seu amo ordenara:

> Arrumei a negra dura cama, peguei o jarro e fui ao rio, onde, numa horta, vi meu amo em grande conversa com duas mulheres embuçadas, ao que parecia das que naquele lugar não faziam falta. Mas, pelo contrário, muitas delas até têm por hábito ir, nas manhãzinhas de verão, refrescar-se e almoçar por aquelas frescas margens, sem nada levar, confiantes em que não há de faltar quem lhes ofereça o que comer, como costumam fazer os fidalgos do lugar.
> Como ia dizendo, ele estava no meio delas, feito um Macias [Messias], dizendo-lhes mais galanteios do que todos os que Ovídio escreveu. Mas, ao perceberem que ele estava todo derretido, não tiveram vergonha de pedir que lhes desse almoço, em troca da costumeira recompensa. Ele, que tinha tanto frio no bolso como calor no estômago, sentiu um arrepio tão grande, que perdeu até a cor do rosto. Elas, que deviam ser muito sabidas, assim que perceberam a doença, deixaram-no no que ele era. (LAZARILHO..., 1992, p. 73).

Percebe-se que as duas mulheres que aparecem na cena transcrita são prostitutas, que pagam seus almoços prestando favores sexuais àqueles que lhes podem pagá-los. Os fragmentos "não tiveram vergonha" e "em troca da costumeira recompensa", relacionados a essas mulheres, revelam o ato de se prostituir dessas duas personagens, que querem tirar vantagens dos homens que cruzam o seu caminho. Elas são as únicas que se diferenciam das mulheres-Deméter que povoam o enredo do *Lazarilho de Tormes*, e se classificam em outra categoria, a das deusas alquímicas e, de acordo com as teorias de Jean Shinoda Bolen (1990), devem ser consideradas como mulheres-Afrodite.

Cleide Rapucci (2011, p. 74, grifo da autora), ao comentar esse tipo de mulher exposto por Jean Bolen, tece a seguinte observação: "*A mulher-Afrodite* é regida pela deusa do amor, e está voltada principalmente para relacionamentos humanos, sexualidade, intriga, romance, beleza e inspiração nas artes." Conforme se verifica no excerto extraído do romance, as duas mulheres usam o sexo como moeda de troca, elas garantem a sobrevivência explorando as figuras masculinas. Nesse sentido, é importante destacar que Afrodite e as mulheres que se caracterizam como essa deusa, são "uma ameaça para a sociedade patriarcal, sendo frequentemente retratada[s] como sedutora[s], bruxa[s], mulher[es] fata[is]. Os homens são apresentados como vítimas" (RAPUCCI, 2011, p. 92), como é o caso do escudeiro, que é uma "presa" em potencial para

as mulheres que Lázaro observa. No entanto, o papel de vítima não se confirma, uma vez que o escudeiro não tem nenhum dinheiro, é um ser miserável, que somente consegue enganá-las por um curto prazo, por meio de seu discurso, das belas palavras, cuja retórica vazia é percebida por elas, que o deixam só e vão explorar outras possibilidades.

Lázaro é obrigado a mendigar para si e para sustentar o escudeiro, que vive de aparências, fingindo viver com abundância, quando na verdade está tão ou mais faminto que o próprio pícaro. Numa das andanças de Lázaro, exercitando o ofício de pedinte de esmolas, no momento em que está regressando a sua casa, será auxiliado por uma mulher: "Retornei a casa e, ao passar por onde vendem tripas, pedi esmola a uma daquelas mulheres. Ela deu-me um pedaço de pata de vaca e algumas tripas cozidas" (LAZARILHO..., 1992, p. 75) e também serão as vizinhas que moram perto da casa de Lázaro e o escudeiro que o socorrerão, evitando que ele morra de fome:

> Quem pudesse ver, aqui veria a abstinência da minha casa e a tristeza e o silêncio dos seus moradores, tanto que nos aconteceu ficarmos dois ou três dias sem comer nada, nem dizer uma palavra. Quem me salvou a vida foram umas mulherzinhas fiandeiras de algodão, que faziam barretes e viviam ao nosso lado, com que, além de vizinhar, mantive boas relações. Da miséria que ganhavam me davam alguma coisinha, com que eu ia levando a vida. (LAZARILHO..., 1992, p. 79).

Essas vizinhas ainda socorrem Lázaro em outras três situações difíceis que ele irá enfrentar. Na primeira delas, o escudeiro foge, porque não tem dinheiro para pagar o aluguel da casa e da cama, deixando o pícaro sozinho: "Chegara a noite, e ele não, tive medo de ficar sozinho, fui à casa das vizinhas, contei-lhes tudo e lá dormi" (LAZARILHO..., 1992, p. 85). Na segunda, serão as vizinhas que defenderão Lázaro dos credores do escudeiro, que o mandam prender, alegando que ele sabe onde está o seu amo:

> As vizinhas, que estavam presentes, disseram:
> – Senhores, este menino é inocente e faz poucos dias que está com esse escudeiro. Não sabe nada dele mais do que Vossas Mercês, até porque o pobrezinho vinha aqui a nossa casa e, por amor a Deus, dávamos-lhe de comer com o que podíamos e, à noite, ia dormir com ele.
> Provada a minha inocência, largaram-me, devolvendo-me a liberdade. (LAZARILHO..., 1992, p. 87).

Finalmente, a terceira vez que as vizinhas intercedem por Lázaro diz respeito ao novo amo para quem ele irá trabalhar: "Tive de procurar o meu quarto amo e foi este um frade das Mercês, que as mulherzinhas, de quem já falei, indicaram-me e a quem elas chamavam de parente" (LAZARILHO..., 1992, p. 89).

Nas três situações apontadas, as vizinhas atuam como mulheres-Deméter, já que, efetivamente, salvam o pícaro da fome, de ser preso injustamente, e ajudam-no a conseguir um novo amo. Elas são protetoras, exercitam o seu instinto maternal, apiedam-se de Lázaro, agindo como se fossem "mães" dele, protegendo-o e alimentando-o. Contudo, como já comentamos, as mulheres são sempre rebaixadas nos relatos picarescos, fato que se comprova pelo vocábulo "mulherzinhas", que aparece em dois momentos do trecho citado, e também pelo fato de as vizinhas manterem uma relação ambígua com o religioso que se torna o quarto amo de Lázaro e a quem elas chamavam de "parente". Novamente, ainda que as vizinhas revelem-se generosas, solidárias com o pícaro, permanece a marca da degradação no uso do diminutivo, que faz com que o vocábulo equivalha a "prostitutas", "mulheres de condição vil", que se mantém graças a sua sexualidade, permutando-a por alimentos ou dinheiro, assim como as duas mulheres que solicitavam almoço ao escudeiro.

No conto do escritor paulista Marcos Rey, Mon Gigolô, além das conquistas que já comentamos, estabelece relações com três mulheres: Celina, por quem se apaixonará, a mulher do dono de uma firma comercial e uma mulher feia, mas que possuía dinheiro, Zuleika. As duas primeiras são mencionadas pelo narrador logo na abertura do conto:

> O maior receio de Mon Gigolô era o de que alguém descobrisse que amava uma moça chamada Celina, a quem (verdade!) dava até dinheiro. [...] Por ela, inclusive, trabalhara durante dois meses a fio como uma espécie de relações públicas duma firma comercial, quando a esposa do patrão lhe ofereceu uma bela carteira de couro alemão e ele perdeu o emprego. (REY, 1990, p. 55).

O modo como Mon Gigolô perde o emprego faz supor que ele tenha mantido relações sexuais com a mulher de seu patrão ou que iria manter tais relações, fato que é indicado pelo presente caro, pela "bela carteira de couro alemão". O procedimento de aproximação empregado pelo malandro para conquistar Celina é o mesmo que ele já utilizara com as demais mulheres das quais ele se aproximara, com a intenção de explorá-las:

> Estava ele numa fase de sucesso, muito íntimo das Mexicanitas, quando conheceu a pequena e tênue Celina. Foi num trajeto de bonde. [...] (REY, 1990, p. 59).
> Depois do judeu, Mon Gigolô apresentou a Celina um próspero corretor de imóveis, o Abreu. Este deixava algumas camisas no apartamento que ele usava. O Pestana, conhecido colunista de jornal, ajudou também, como pôde, o necessitado casal. Depois veio o italiano Gino, homem sério e compenetrado.
> – Celina, quero apresentar-lhe o Romeu.
> – Prazer, senhorita.
> Romeu tinha um carro esporte, usava blusa de couro, e trabalhava num grande escritório do pai, a quem chamava de "papai". Era a melhor apresentação que Mon Gigolô fizera a Celina, e com uma vantagem: o rapaz supunha que os dois fossem primos. Para afastar qualquer suspeita, Mon Gigolô deu a entender a Romeu que era homossexual. (REY, 1990, p. 64).

Diferentemente do que ocorre com o pícaro, que jamais se apaixona, Mon Gigolô passa a sentir ciúmes de Celina e o sentimento amoroso passa a dominá-lo, interferindo na sua atuação como gigolô: "Aquela semana tentou várias conquistas, todas fracassadas, inclusive com uma manicura que faturava bem. O amor atrapalhava-lhe os cálculos. Cometia erros, falhava o bote, saía tudo errado" (REY, 1990, p. 67). É precisamente nesse momento, quando acredita estar incapacitado de exercitar a sua capacidade de conquistar as mulheres, que se depara com uma mulher solitária, abastada, disposta a ser muito generosa:

> Mon Gigolô pensava até em suicídio quando travou contato com uma senhora muito refinada, dona Zuleika. Dizendo-se ter sido diplomata, conseguiu conquistar-lhe o afeto. Ela morava num rico palacete com duas criadas e um motorista japonês. Mulher rica e generosa.
> – Se você fosse pobre, gostaria de ser seu amante – dizia-lhe Mon Gigolô.
> – Meu dinheiro impede?
> – Impede, sim, porque sou pobre. Todo poeta é pobre. – E recitou, como seu, um poemeto de Guilherme de Almeida. (REY, 1990, p. 67).

Zuleika irá pagar pelo afeto de Mon Gigolô, o qual lhe traz versos copiados de livros de poesia de Guilherme de Almeida (1890-1969) e Olegário Mariano (1889-1958). Apesar de o narrador afirmar que a paixão prejudicava a performance do malandro, ele ainda é capaz de conquistar mulheres mais velhas, carentes, que acabam por se transformar na sua fonte de renda, garantindo o seu sustento.

Se Mon Gigolô consegue dominar todas as mulheres que perpassam seu caminho, conquistando-as e, com extrema habilidade, transforma-as em objetos sexuais, que seduzem outros homens e lhe entregam o que ganham, Celina parece ser a única que conseguirá libertar-se de seu jugo, uma vez que um de seus clientes, Romeu, apaixona-se por ela e os dois pretendem casar-se. No entanto, ao invés de livrar-se do malandro, Celina revela-lhe que quer manter o triângulo amoroso, e o dinheiro de Romeu será usado para garantir a sobrevivência de Mon Gigolô:

> Numa dessas noites, Romeu deu a notícia:
> – Sabe que eu e ela vamos casar? Sabia, primo?
> Era verdade, Celina confirmava. Os papéis estavam prontos: haviam corrido na surdina.
> – E sabe quem será o padrinho?
> – Aceito – respondeu Mon Gigolô, sorrindo com hipocrisia.
> Celina segurou-lhe a mão sobre a mesa, pela primeira vez sentindo que ela o amava.
> – Visitarei você – disse ela. – Afinal, somos primos.
> Desta vez ele sorriu de verdade: a coisa ia continuar, mais pecaminosa com o casamento. O enganado seria Romeu. Celina, amante do padrinho, do falso primo. Voltaria a ser o verdadeiro Mon Gigolô.
> Quem sabe, até através dela, conseguisse dinheiro do marido otário?
> – Uma vez por semana irei ver você – ela confirmava.
> [...]
> – Boa noite, padrinho! – exclamou Celina.
> Mon Gigolô piscou marotamente um olho [...]. (REY, 1990, p. 70).

Assim, as três figuras femininas que surgem no final do relato de Mon Gigolô – a esposa do dono da firma comercial, Zuleika e Celina – conformam traços da deusa Deméter, porque elas funcionam como provedoras para o malandro e as duas últimas fornecem-lhe o sustento, garantem a sua sobrevivência, pois entre a amante rica, idosa e feia e a razão

do seu afeto, Celina, que corresponde ao seu amor, Mon Gigolô triunfa, é o "queridinho" das mulheres, a figura que se disfarça de "ser desamparado", infeliz, para manter e cultivar a afeição dessas deusas-mulheres, que o adotam como parceiro sexual, infantilizando-o e, por seu turno, tornando-o dependente de sua generosidade e de seu poder econômico.

A propósito de imagens sobre a mulher brasileira, o sociólogo Roberto da Matta (1990, p. 116) afirma que ela é vista sob duas polaridades antagônicas:

> **[...]** a mulher tem – no Brasil e no mundo mediterrâneo – uma posição ambígua, com duas figuras paradigmáticas lhe servindo de guia. A da Virgem-Maria, isto é, da mulher que tem sua sexualidade controlada pelo homem a serviço da sociedade e de ser, como lhe aponta o exemplo supremo, mãe permanecendo Virgem. E a da mulher como puta. A mulher que não é controlada pelos homens. Ao contrário, ela é controladora e centro de uma rede de homens de todos os tipos, pois quem é a puta senão aquela que põe todos os homens em relação? Como Virgem-Mãe, a mulher não tem senso de comparação nem de medida, seu poder sendo dado pela virtude. Como puta, ela reprime e susta seu poder reprodutivo (pois a mãe-puta é uma ofensa e uma contradição), tornando-se, por outro lado, um centro de poder comparativo e controlador da sexualidade masculina. Assim, como Virgem-Mãe a mulher abençoa e honra seu lar. E como puta ela confere masculinidade aos homens. Num caso, a mulher coloca os poderes reprodutivos acima dos favores (e prazeres) sexuais, (é a Virgem-Maria); noutro, ela coloca sua sexualidade acima da reprodução (é a prostituta).

As mulheres retratadas nas obras em análise neste artigo apresentam essa ambiguidade assinalada por Da Matta, uma vez que são capazes de atitudes altruístas, realizam sacrifícios pelos homens com quem se relacionam e, por outro lado, não deixam de estar ligadas ao universo da rua, do desejo, escancarando a sua sexualidade.

A dualidade comentada por Da Matta aponta para os estereótipos que circundam as figuras femininas não só na sociedade brasileira, mas também no território da literatura. A esse respeito, Lúcia Osana Zolin (2009, p. 226) assevera que

> [...] é recorrente o fato de as obras literárias representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. Sendo que à representação da mulher como incapaz e impotente subjaz uma conotação positiva; a independência feminina vislumbrada na megera e na adúltera remete à rejeição e à antipatia.

Na ficção, é possível encontrar personagens femininas que se configuram como seres diabólicos, ligados ao pecado, ao prazer, vistas negativamente, ou como seres angelicais, abnegados, encarados positivamente:

> Na literatura brasileira, muitas são as obras que retratam a mulher segundo esses estereótipos. Em *Lucíola*, de José de Alencar, Lúcia transita da menina inocente à prostituta imoral, para posteriormente regenerar-se, encarnando a mulher-anjo, capaz de sacrificar-se pelo bem dos que a cercam. Em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, Capitu é, na visão do marido Bento, uma sedutora imoral e dissimulada, capaz de traí-lo com seu melhor amigo. Também na literatura portuguesa são abundantes as figuras estereotipadas. Em *Amor de perdição*, Teresa encarna a mocinha indefesa afastada de seu grande amor, em razão das rivalidades reinantes entre as duas famílias. Em *O primo Basílio*, Eça de Queiroz põe em cena a megera chantagista, na pele de Juliana, e a adúltera imoral na pele de Luísa. (ZOLIN, 2009, p. 226-227).

Nessas representações do feminino, pode-se perceber que as mulheres refletem imagens padrões da sociedade brasileira patriarcal e acabam servindo ao propósito da dominação social e cultural masculina, conforme enfatiza a estudiosa Zolin (2009, p. 227).

Nesse sentido, as mulheres do conto "Mon Gigolô" e do romance de autoria desconhecida que inaugura o gênero picaresco, apesar de, em muitos momentos, confirmarem os estereótipos comentados, elas também assinalam uma evolução, uma vez que amalgamam em seu comportamento as duas polaridades mencionadas e vão da figura sedutora, que goza de uma certa liberdade, até a imagem da mãe, que se sacrifica para prover o sustento de seus homens.

Semelhantemente ao conto "Mon Gigolô", as aventuras de Lázaro de Tormes encerram-se com a formação de um triângulo amoroso, no qual a mulher transforma-se em objeto de troca e assegura o sustento do pícaro. No sétimo tratado, Lázaro encontra-se numa posição estável, tem o cargo de pregoeiro (vendedor) de vinhos e conhece o seu último amo, o arcipreste de São Salvador, novamente, a figura de um religioso (lembremos que cinco dos amos de Lázaro pertencem à igreja). Tais religiosos são bastante criticados no romance e o arcipreste não é exceção, tendo em vista a forma premeditada com a qual age em relação ao pícaro e a sua criada/amante:

> Por essa época, vendo a minha habilidade e o meu bom viver, tendo notícia de minha pessoa, o senhor arcipreste de São Salvador, meu senhor, servidor e amigo de Vossa Mercê, porque eu lhe apregoava seus vinhos, procurou casar-me com uma criada sua. Como vi que de tal pessoa não podia receber senão bem e favor, concordei em fazê-lo. Assim, casei-me com ela e até hoje não estou arrependido, porque, além de ser ela boa moça e diligente serviçal, recebo do meu senhor, o arcipreste, todo o favor e auxílio. E sempre no ano lhe dá, em várias vezes, perto de uma carga de trigo; pela Páscoa, sua carne e, por ocasião da oferenda dos pães, as calças velhas que deixa de usar. E fez-nos alugar uma casinha perto da sua; aos domingos e em quase todos os dias de festa comíamos em sua casa.
> Mas as más línguas, que nunca faltaram nem faltarão, não nos deixam viver com o disse-não-disse de que vêem a minha mulher ir fazer a cama e cozinhar para ele comer. [...] (LAZARILHO..., 1992, p. 103).

Nos momentos finais do romance, o arcipreste conversa com Lázaro sobre as murmurações a respeito da honestidade de sua mulher, garantindo que nada é verdadeiro e que ele deveria ignorar tais comentários que visavam desaboná-la:

> – Lázaro de Tormes, quem se preocupa com o que dizem as más línguas nunca progredirá; digo isso porque não me admiraria algum falatório pelo fato de sua mulher ser vista entrando e saindo da minha casa. Ela entra honrando a você e a si mesma. Isso eu lhe garanto. Portanto, não dê importância ao que possam dizer, mas apenas ao que lhe interessa, quer dizer, ao seu proveito.

> – Senhor – disse-lhe –, resolvi aproximar-me dos bons. É verdade que alguns dos meus amigos me falaram alguma coisa, e por mais de três vezes me asseguraram que, antes de casar-se comigo, ela tinha parido três vezes, [...]
> Então minha mulher jurou por sua vida, a ponto de eu pensar que a casa cairia em cima de nós. Depois começou a chorar e a lançar maldições sobre quem a tinha casado comigo, de tal modo que eu preferiria estar morto do que ter dito aquelas palavras. Mas eu de um lado e o meu amo do outro, tanto falamos e concedemos, que ela parou de chorar, com a promessa de que nunca mais na minha vida eu mencionaria nada daquilo, e que eu gostava e achava bem que ela ali entrasse e saísse, de noite ou de dia, pois estava convencido de sua bondade. Assim, ficamos satisfeitos todos os três. (LAZARILHO..., 1992, p. 105).

É a figura feminina quem irá possibilitar a sobrevivência de Lázaro, que se conforma em viver uma relação triangular formada por ele, sua mulher e o arcipreste. Ao continuar como amante do religioso, mesmo depois de casada, ela garante o alimento, as roupas e o abrigo para si e para o marido, confirmando que ela também tangencia a figura da mulher-Deméter, que protege, ampara e concede a fartura para o elemento masculino, apesar da relação degradante que a objetifica e a torna moeda de troca no universo dominado pela visão patriarcal, na qual o homem é a figura predominante e opressora da mulher.

Em síntese, o sentimento de maternidade ou de mãe que permeia as atitudes das mulheres do conto "Mon Gigolô" e do romance *Lazarilho de Tormes*, possibilitam que possamos aproximá-las da deusa grega Deméter. Ao se referir a essa figura mitológica, a estudiosa Cleide Rapucci (2011, p. 85) tece o seguinte comentário:

> Deméter, deusa do cereal, presidia abundantes colheitas. Era venerada como uma deusa mãe, [...]. O arquétipo da mãe era representado no monte Olimpo por Deméter, cujos papéis mais importantes foram o de mãe, de fornecedora de alimentação e de alimento espiritual. O arquétipo da mãe motiva as mulheres a nutrirem os outros, a serem generosas no dar, e a encontrarem satisfação como alguém que zela e provê a subsistência. [...]
> [...] a mulher-Deméter é aquela que tem uma atitude de mãe: uma maneira instintiva de cuidar de tudo o que é

> pueril, pequeno, carente e sem defesa. Deméter identifica-se plenamente com todas as atividades da maternidade, vivendo quase inteiramente para os filhos. [...] Deméter é regida pelo amor. [...] ela vive para o outro, ela se dá para o outro e se perde no outro. [...] para Deméter [o ser amado] é a criança.

Tanto as representações femininas que encontramos no relato do malandro Mon Gigolô, quanto aquelas que localizamos em *Lazarilho de Tormes*, são figuras que exercitam o seu lado materno, que se mescla também com a esfera sexual, e ambos se complementam, pois essas mulheres terminam por transformar os seres masculinos em elementos dependentes, fragilizados, inertes, que precisam de sua atenção, proteção, carinho e supervisão. São "crianças crescidas" que, ao mesmo tempo em que acreditam que as manipulam, são manipulados e transformados em eternos dependentes de seu afeto e de sua capacidade de gerenciar e administrar o seu sentimento, mantendo relações triangulares em equilíbrio, juntando amantes pobres e ricos debaixo do mesmo teto e garantindo a felicidade de todos, numa atitude que recupera as ações da mulher-Deméter, que se ocupa daqueles que são indefesos, carentes, ou seja, personagens masculinas, incapazes de sobreviver por si sós, sem a sua proteção, o seu zelo e a garantia da sua subsistência que ela lhes oferece.

É válido salientar que as representações femininas estudadas neste artigo não ficam reduzidas apenas à atuação do papel maternal associado à deusa Deméter, mas extrapolam essa dimensão ao conjugar em suas ações atitudes maternais e sexuais, de vítimas e algozes da figura masculina, subvertendo o maniqueísmo que se observa em diversas obras canônicas. Pode-se afirmar que tais mulheres, em consonância com a contemporaneidade e com as mudanças verificadas na construção de personagens femininas, deixaram de lado a passividade e se lançaram à aventura de se transformarem em sujeitos ativos, capazes de conjugar aspectos positivos e negativos, adquirindo uma dimensão plural e multifacetada no universo da ficção, problematizando até mesmo a maneira como eram representadas no passado.

Referências

BARBOSA, L. M. F.; RODRIGUES, M. S. P. Da tradição picaresca ao malandro malazartiano: o caso brasileiro Murilo Mendes. In: _____. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000. p. 51-66.

BOLEN, J. S. *As deusas e a mulher*: nova psicologia das mulheres. Tradução de Maria Lydia Remédio. São Paulo: Paulinas, 1990.

CARMO, J. C. M. do. *Madame Pommery*: a primeira malandra na prosa ficcional brasileira. 2003. 123 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

COELHO, M. J. B. A representação do feminino na picaresca espanhola: *el ajuar de las pícaras-putas*. [S.l.: s.n.], 2009. p. 1593-1601. Disponível em: <http://150.164.100.248/espanhol/Anais/anais_paginas_%201502-2009/A%20representa%E7%E3o.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2014.

COELHO, M. J. B. *Meu tio Atahualpa de Paulo de Carvalho Neto*: o enigma mulher no universo feminino do romance malandro. 2006. 137 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2006.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Tradução de Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.].

DA MATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990.

ESTILL, D. A. *Formação malandra*: *Bildungsroman* e picaresca em *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Amar, verbo intransitivo*. 1996. 126 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

GONZÁLEZ, M. M. *A saga do anti-herói*: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GONZÁLEZ, M. M. *Lazarillo de Tormes*. In: _____. *Leituras da literatura espanhola* (da Idade Média ao Século XVII). São Paulo: Letraviva, Fapesp, 2010. p. 302-336.

LAZARILHO de Tormes. Tradução de Pedro Câncio da Silva. São Paulo: Página Aberta; Brasília: Cosejería de Educación de la Embajada de España, 1992. (Colección Orellana, 4).

MILTON, H. C. *A picaresca espanhola e Macunaíma de Mário de Andrade*. 1986. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras Modernas) –

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

RAPUCCI, C. A. *Mulher e deusa*: a construção do feminino em *Fireworks* de Angela Carter. Maringá: Eduem, 2011.

REY, M. Mon Gigolô. In: _____. *O enterro da cafetina*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990. p. 53-70.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. rev. e aum. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.

Caligrama, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 51-70, 2017

Esopo em Portugal: das origens à contemporaneidade

Aesop in Portugal: from origins to contemporaneity

Mafalda Frade[1]
Universidade Nova de Lisboa, Lisboa / Portugal
Universidade de Aveiro, Aveiro / Portugal
mmfrade.ua@gmail.com

Resumo: Esta investigação pretende compreender como se processou a recepção de Esopo na Literatura Portuguesa, da Idade Média à contemporaneidade, analisando a relação entre o gênero fabulístico e a literatura infantojuvenil e para adultos. Partindo de um *corpus* de fábulas esopianas e, dentro dele, de uma fábula específica, este trabalho analisará as características que permitirão demonstrar a alteração, ao longo do tempo, do tipo de público-alvo e do objetivo edificante das obras em estudo. Observar-se-á, assim, que a fábula, em Portugal, passou de um gênero de literatura para adultos para um típico da literatura infantojuvenil, registando-se, atualmente, alguma tendência para o regresso às origens a este nível.

Palavras-chave: Esopo; fábula; literatura portuguesa.

Abstract: This research aims to understand how Aesop's reception in Portuguese Literature from the Middle Ages to contemporaneity was made, analysing the relationship between the fable and literature for adults and for children/youth. In this context, starting from a corpus of fables and looking to a specific Aesop fable, we will analyse characteristics that will help to demonstrate how the target audience and the moralizing purpose of the fables changed over time. It will thus be observed that the fable, in Portugal, has gone from a genre of adult literature to a typical genre of

[1] Financiamento da Fundação para a Ciência e Tecnologia, Portugal (SFRH/BPD/47528/2008).

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2238-3824.22.1.51-70

the literature for childhood and youth, and there is now some tendency to return to the origins at this level.

Keywords: Aesop; fable; portuguese literature.

Recebido em: 31 de março de 2017.

Aprovado em: 15 de julho de 2017.

1 Introdução

A primeira obra portuguesa sobre Esopo remonta a uma tradução medieval. E nos séculos seguintes, à exceção do século XVI, editaram-se coletâneas exclusivamente de Esopo, outras que o têm por base e fábulas esopianas isoladas. Essas obras não tiveram sempre o mesmo destinatário: muitas destinam-se a públicos específicos – a adultos, ao público infantojuvenil –, seja porque tal é explicitamente referido numa ou outra obra, seja porque há características que o indiciam (como as ilustrações, cujo traço é normalmente infantil).

Nesse âmbito, pretende-se estudar aspetos da recepção de Esopo em Portugal, da Idade Média à contemporaneidade. Para isso, a partir de características das obras do *corpus* investigado (como os paratextos) e da análise do epimítio de uma fábula, procuraremos identificar se o público-alvo dos autores/tradutores se confirma, de acordo com as características evidenciadas, e qual objetivo eles teriam em mente, no sentido de entrever se houve variações ao longo dos séculos.

Em termos metodológicos, o *corpus* foi primeiramente constituído por coletâneas de fábulas de Esopo, desde a primeira conhecida em Portugal até as mais atuais:

- *Livro de Exopo*, Anónimo (séculos XIV-XV);
- *Vida e fábulas do insigne fabulador Grego Esopo*, Vidigueira, 1643;
- *Fabulas de Esopo reduzidas a rima*, Guerreiro, 1788;
- *113 Fabulas de Esopo*, Pereira, 1890;
- *Fábulas de Esopo*, Frederico, 1930;

- *Fábulas de animais*, Machado, 1957;
- *As cem mais famosas fábulas de Esopo*, Bragança, 1984;
- *As mais belas fábulas de Esopo* (tradução: Carlos Jesus), 1994;
- *Fábulas de Esopo*, Kincaid (tradução de Álvaro Fernandes), 1997;
- *Fábulas de Esopo*, Mota, 2004;
- *Fabuloso Esopo*, Parreira, 2005;
- *Fábulas de Esopo para executivos*, Rangel, 2008;
- *As fábulas de Esopo*, Waters, 2011.

Nesses fabulários procurou-se encontrar um denominador comum – uma fábula – para avaliar a conveniência de integrar mais obras no *corpus*, tendo sido possível encontrar apenas uma – "O Leão e o Rato" –, razão que nos levou a estudá-la. Essa fábula só não surge na obra de Pereira (integra-a na sua coletânea de Fedro)[2], pelo que, para o século XIX, optámos por integrar no *corpus* outras obras onde ela aparece:

- *Fabulas de Phedro*, Pereira, 1871;
- *Fabulário*, O'Neill, 1885;

A esse conjunto juntaram-se ainda obras dos séculos XX e XXI que, não sendo totalmente dedicadas a Esopo, englobam a fábula em estudo e possuem especificidades interessantes:

- *Cinquenta fabulas de Fedro*, Tavares, 1929;
- *Fábulas para aprender*, Sarabando, 2015;
- *O leão e o ratinho*, Mantegazza, 1997;
- *O leão e o rato/Capuchinho vermelho*, Fonseca, 2000;
- *O rato e o leão*, Oom, 2005a;
- *O leão e o rato*, Oom/Semedo, 2005b.

2 A fábula: considerações teóricas

[2] Fedro foi um escravo romano que, para além das suas criações, passou à escrita fábulas ditas "de Esopo" (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1979, p. 134-140), mítico narrador de fábulas a quem é atribuído um número vasto de relatos que são, na realidade, de outros autores. A partir do século V a.C., o nome de Esopo foi muito utilizado para identificar fábulas, sendo a expressão "*lógoi* esópicos" usada desde Aristófanes para indicar este género por oposição a outros (RODRÍGUEZ ADRADOS, 2005, p. 25; 43; RODRÍGUEZ ADRADOS, 1979, p. 28-31; 286-298; KURKE, 2011, p. 13-14). Assim, não é invulgar encontrarmos o nome de Esopo em diferentes fabulários, incluindo de Fedro.

2.1 Características primordiais

As origens da literatura para a infância radicam na literatura oral, que descende de "mitos, crenças e rituais religiosos, [...] narrativas, canções, adivinhas" (SILVA, 1981, p. 11) ensinados oralmente às crianças, de geração em geração. A fábula não é exceção, pertencendo ao domínio da literatura tradicional, porque descendente de um "folclore primitivo" (RAMOS, 2005, p. 170), tal como aconteceu com os contos populares.

Os primeiros sinais da existência da fábula encontram-se na Mesopotâmia (3000 a.C.), mas ela desenvolveu-se exponencialmente na Grécia Antiga a partir do séc. VIII a.C. Na sua origem, surgia frequentemente sob a forma poética e destinava-se ao público adulto presente em festas populares, celebrações rituais ou banquetes em que a sátira e a crítica estavam presentes, sendo usada para veicular a sabedoria popular.[3] Contudo, foi também cultivada por escritores como Hesíodo, Arquíloco, Semónides, Aristófanes ou Sócrates, não se limitando, assim, às camadas mais baixas da população.[4] Sendo um género da literatura sapiencial de objetivo edificante, não é estranho, assim, que a fábula, pelo seu tamanho, simplicidade e propósito, tenha sido adotada desde o século V a.C. como ferramenta pedagógica, atingindo o público infantil.[5] Platão, por exemplo, é um dos que manifesta preocupações a esse respeito:

> Faremos uma seleção de fábulas, aprovando as boas ou belas e rejeitando as que não são. Convenceremos, em seguida, as amas e mães a contar às suas crianças as fábulas que selecionamos, uma vez que elas moldarão as almas de suas crianças por meio de histórias. (PLATÃO, 2012. p. 105)

Da Grécia, chega depois a Roma por mão de fabulistas como Fedro ou Aviano, mantendo-se também aqui como instrumento pedagógico.[6]

---

[3] Cf. RODRÍGUEZ ADRADOS, 2005, p. 30; 57-58; RODRÍGUEZ ADRADOS, 1979, p. 255-261; KURKE, 2011, p. 3-4.

[4] Cf. RODRÍGUEZ ADRADOS, 2005, p. 21-28; 41; 56; RODRÍGUEZ ADRADOS, 1979, p. 307-319; KURKE, 2011, p. 47; 156; ROTHWELL, 1995, p. 233.

[5] Cf. PEREIRA, 1987, p. 360; FERREIRA, 2006, p. 22-27; MARROU, 1948, p. 231; 258-259; RODRÍGUEZ ADRADOS, 2005, p. 34-39; 59; FERREIRA, 2014, p. 45; 52-54; 60-63.

6 Cf. RODRÍGUEZ ADRADOS, 2005, p. 22; 42; LERER, 2009, p. 28.

Embora seja um género bastante antigo, a fábula é particularmente constante, na medida em que manteve as suas características básicas da Antiguidade aos nossos dias. Objeto de inúmeras definições, apesar da dificuldade em se delimitar as suas características (por partilhar algumas com outros géneros)[7], a fábula é, por consenso, uma narrativa fictícia breve (em prosa ou verso) e relativamente simples de uma situação típica da realidade humana, que pode repetir-se constantemente, e que utiliza sobretudo animais, plantas ou objetos, mas também, figuras humanas[8] como personagens alegóricas que simbolizam comportamentos e realidades humanas. Nessa medida, possui uma dimensão pragmática: apresenta uma concepção crítica e realista da vida e da sociedade e conduz a conclusões de ordem ético-moral (sob a forma de crítica, advertência ou ensinamento, por vezes até políticos[9]) que buscam a mudança de comportamento do leitor/ouvinte. Essa conclusão moral, que constitui a sua característica diferenciadora em relação ao conto, por exemplo[10], geralmente surge no epimítio, mas pode ser inferida, pois a presença de uma frase moralizadora não é uma característica obrigatória do género.[11]

2.2 A fábula e a literatura para a infância em Portugal

Só a partir do século XIX, *grosso modo*, passou a existir, em Portugal, uma literatura para a infância. Até então, culturalmente, não existia no país uma visão específica da criança, que era olhada como um adulto em miniatura. Essa situação radica na evolução histórico-cultural da nação: após a queda do Império Romano, em que houve tentativas de estender o ensino à população comum,[12] dadas a distinta cultura dos invasores e a fuga da classe culta das províncias romanas conquistadas,

---

[7] Cf. REIS; LOPES, 1994, p. 158-159; SCHON; BERKIN, 1996, p. 61-62; BARRETO, 2002, p. 187; PORTELLA, 1983, p. 124; TARRÍO VARELA *et al.*, 1998, p. 359; RODRÍGUEZ ADRADOS, 2005, p. 24; 42; 56-63; RODRÍGUEZ ADRADOS, 1979, p. 18; 36-52.

[8] Desde os primórdios, a fábula incluiu como personagens homens ou deuses, ainda que tal não fosse muito frequente (RODRÍGUEZ ADRADOS, 2005, p. 24; 33; 43).

[9] Cf. KURKE, 2011, p. 133-134; FERREIRA, 2014, p. 60.

[10] Cf. PORTELLA, 1983, p. 123; PEREIRA, 2003, p. 21.

[11] Cf. DEZOTTI, 2003, p. 22-23; FERREIRA, 2014, p. 56-60.

[12] "Au IV[e] siècle [...] il n'y a pas de ville de quelque importance qui n'ait une école municipale." (PAUL, 1973, p. 52).

na Europa o nível cultural da população baixou drasticamente entre os séculos V e VIII d.C. O acesso à cultura, mesmo nas cortes reais, tornou-se reduzido, concentrando-se sobretudo no clero, cuja influência sobre a população aumentara.[13] Num mundo pouco culto, algumas crianças das classes mais altas tinham acesso à cultura e eram minimamente escolarizadas, sobretudo por padres, mas a maioria não recebia qualquer educação formal. Contudo, as poucas que tinham acesso ao ensino continuaram a contactar com a fábula, entre outros géneros:

> The church absorbed the old traditions of the Roman schoolroom, adapting instruction in *grammatica* to the precepts of Catholic doctrine. [...] The *Aesopica* was always there, but now new genres entered into school and home. (LERER, 2009, p. 57)

Apesar disso, os anos de infância, propriamente ditos, eram poucos: quando autónomas, as crianças eram integradas na sociedade adulta, tornando-se produtivas. Assim, e apesar da criança não ser socialmente invisível, não lhe era dada importância como grupo nem havia razão para tal, pela ínfima escolarização, para "investir" na literatura infantil.

Essa situação só muda a partir dos séculos XVI-XVII (já depois do reflorescimento cultural em Portugal, sobretudo a partir do século XIV, com a "Ínclita Geração"), época em que começam a surgir livros com intenções pedagógicas para crianças, como os de João de Barros. Contudo, só no século XIX aumenta significativamente a produção para crianças: variados autores – como Guerra Junqueiro, João de Deus, Adolfo Coelho e Maria Amália Vaz de Carvalho –, preocupados com a formação do caráter[14] e tendo por missão dar às crianças uma literatura mais adequada, publicam obras destinadas à infância, ainda que bastante eruditas (tornando-as de difícil entendimento) e quase sem ilustrações[15].

---

[13] Cf. BLOCH, 1982, p. 55102; PAUL, 1973, p. 90-91.

[14] Essa situação é compreensível se contextualizarmos a cultura naquele momento: no século XVII, Cervantes considerava que uma boa biblioteca teria 60 volumes e, até ao século XIX, as crianças eram entregues a criados analfabetos durante os primeiros anos de vida (LEMOS, 1972, p. 9), sendo integradas no mundo dos adultos quando atingiam a idade escolar. Assim, a leitura não tinha em conta as especificidades das crianças, mas era um instrumento que procurava levá-las a assumir o comportamento do adulto, motivo pelo qual ela era composta por obras de formação.

[15] Cf. ROCHA, 2001, p. 22-27; 37-39; ROSADO, 2011, p. 23; PATRIARCA, 2012, p. 1; LEMOS, 1972, p. 7-19.

Para isso, optam por géneros cuja estrutura e temática se aproximava dos gostos infantis: literatura de exemplaridade (biografias de santos ou heróis), contos tradicionais ou fabulários dos quais as crianças retiravam uma moralidade prática. Com o avançar do século XX, e apesar dos constrangimentos que as guerras mundiais e a situação política trouxeram ao desenvolvimento da literatura portuguesa para a infância, a linguagem foi-se adequando cada vez mais ao público infantil e o mercado foi crescendo, existindo, hoje em dia, um mercado editorial robusto em Portugal relacionado com a infância.

Ao longo desse período de desenvolvimento da literatura para a infância em Portugal, a fábula foi permanecendo e conquistando um lugar próprio. Assim, e ainda que sejam "'obras anexadas' à literatura para a infância, não escritas para este público, mas inúmeras vezes adaptadas" (GOMES, 2007, p. 6)[16], as fábulas passaram, na atualidade, a estar associadas predominantemente à infância, revelando-se, ainda hoje, bastante profícua a relação entre o público infantil e esse género literário.

3 Esopo em Portugal

Dos inúmeros fabulários e edições avulsas de fábulas de Esopo, destacam-se alguns mais representativos, pelas características textuais e paratextuais que revelam. Importa, contudo, perceber se foram desde sempre destinados ao público infantil e revelam a mesma intencionalidade, ou se há variações relevantes a registar.

O primeiro fabulário de Esopo em Português de que há registo é medieval. Trata-se do *Livro de Exopo*, tradução anónima do grego para vernáculo do século XIV ou XV. É no paratexto que temos acesso à intencionalidade do tradutor que, depois de breve excurso sobre a vida de Esopo, revela a intenção deste: escreve para ensinar aos homens como "devem de viver virtuosamente e guardar sse dos males" (LIVRO..., 1994, fol. 1 r-v). Torna-se assim percetível que o livro se destina a adultos, mais concretamente a todos os que buscam uma vida virtuosa e de bem. Depois, compara o livro à casca dura da noz e o seu interior ao miolo saboroso, referindo que "assy este livro tem em ssy escondido muytas notavees semtenças" (LIVRO..., 1994, fol. 1 r-v).

[16] Cf. também PEREIRA, 2003, p. 15.

Depois dessa tradução, só no século XVII surge novo fabulário esopiano (VIDIGUEIRA, 1643), que conheceu catorze edições e reimpressões (MORAIS, [2008?], p. 6). Na edição de 1643, a que acedemos, o autor advoga o valor das fábulas, considerando-as pérolas douradas que permitiam aos mais rudes compreender a doutrina ensinada, demonstrando que também esse fabulário se destina a adultos:

> Aristoteles affirma (& delle o tras Sancto Thomas) que as fabulas se inventarão pera os homens fugirem dos viços & seguirem a virtude. [...] Estando logo esta verdade tam fundada, quis eu seguilla & seguir o concelho a que Horacio dá a palma, a saber, Mistura o doce cõ o proveitoso, o doce sam as fabulas, o proveitoso sua significaçoens. (VIDEIRA, 1643, Prólogo, f. A2v).

O mesmo sucede no século seguinte: Guerreiro (que tem a particularidade de seguir a tradição antiga e utilizar o modo poético) identifica taxativamente o seu público-alvo: "escrevo para instruir o povo [...] O meu principal intento foi fazer estas Fabulas agradaveis aos Leitores, para excitar neles a curiosidade de as lerem, e se aproveitarem da doutrina, que ellas contêm" (GURREIRO, 1788, p. 7; 9).

A essa obra seguem-se, no século XIX, edições de Pereira em que encontramos fábulas de Esopo. A primeira, *Fabulas de Phedro*, tem o intuito de ser usada, como é explicitado no frontispício, "para auxílio dos estudantes de latim" (PEREIRA, 1871, frontspício), ao passo que, na segunda (PEREIRA, 1890), nada é dito sobre o público-alvo, embora uma referência às traduções realizadas permita pensar que o autor teria em mente os mesmos destinatários do fabulário de Fedro.

Ao invés de Pereira, a coletânea poética de O'Neill é explícita no seu público-alvo: "livro destinado à educação dos filhos do Povo Portuguez" (O´NEILL, 1885, dedicatória, p. XIII). Reveste-se, assim, de especial interesse para a literatura infantojuvenil, por ser o primeiro fabulário infantil em português, marcando o período em que a fábula passa a usar-se para recreio e ensinamento das crianças no país.

Essa tendência é mais pronunciada no século XX, época em que Esopo começa a surgir frequentemente na literatura infantil e despontam preocupações estéticas: depois da obra de Tavares – que revela, no prefácio, destinar-se a crianças e conter planos de estudo para auxiliar os professores –, com Frederico surge a primeira edição conhecida cuja capa afirma explicitamente tratar-se de uma obra infantil (pertence à coleção "Contos para crianças") e possui menção à ilustradora.

Em 1957, Machado também manifesta preocupações estéticas (a obra é ilustrada) e revela não ter em mente uma faixa etária específica ao declarar que a fábula "é uma fórmula que serve e agrada a todas as idades e em todas as épocas" (MACHADO, 1957, p. 10).

A tendência para a inclusão de ilustrações é apurada com o avançar do século, tornando-se a fábula muito usada na literatura para a infância. De facto, e excetuando a obra de Bragança, que parece destinar-se a adultos[17], os restantes fabulários esopianos do século XX são marcadamente para um público infantojuvenil, não apenas pela linguagem utilizada, mas também por serem ilustrados, havendo até tendência para incluir na capa o nome do ilustrador em detrimento do autor/tradutor (veja-se o fabulário de 1994[18] e KINCAID, 1997). A essas obras acrescenta-se ainda a fábula avulsa *O leão e o ratinho* (MANTEGAZZA, 1997), claramente destinada a crianças, dados não apenas a ilustração e a linguagem, mas também o facto de ser um livro cartonado e com orifícios, tendo ainda a particularidade de se tratar de texto poético.

O início do século XXI trouxe à luz em Portugal pelo menos oito edições relacionadas com Esopo[19], quase todas ilustradas, demonstrando a vitalidade atual da fábula na literatura infantojuvenil.

A de Mota está mais direcionada para o público juvenil, dadas a linguagem, a dimensão da fonte e as ilustrações por vezes disfóricas – corvo de asas cortadas (MOTA, 2004, p. 7) ou águia atravessada por seta (MOTA, 2004, p. 30), por exemplo.

Outras duas – Parreira (2005) e Waters (2011) – destinam-se ao público infantojuvenil, apresentando, a primeira, a particularidade de o índice ser construído como um caminho que se percorre (como o jogo infantil de ligar pontos para fazer uma imagem).

Já outro fabulário, adaptado para o português por Sarabando,[20] chama a atenção pelos paratextos. Sendo, pelo tipo de ilustração (e como o prefácio indica), uma obra para a infância, revela uma tentativa

---

[17] Não possuindo desenhos nem explicitando o público-alvo, o formato – livro de bolso –, a dimensão reduzida da fonte e a ausência de ilustrações apontam para um público adulto.

[18] O nome do tradutor aparece num tipo diminuto na ficha técnica (guardas finais).

[19] Há mais fabulários (de La Fontaine, Fedro etc.) e inúmeras edições avulsas de fábulas.

[20] A ficha técnica refere à origem espanhola da primeira edição, mas não ao nome do autor, destacando apenas o ilustrador e a tradutora.

clara de atingir o público-alvo por intermédio dos adultos educadores: o prefácio é dedicado às vantagens da leitura em família e o posfácio inclui um índice remissivo dos valores a explorar com as crianças e sugestões para fomento do gosto pela leitura.

Há ainda três edições avulsas voltadas para um público infantil: Fonseca (2000) e Oom (2005a, 2005b). A primeira não faz referência ao autor da edição original (só a tradutora). Já a segunda engloba, no fim, dois jogos para crianças; e a terceira inclui um CD-ROM com música inédita e/ou narração oral da fábula e a tradução da fábula poética de La Fontaine, da autoria de Semedo (séc. XIX), que está na origem do livro.

Por fim, destacamos uma oitava obra, de Rangel (2008), que é, no século XXI, a única destinada a um público adulto, como o título e a badana explicitam. Essa obra não tem ilustrações, é brochada e apresenta um índice remissivo de valores empresariais (como qualificação, competência, respeito).

Com isso, podemos observar que, sob o ponto de vista do público-alvo, a fábula, em Portugal, segue o caminho histórico da literatura para a infância no que diz respeito à literatura de tradição oral: inicialmente voltada para adultos, com o tempo, atinge o domínio da literatura infantojuvenil. Contudo, já no século XXI, o fabulário de Rangel, destinado a um público-alvo adulto e exigente, conduz-nos aos primórdios do género. Assim se verifica que há espaço para que a fábula, contemporaneamente associada à infância, possa voltar a ser apreciada por adultos, numa espécie de fenómeno *crossover*,[21] o que nos permite verificar que tem suficiente maleabilidade para se adaptar a qualquer público em qualquer tempo.

4 "O leão e o rato": uma fábula esopiana, várias intencionalidades

Analisadas brevemente características do *corpus* escolhido, é altura de investigar uma fábula presente em todas as obras, procurando descobrir se se respeitam as características basilares do género, se o texto

[21] A literatura *crossover* refere-se a "fiction that crosses from child to adult or adult to child audiences" (BECKETT, 2009, p. 4), ou seja, trata-se de um fenómeno através do qual crianças leem literatura própria para adultos ["Literature written with adults as the intended audience but which crosses over or is also read by children and young adults" (ANGGRAINI, 2015, p. 8)] ou adultos leem literatura infantil ["Literature written for children or young adults that is also read by adults." (ANGGRAINI, 2015, p. 9)].

se adapta às idiossincrasias do público-alvo, que intenção moralizadora é veiculada e até que ponto a moralidade varia consoante a época de elaboração do texto.

A fábula escolhida – do leão e do rato – narra a história de um leão que é incomodado por um rato enquanto dorme. Apanhando-o, o leão liberta-o depois de o rato o convencer que um dia lhe poderá ser útil. Tal vem a suceder quando o leão é apanhado numa armadilha: o rato rói as cordas e solta-o.

Ainda que existam variações dentro do *corpus*, como no número de ratos,[22] no seu género – em Tavares (1929) uma rata ensinava os filhos a saltar – ou pela amplificação da narrativa – Mantegazza (1997) insere um corvo na história, Oom (2005b) integra duas canções, Fonseca (2000) narra uma festa de ratos –, a maioria das obras é fiel à versão esopiana.

O mesmo não se pode dizer do epimítio, que nem sempre é apresentado, sendo inferido pelo leitor em vários casos:

- Fonseca (2000): preso, o leão reconhece que o rato pode ser uma "preciosa ajuda" e que foi errado rir-se dele, pedindo-lhe perdão;
- Oom (2005a): a última fala do texto remete para a moralidade;[23]
- Waters (2011): para além do epimítio declarado,[24] a última fala do rato introduz a moral: "Por vezes, até os poderosos precisam da ajuda dos mais pequenos." (WATERS, 2011, p. 6)

Em outros casos, a moralidade é tão ténue que aproxima a narrativa mais de um conto de animais que de uma fábula:

- Mantegazza (1997, p. 5): "O leão olhou para ele com um ar surpreendido ao ver salva a sua vida por um ratinho agradecido!";[25]

---

[22] Cf. MACHADO, 1957; VIDIGUEIRA, 1643.

[23] "Muito bem, vou ajudar-te, mas para a próxima vez lembra-te de que não te deves achar mais importante do que os outros, só porque és grande e poderoso!" (OOM, 2005a, p. 26).

[24] "Nunca substimes (*sic*) os outros pela sua aparência." (WATERS, 2011, p. 6).

[25] Infere-se, porque o rato está agradecido, que devemos sentir gratidão por um favor que nos fazem.

- Tavares (1929, p. 99): "Aí tem, senhor leão, a paga da sua generosidade de há tempos. Lembra-se? Não se lembra, por certo; mas eu é que não me esqueci. Estamos pagos!".

Fora essa discrepância, em geral, praticamente todas as narrativas analisadas transmitem uma moralidade, ainda que esta varie.

Segundo Pereira, essa fábula veicula a seguinte moralidade:

> O leão [...] representa a força e o poder absolutos [...]. *O Leão e o Rato* e *O Leão e o Mosquito* incentivam os monarcas absolutos a respeitar os mais fracos e os súbditos de que realmente dependem. Por muito humildes que sejamos podemos sempre possuir algo que interesse ou que incomode os mais fortes. [...] A lição é optimista e leva a uma coesão social considerável, sem falar do alívio dos medos e das tensões que prodiga aos deserdados e desprotegidos, funcionando para os mais novos como um reforço para a construção da sua identidade e para o reforço dos mecanismos de valorização das competências necessárias a um percurso de crescimento pejado de obstáculos, aparentemente inultrapassáveis. (PEREIRA, 2003, p. 196-197)[26].

Assim sendo, a moralidade, no geral, parece ligar-se ao dever de respeito pelos mais fracos, à consciência de que os humildes têm um papel a desempenhar e à necessidade de cada um tomar consciência do seu valor.

Contudo, há outras possibilidades de leitura nos textos estudados (vide anexo):

[26] Cf. PEREIRA, 2003, p. 264-268.

Leitura	Obras
a. Os poderosos não devem desprezar nem subestimar os humildes, pois dependem deles.	LIVRO..., 1994; VIDIGUEIRA, 1643; MOTA, 2004; GUERREIRO, 1788; FREDERICO, 1930; BRAGANÇA, 1984; AS MAIS..., 1994; FONSECA, 2000; OOM, 2005a; OOM, 2005b; WATERS, 2011; SARABANDO, 2015.
b. Não se deve ofender os pequenos ou humildes.	PEREIRA, 1871
c. Devemos mostrar gratidão pelo bem que nos fazem.	VIDIGUEIRA, 1643; GUERREIRO, 1788; FREDERICO, 1930; OOM, 2005b; MANTEGAZZA, 1997.
d. Fazer o bem e ajudar os outros é bom, sejamos grandes ou pequenos.	O'NEILL, 1885; MACHADO, 1957; KINCAID, 1997.
e. Todas as funções são importantes, mesmo as que, aparentemente, são insignificantes, e cada um deve saber o seu valor.	OOM, 2005b; RANGEL, 2008; SARABANDO, 2015.
f. Devemos estar alertas para o que nos sucede, mesmo que nos sintamos fortes.	PARREIRA, 2005.

Nota-se, por esta breve análise, que todas as ideias veiculadas por Pereira na descrição que faz do valor ético dessa fábula estão representadas nas moralidades declaradas/inferidas em cada narrativa, sendo possível acrescentar outras ideias: a importância da gratidão, a recusa da ofensa aos humildes, o valor de fazer o bem, a humildade que deve ser cultivada. Estamos assim perante uma fábula cuja riqueza moral subjacente é evidente.

A esse nível, importa destacar ainda:

- há valores sociais que mantêm a sua importância independentemente do momento cultural ou século que se atravessa: os poderosos não devem desprezar ou subestimar os humildes e deve-se demonstrar gratidão;

- cada um deve ter consciência do seu valor e da importância do trabalho de todos. Essa ideia é veiculada apenas em obras atuais, indo ao encontro das ideias relacionadas com a igualdade e a necessidade de autoconfiança atualmente defendidas.

Por fim, os epimítios permitem-nos verificar a existência de uma evolução na forma como a moralidade é apresentada. Note-se que até o século XX há uma tendência para explorar de forma profunda o valor moral da fábula e que, quando esta passa a integrar a literatura para a infância, a linguagem se simplifica, diminuindo a necessidade de profusas explicações.[27] Assim sendo, é claro que na maioria dos epimítios se tem em conta o público-alvo definido. De facto, até ao século XX, e excetuando o promítio de Pereira, os fabulários analisados são sentenciosos e procuram explorar pedagogicamente a narrativa, notando-se uma preocupação em instruir o público adulto a que se destinam. O mesmo não acontece com os fabulários mais recentes dirigidos a adultos ou jovens,[28] que seguem a tendência de simplificação da moralidade que se verifica também a partir de O'Neill, isto é, desde que a fábula começa a dirigir-se sobretudo a um público infantojuvenil.[29]

5 Conclusão

Nesta investigação, procurámos analisar algumas questões que nos pareceram pertinentes acerca da recepção de Esopo em Portugal.

Nesse âmbito, depois de analisarmos a definição de "fábula" e observarmos como este género foi integrado à literatura para a infância em Portugal, procurámos fazer uma breve resenha dos mais representativos fabulários e obras avulsas ligados a Esopo em Português, observando especificidades das obras, nomeadamente seus paratextos, para retirar conclusões sobre o público-alvo a que se destinavam. Isto permitiu-nos

[27] "Na evolução deste gênero literário, nota-se a inversão da importância destes dois elementos: quanto mais se avança na história da fábula, mais se vê decrescer o caráter sentencioso e pedagógico em proveito da ação." (PORTELLA, 1983, p. 123).

[28] MACHADO, 1957; BRAGANÇA, 1984; RANGEL, 2008.

[29] A única exceção é o epimítio de Ducla Soares (OOM, 2005b) que surge como um texto independente, separado do texto principal (contrariamente à narrativa, em que as páginas são profusamente ilustradas, a moral da história é apresentada em páginas em branco, provocando um corte visual com a fábula narrada).

concluir que as fábulas esopianas estão escritas preferencialmente em prosa e seguem a tendência geral de abandonar o público-alvo adulto e se integrar à literatura para a infância, onde ainda hoje permanecem.

Para além disso, foi ainda possível registar, a partir da análise breve de uma fábula, que existem diversas possibilidades de leitura no que toca à moralidade e que, se algumas são intemporais, outras relacionam-se concretamente com temáticas atuais. Note-se, contudo, que a apresentação desses valores se alterou: até ao século XX há tendência para explorar profundamente os epimítios, dando atenção à instrução moral dos adultos; quando a criança passa a ser a principal destinatária dos textos, simplifica-se a mensagem, chegando a verificar-se até a ausência declarada de moralidade, o que aproxima a fábula dos contos sobre animais.

Por fim, concluímos que as fábulas esopianas, cuja primeira aparição em português se regista na Idade Média, mantêm a sua vitalidade no mercado editorial português, tendo predominantemente como alvo o público infantojuvenil, a que se junta, concomitantemente, uma tendência para valorizar a ilustração. Contudo, tal não impede que continuem a surgir obras que têm como público-alvo os adultos, o que demonstra as possibilidades de leitura de um género que hoje é associado sobretudo à literatura para a infância.

Referências

Corpus analisado

AS MAIS belas fábulas de Esopo. Ilustração de M. Fiodorov. [S.l]: Civilização, 1994.

BRAGANÇA, M. G. *Fábulas*: as cem mais famosas fábulas de Esopo. Lisboa: Europa-América, 1984.

FONSECA, F. *O leão e o rato*: e, *Capuchinho vermelho*. [S.l.]: MTS Editores, 2000.

FREDERICO, C. *Contos para crianças* – fábulas de Esopo. Porto: Lello, 1930.

GUERREIRO, M. C. *Fabulas de Esopo*. Lisboa: Francisco Luiz Ameno, 1788.

KINCAID, L. *Fábulas de Esopo*. Porto: Asa, 1997.

LIVRO de Exopo. Edição crítica de A. A. Calado. Coimbra: Univ. Coimbra, 1994.

MACHADO, A. *Fábulas de animais e outras* – Esopo / La Fontaine. Lisboa: Portugália, 1957.

MANTEGAZZA, G. *O leão e o ratinho*. [S.l.]: Campo das Letras, 1997.

MOTA, A. *Fábulas de Esopo*. Alfragide: Asa, 2004.

O'NEILL, H. *Fabulário*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1885.

OOM, A. (Adapt.). *O rato e o leão*. Lisboa: Zero a Oito, 2005a.

OOM, A. *O leão e o rato*. Lisboa: Zero a Oito, 2005b.

PARREIRA, F. *Fabuloso Esopo*. Setúbal: Marina Editores, 2005.

PEREIRA, J. F. *113 fabulas de Esopo*. Lisboa: Lucas Evangelista Torres, 1890.

PEREIRA, J. F. *Fabulas de Phedro*. Lisboa: Typ., Rua da Vinha, 1871.

RANGEL, A. *Fábulas de Esopo para executivos*. Cruz Quebrada: Casa das Letras, 2008.

SARABANDO, M. J. (Adapt.). *Fábulas para aprender*. Porto: Porto Editora, 2015.

TAVARES, J. P. *Cinquenta fabulas de Fedro*. Aveiro: Livraria Carlos Alberto, 1929.

VIDIGUEIRA, M. M. *Vida e fábulas do insigne fabulador grego Esopo*. Lisboa: Antonio Alvarez, 1643.

WATERS, F. *As fábulas de Esopo*. Porto: Civilização, 2011.

Estudos

ANGGRAINI, T. E. *The Characteristics of Child-to-Adult Crossover Literature*. Ohio: OSU, 2015.

ARAÚJO, M. R. *Cachorros do céu*: as transformações da fábula em Wilson Bueno. São Paulo: Unesp, 2012.

BARRETO, A. G. *Dicionário de literatura infantil portuguesa*. Porto: Campo das Letras, 2002.

BECKETT, S. L. *Crossover Fiction*: Global and Historical Perspectives. New York: Routledge, 2009.

BLOCH, M. *A sociedade feudal*. Lisboa: Edições Setenta, 1982.

DEZOTTI, M. C. C. *A tradição da fábula*: de Esopo a La Fontaine. Brasília: Univ. Brasília, 2003.

FERREIRA, J. R. Educação em Esparta e em Atenas. In: LEÃO, D. *et al*. *Paideia e cidadania*. Coimbra: Ariadne, 2006.

FERREIRA, N. H. S. *Aesopica* – a fábula esópica e a tradição fabular grega. Coimbra: Univ. Coimbra, 2014.

GOMES, J. A. Literatura para a infância e a juventude e promoção da leitura. [S.l.]: Ccasa da Leitura: 2007. Disponível em: <http://magnetesrvk.no-ip.org/casadaleitura/portalbeta/bo/documentos/ot_litinf_promleit_a.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2017.

KURKE L. *Aesopic Conversations*: Popular Traditions, Cultural Dialogue, and the Invention of Greek Prose. Princeton: Princeton University Press, 2011.

LEM–OS, E. *A literatura infantil em Portugal*. Lisboa: MEN-DGEP, 1972.

LERER, Seth. *Children's Literature*: A Reader's History, from Aesop to Harry Potter. Chicago: UCP, 2009.

MARROU, H. I. *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*. Paris: Seuil, 1948.

MORAIS, A. P. *História crítica da fábula na literatura portuguesa*. [S.l,: s.n.}, [2008?]. cap. 3: A coleção de fábulas traduzidas por Manuel Mendes da Vidigueira, 1603-1914. Disponível em: <http://www.memoriamedia.net/bd_docs/Fabula/3.%20A%20colecao%20de%20fabulas%20de%20Manuel%20mendes%20da%20Vidigueira_Ana%20Morais.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2017.

NEVES, M. H. M. A gramática pela fábula. *Lingüística*, Asociación de Lingüística y Filología de América Latina, v. 30, n.1, p. 165-196, 2014.

PATRIARCA, R. *O livro infantojuvenil em Portugal entre 1870 e 1940*. Porto: FLUP, 2012.

PAUL, J. *Histoire intellectuelle de l'occident médiéval*. Paris: Colin, 1973.

PEREIRA, L. *A fábula em Portugal*. Lisboa: UNL, 2003.

PEREIRA, M. H. R. *Estudos de história da cultura clássica*. Lisboa: FCG, 1987.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

PORTELLA, O. O. A fábula. *Revista de Letras*, Curitiba, v. 32, p. 119-138, 1983.

RAMOS, A. M. As fábulas e os bestiários na literatura de recepção infantil contemporânea. *Forma Breve*, Aveiro, n. 3, p. 169-194, 2005.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1994.

ROCHA, N. *Breve história da literatura para crianças em Portugal*. Lisboa: Caminho, 2001.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. *De Esopo al Lazarillo*. Huelva: Univ. Huelva, 2005.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. *Historia de la fábula greco-latina*. Madrid: Univ. Complutense, 1979. v. 1.

ROSADO, I. *Literatura para a infância* – concepções e acompanhamento parental. Coimbra: ESE, 2011.

ROTHWELL, K. S. Aristophanes' Wasps and the Socio-politics of Aesop's fables, *The Classical Journal*, CAMWS, v. 93, n. 4, p. 233-254, 1995.

SCHON, I.; BERKIN, S. C. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Newark: International Reading Association, 1996.

SILVA, V. M. A. Nótula sobre o conceito de literatura infantil. In: SÁ, D. G. *A literatura infantil em Portugal*. Braga: Editorial Franciscana, 1981. p. 9-15.

TARRÍO VARELA, A. *et alii*. *Diccionario de termos literarios*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, 1998.

Anexo

- *Livro de Exopo* (1994, fábula 46): "Em esta hestoria o doutor emssina os gramdes homẽes do mundo e os poderosos que nom despreçem os pequenos que ham pequeno poder, ca nom he nhũu homem de tam pequeno poder que nom possa seer proveytoso em algũu tempo aaquell que he gramde e poderoso. Tall serviço lhe pode fazer hũu homem pequeno que lho nom pode fazer hũu gramde."
- Vidigueira (1643, f. 47v): "Duas cousas temos aqui que notar primeiramente, o agradecimento, que se deve a qualquer boa obra, e em especial a quem perdoa algũ agravo, podẽndo vingarse, como este Leão podia. Segundariamente quando devẽ os poderosos estimar a amisade de qualquer homẽ por muito fraco q seja, porque qualquer pode fazer mal, e senão podẽ fazer mal, todos podẽ fazer bẽ."
- Guerreiro (1788, p. 243): "Tendo todo o direito hum desvalido/De que delle em miserias te condoas/Por hum erro geral mais te affeiçoas/A quem he de infinitos soccorrido./O bem he muito mais agradecido/Por pessoas rasteiras, se são boas;/Que se muito se faz a outras pessoas/ Cuidaõ que muito mais lhes he devido./Dirás: Se elle não tem o que lhe baste,/Onde hade ir buscar premio, que accomode/A quem em seu favor trabalhe ou gaste?/Lá vem hum grande mal em que te acode,/ Podendo, como nunca imaginaste;/E demos que naõ possa, em quem pode."
- Pereira (1871, p. 78): "Esta fábula admoesta, que ninguem offenda os mais pequenos."
- O'Neill (1885, p. 519): "Sempre é bom fazer o bem/ Inda a qualquer João-Ninguém."
- Frederico (1930, p. 39): "Nunca se deve desprezar, mesmo quando se é poderoso, a amizade dos humildes que, se não podem fazer mal em certos casos, poderão sempre fazer bem. E não se esqueça ainda que todo o favor recebido merece a gratidão de quem o recebe."
- Machado (1957, p. 44): "[...] grandes ou pequenos, todos nós podemos ser bons e úteis."
- Bragança (1984, p. 29): "Não há no mundo nenhum ser tão grande e tão importante que nunca venha a precisar do auxílio dum pequeno e insignificante."
- *As mais belas fábulas de Esopo* (1994, p. 12): "Esta fábula convida-nos a não desprezar os mais fracos que, frequentemente, possuem inesperados recursos."

- Kincaid (1997, p. 17): "Por vezes podemos ajudar outros muito maiores do que nós."
- Mota (2004, p. 35): "Nunca desprezes as promessas e o trabalho dos mais pequenos."
- Parreira (2005, p. 31): "Faz como o leão: não te julgues tão esperto e tão forte a ponto de não precisares de estar sempre alerta perante as coisas mais pequenas."
- Oom (2005b, p. 26-27): "Haverá alguém que nunca necessite dos outros? A sociedade é formada por um conjunto de seres interdependentes e todos os elos dessa cadeia têm a sua especificidade, a sua importância. Mesmo os mais fortes, os mais poderosos, os mais valentes, que se consideram, como o leão, reis e senhores, um dia hão-de reconhecer que é bem preciosa a ajuda dos fracos, dos ratinhos aparentemente insignificantes. Mal de quem despreza os humildes, pensando, no seu orgulho, que são criaturas sem préstimo nem valor. Quando chegar um momento de aflição, como poderão contar com a sua indispensável assistência? Muitos meninos (e não só), se sentem, como o rato da fábula, bem pequenos e frágeis diante dos grandes que podem e mandam. Como é que hão-de enfrentá-los? Tremendo de medo? Fugindo a sete pés? Entregando-se ao desespero e ficando paralisados? Por que não, seguindo o exemplo do herói da fábula, tendo a coragem de falar, recordando que também têm o seu préstimo? Há tantas coisas que a gente miúda faz com desembaraço e que certos matulões são incapazes de realizar [...] Ser pequeno não significa ser inferior porque os 'homens não se medem aos palmos'" (SOARES *apud* OOM, 2005b p. 26-27). "E assim à gente ensinando/De ser grato a obrigação,/Também mostra aos insofridos/Que o trabalho com paciência/Faz mais que a força, a imprudência/Dos que em fúria sempre estão." (SEMEDO *apud* OOM, 2005b, p. 29)
- Rangel (2008, p. 114): "Numa empresa, todas as funções têm o seu valor, por mais simples que possam parecer."
- Sarabando (2015, p. 84): "Nunca subestimes os mais fracos. Lembra-te de que a verdadeira força não está nos músculos, mas na inteligência e na competência e, sobretudo, na audácia e na coragem com que enfrentamos os problemas."

Caligrama, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 29-49, 2017

O teatro dos sentidos: a unidade dramática nos lais de Marie de France (Século XII)

The theater of the senses: the dramatic unity in the lais of Marie de France (12th century)

Constantino Luz de Medeiros
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
constantinoluz@usp.br

Resumo: O presente artigo analisa a questão da unidade dramática na composição dos lais de Marie de France (século XII) e sua inserção na tradição da literatura românica medieval. O objetivo é discutir como a restrição da narrativa a um episódio significativo, a economia nas descrições de personagens, a direcionalidade do narrado e a inserção do maravilhoso, elementos centrais dos lais, contribuem para a sustentação da unidade dramática dessa forma breve poética medieval românica, o que a caracteriza como antecedente das formas breves modernas.

Palavras-chave: Lais; Marie de France; formas breves românicas medievais; unidade dramática.

Abstract: This paper analyses the question of the dramatic unity in the composition of the lais of Marie de France (12th century) and its insertion in the tradition of the medieval romance literature. Its main objective is to discuss how the restriction of the narrative to a significant episode, the economy in the descriptions of the characters, the directionality of the narrated and the insertion of the marvelous, which are central aspects of the lais, contribute to the conservation of the dramatic unity of this romance medieval poetic short form, characterizing it as an antecedent of the modern short forms.

Keywords: Lais; Marie de France; romance medieval short forms; dramatic unity.

eISSN: 2238-3824
DOI: 10.17851/2238-3824.22.1.29-49

Recebido em: 18 de abril de 2017.
Aprovado em: 12 de junho de 2017.

1 Introdução

O alvorecer do século XII marca o início de uma época ímpar na história da literatura românica medieval. Nesse período de efervescência cultural, as formas breves poéticas de cunho narrativo, tais como os *lais* de Marie de France, são exemplos de narrativas nas quais já se podem vislumbrar certos procedimentos que indicam algum grau de unidade e certa elaboração autoral. Marie de France escreveu seus versos durante a época em que florescia o romance de cavalaria. Expressão pessoal de tradição oral, os *lais* da autora francesa contribuíram para o aprimoramento da tradição de narrativas breves que abrem caminho para a novela e o conto, principalmente através da narração autoral de episódios significativos. Definido como uma pequena narrativa em verso, os *lais* geralmente desenvolvem alguma intriga romanesca, na qual o tema do amor prevalece. Entre os doze *lais* atribuídos a Marie de France, as aventuras fazem parte de uma estrutura que vai quase sempre da infelicidade e sofrimento amorosos ao final feliz. Escritos em versos octossílabos, os *lais* abordam temas que circulam tanto na Bretanha, quanto na România, e que serão assimilados mais tarde pelas novelas de Giovanni Boccaccio (1313-1375), Geoffrey Chaucer (1343-1400), e por outras coletâneas de narrativas breves medievais, como as *Cent nouvelles nouvelles* compiladas pelo Duque de Borgonha, em 1462. As composições de Marie de France pertencem a um período em que as formas breves começam a se elaborar, ainda que o núcleo central ao redor do qual se concentra toda a narrativa não esteja tão definido como estará, um século e meio mais tarde, na coleção de novelas do *Decamerão* de Giovanni Boccaccio. Seus versos fazem a mesma defesa de valores e qualidades essenciais do universo simbólico das narrativas de cavalaria, tais como a necessidade do amor (*Guigemar*), as qualidades da lealdade (*Madressilva*), generosidade (*Yonec*), sacrifício pessoal, alegria em viver, a exaltação dos presentes de amor e a crítica severa ao amor apenas pelo interesse próprio (FERRANTE, 2001, p. 52).

O período de 340 anos que separa as primeiras obras em francês, como os *Serments de Strasbourg* (842) e a *Cantilène* ou *Séquence de Sainte Eulalie* (882) e os primeiros *lais* e *fabliaux*, no final século XII,

caracteriza-se principalmente por obras que exteriorizam adaptações de textos religiosos latinos (POTTIER, 1964, p. 14). Como demonstra Ernst Hoepffner (1935, p. 5, tradução nossa), "são três séculos de esforços pacientes e desenvolvimentos lentos", nos quais a narrativa autoral vai se descolando aos poucos das narrativas religiosas. Entre os séculos XI e XII, com as narrativas maravilhosas que afluíram à Europa advindas tanto do Oriente, através dos árabes, como do Norte, por influência dos celtas, bretões e irlandeses, surgem novas formas de composição poética, as quais diferem das canções de gesta primitivas. São composições feitas em versos octossílabos que se exteriorizam através de clérigos jograis e menestréis pela França (HOEPFFNER, 1935, p. 9). Em termos de audiência, de acordo com Ferrante (2001, p. 50), o público dos *lais* de Marie de France é o mesmo que fruía das narrativas de Chrétien de Troyes e das primeiras versões escritas da história de Tristão e Isolda, ou seja, a corte que falava francês, embora algumas de suas composições, por conterem palavras de origem inglesa, pudessem sugerir igualmente que se tratasse de audiência composta por normandos na Inglaterra.

Entre os aspectos fundamentais da estrutura dos *lais,* a questão da unidade dramática está relacionada ao efeito necessário para que essas formas breves românicas medievais pudessem ser executadas oralmente em tempo e espaço determinados, daí a importância da justaposição entre o tempo de ação e o tempo da narrativa (ZUMTHOR, 1972, p. 390). O presente artigo analisa a questão da unidade dramática nos *lais* de Marie de France (século XII) e sua inserção na tradição das formas breves românicas medievais. O objetivo é discutir como a restrição da narrativa a um episódio significativo, a economia nas descrições de personagens e a direcionalidade do narrado, elementos centrais dos *lais*, contribuem para a manutenção da unidade dramática, o que caracteriza essa forma breve como antecedente das formas breves modernas.

2 O teatro dos sentidos[1]

> Bele amie, si est de nus
> Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus
> Marie de France[2].

[1] A expressão é de Danielle Régnier-Bohler (2012, p. 325).

[2] "Bela amiga, assim ocorre conosco: nem vós sem mim, nem eu sem vós" (MARIE DE FRANCE *apud* FURTADO, 2001, p. 33).

Quando o papa Urbano II, no ano de 1095, acende o fogo da primeira cruzada no Concílio de Clermont-Ferrand, principia um tempo de aventuras, migrações e lendas guerreiras que se concretiza em uma das épocas de maior intercâmbio cultural entre os povos da Europa (LE GOFF, 2002, p. 66). Esse tempo de peregrinações e cruzadas culmina na primeira grande obra-prima da literatura francesa, a *Canção de Rolando*. Entre o começo do século XI e as décadas finais do século XII, quando surgem os *lais* de Marie de France, muita coisa se alterou em termos de criação artística e consciência narrativa. Das canções singelas que entoavam os bravos feitos dos heróis nas batalhas, e dos relatos das guerras travadas entre os cristãos e os mouros, até esse pequeno poema em octossílabos que fala de amor e de ternura, ocorre uma mudança não apenas no tratamento da matéria narrada, mas também no uso de diversos procedimentos literários, os quais têm entre seus objetivos principais a manutenção da unidade dramática. A sustentação da tensão narrativa nos *lais* – decorrente de sua origem oral – está diretamente relacionada ao recorte do acontecimento significativo, para o qual todos os detalhes da narrativa apontam. O episódio significativo, ou seja, a narrativa de acontecimento individual que se destaca do todo de uma obra, tem uma tradição muito antiga. Esse tipo de fenômeno pode ser encontrado nas mais diversas narrativas desde a mais remota Antiguidade. Nos episódios das epopeias de Homero é possível destacar diversos momentos nos quais esse procedimento parece surgir, como na chamada ira de Aquiles, na *Ilíada,* ou no episódio em que Odisseu conhece o país dos Feaces (ou Feácios), na *Odisseia*. A conhecida cena do Banquete de Trimalquião, no *Satíricon,* de Tito Petrônio Árbitro (27-66 d. C.) é outro exemplo de narrativa que se destaca do conjunto de relatos, evidenciando o episódio significativo.[3] As narrativas de autores como Petrônio demonstram o desenvolvimento artístico do recorte do episódio significativo enquanto procedimento literário. A distância que separa a obra de Petrônio dos *lais* de Marie de France indica grandes alterações no que concerne a narrativa e as formas breves, bem como no modo pelo qual o amor é retratado. A mudança do interesse coletivo (combater em nome de Deus, pela glória do Rei e da terra) para o desejo individual (conquistar o amor da amada), acompanha a profunda transformação na estrutura social do mundo laico, e na visão do amor e da mulher:

[3] Sobre o episódio significativo na tradição literária e no *Satíricon* de Petrônio, ver AQUATI *apud* PETRÔNIO, 2008, p. 223; AUERBACH, 2004, p. 21.

> Nessa sociedade cortesã, a mulher, como acabamos de ver, aparece como a primeira e principal inspiração da renovação literária e, assumindo o lugar central, se torna o tema das homenagens poéticas e o objetivo central das ações heróicas. Quem diz mulher, diz amor. A canção de gesta primitiva ignora o amor e a mulher. Rolando combate por seu Deus, por seu rei, por sua glória. Ele sonha com a "doce França", mas seu pensamento jamais se volta para Aude, sua noiva, que lhe espera angustiada em Aix, e que morre de dores com a notícia de sua morte (DUBUIS, 1973, p. 313, tradução nossa).

Como consequência da delimitação mais clara do episódio narrado, uma das características fundamentais dos *lais* é a de apresentar uma concentração dramática maior. Além dos temas do amor e da traição amorosa, a matéria tratada era diversa, abrangendo as juras e traições amorosas, as rivalidades familiares, os trajes, os lugares simbólicos, a angústia de um mundo deserto, o homem solitário, o pomar, a linguagem secreta dos sinais, a palavra proibida, a apaixonada busca pelo pai, entre muitos outros. Paul Zumthor (1972, p. 384) observa que há seis partes constitutivas nos *lais* de Marie de France, as quais podem ser consideradas como as fases sucessivas na performance oral dessa narrativa breve. As duas primeiras etapas tratam de conferir verossimilhança ao narrado. Primeiro, a descrição do espaço, geralmente um bosque ou floresta conhecida, ou grande habitação de nobre. Em segundo lugar, Marie recorre ao *topos* da aventura que lhe chega a partir de antigos relatos, como no *Lai Chievrefoil* ou *Chèvrefeuille* (*Madressilva*): "Vários me contaram sobre a estória de Tristão e da rainha, e a encontrei também em forma escrita" (MARIE DE FRANCE *apud* FURTADO, 2001, p. 131). O terceiro passo reafirma o caráter aventureiro da narrativa, na qual tudo pode acontecer. Esse procedimento confere naturalidade ao surgimento do maravilhoso, como no *Lai Lanval:* "Contar-vos-ei agora a aventura de um outro *lai*, tal como ele ocorreu" (MARIE DE FRANCE *apud* FURTADO, 2001, p. 82). A seguir, Marie retoma o contexto da aventura, garantindo a verossimilhança de sua narrativa (ZUMTHOR, 2012, p. 12-13).

Outro procedimento literário utilizado pela autora para emprestar verossimilhança ao narrado e manter a tensão dramática de seu relato é a limitação do espaço no qual a história transcorre. Do mesmo modo que nas novelas de cavalaria, a restrição do encontro dos amantes a um

espaço delimitado é parte integrante das estratégias narrativas dos *lais*. O bosque é lugar perfeito para esse teatro dos sentidos. Em suas fronteiras se aproximam o real e o maravilhoso, o estranho e o cotidiano. Como afirma Roger Dubuis (1973, p. 313), o bosque é lugar fechado, no qual se exalam as queixas de certas canções de fiar, lugar de espionar, lugar que deve, para escapar ao julgamento dos amores proibidos, cobrir-se de um silêncio mágico, onde desponta o maravilhoso, bem como os seres vindos do mundo "feérico" (das fadas). A natureza graciosa fornece o mote para o encontro amoroso. Desse modo, a floresta é o local ideal de reunião dos amantes, das juras de amor, lugar no qual se expõem os encantos da dama e a coragem do *donzel*, mas também propício à traição amorosa, como no *Lai do Rouxinou*:

> Havia longo tempo que se amavam, quando, na chegada do verão, os bosques e prados reverdeceram e os vergéis abriram-se em flor; os passarinhos, com grande doçura, cantavam sua alegria por sobre as flores. Nessa atmosfera quem já amava com muito gosto, não é maravilha que agora se abandonasse ao amor. (MARIE DE FRANCE *apud* FURTADO, 2001, p. 112).

Apresentando uma extensão breve, com uma maior concentração lírica em suas narrações, o *lai* tinha como temática principal as penas e dificuldades do amor, incorporando inclusive o universo de lendas ainda mais antigas, como a de *Tristão e Isolda*.[4] A composição desta forma breve já pressupõe e é gestada a partir de aventuras que misturam encontros e desencontros amorosos, paixões, traições e a presença do maravilhoso. O entremesclar do maravilhoso em meio a acontecimentos cotidianos, algo que se destaca nessa forma breve, indica o ponto de inflexão da narrativa, o momento em que a realidade e o fantástico se interpenetram nas aventuras, as quais devem ser, acima de tudo, "boas aventuras" (DUBUIS, 1973, p. 342). Alguns estudiosos, como Massaud Moisés (2004, p. 257), afirmam que os *lais* não eram acompanhados de instrumentos musicais, enquanto outros, a partir de descobertas mais recentes, inserem o uso de instrumento e do canto como forma de acompanhar ou mesmo de executar essa forma breve. Paul Zumthor (1972, p. 384) indica que muitos versos eram cantados e havia acompanhamento de harpa. Outros

[4] Para Fernando Carmona (1998, p. 86), a lenda de Tristão seria um arquétipo de referência lírica inevitável: "Tristão é o herói triste, o inventor místico da poesia amorosa, que vive, canta e morre de amor".

autores consideram os *lais* originalmente composições musicais, como um *son,* no francês antigo. Jean-Pierre Aubrit (2002, p. 6, tradução nossa) define o *lai* como "um pequeno conto em versos que desenvolve uma intriga romanesca e no qual a narração prevalece sobre o sentido e que cultiva voluntariamente a emoção através de uma linguagem delicada". A referência à linguagem delicada é mais um dos elementos que indicam a relação entre os *lais* e a música:

> Em sua origem, o *lai* é uma composição musical, um *son,* como se diz em francês antigo, executado na harpa ou na rota, que relata uma aventura, ou seja, um acontecimento mais ou menos maravilhoso. A partir dessa estrutura musical, o texto que deu origem a um gênero narrativo se destacou (MICHA, 1992, p. 7, tradução nossa).

O caráter performático dessa forma breve, advindo principalmente de sua difusão na forma oral, pressupõe certos elementos que mantenham seu ritmo e musicalidade, tais como a beleza das imagens, a concisão nas descrições e a centralidade do evento a ser narrado. Do mesmo modo, a hipótese de que os *lais* eram acompanhados de instrumentos musicais é corroborada pela própria autora. Ao final de seu *Lai de Guigemar*, Marie afirma: "Deste conto que ouviste foi composto o *lai* de Guigemar, que é acompanhado com harpa ou rota. A melodia é boa de escutar" (MARIE DE FRANCE *apud* FURTADO, 2001, p. 57). Pela menção à harpa e à rota (antigo instrumento de corda), conclui-se que os *lais* eram composições criadas para serem declamadas, ora acompanhados de música e ora não, a depender do sentimento e do momento da execução. O acompanhamento desses antigos instrumentos também poderia servir para introduzir e ambientar a narrativa, ao imitar os sons do bosque, dos pássaros silvestres, criando a atmosfera perfeita para que a audiência pudesse imaginar o encontro dos amantes. Assim, é possível entrever a existência de uma nova concepção narrativa que se caracteriza pela maior harmonização entre o lírico e o narrativo. Ao invés de simplesmente copiar ou incorporar modelos latinos, bretões ou celtas e tematizações estranhas ao seu mundo, Marie de France trabalha a matéria temática de forma a amalgamar, nos versos octossílabos, a beleza da narrativa oral, aliada à necessidade prática de fazer todos os elementos da narrativa se encaminharem para um desfecho único. Como se discute adiante, o recorte do episódio significativo é o núcleo ao redor do qual orbitam quase todos os elementos da narrativa.

3 A unidade dramática e o episódio significativo

Em termos estruturais, os *lais* são narrativas breves de cunho lírico, compostas em versos, que narram aventuras e desventuras do amor e da paixão. Sua extensão pode variar entre os mais breves, contendo de 118 a 886 versos, como o *Lai de Guigemar*, até outros mais extensos, de 1182 versos. A concentração lírica, no entanto, é maior nos *lais* mais breves, tendendo os mais longos ao romanesco (DUBUIS, 1973, p. 326). Em razão de sua proximidade com outras formas breves poéticas de cunho narrativo medievais, e por sua estreita relação com a música, os *lais* desafiam a diferenciação com outras formas breves medievais, tais como o *fabliau*[5]. Narrativas de amor e de aventura, os *lais* se acercam do *fabliau*, com o qual dividem as diferentes denominações: aventura, conto, relato, causo, romança (CARMONA, 1998, p. 83). Há, todavia, entre as formas dos *lais* e do *fabliau* uma diferença no que concerne o trabalho com a economia do narrado, sendo o *fabliau* mais prolixo:

> Assim como o fabliau, o *lai* é um gênero narrativo breve [...] Se a brevidade dos dois gêneros é da mesma ordem, por outro lado, há uma diferença considerável entre eles quando se examina a preocupação dos autores em justificar essa brevidade. Enquanto os autores dos fabliaux são prolixos, os autores dos *lais* são discretos (DUBUIS, 1973, p. 326, tradução nossa).

A unidade dramática nos *lais* de Marie de France está inteiramente relacionada ao recorte realizado pela autora em torno dos episódios significativos. A escolha do acontecimento a ser narrado ocorre já no primeiro momento da recitação dos *lais* da autora, como no *Lai de Milun*: "Aqui começarei *Milun,* e mostrarei, em breve narrativa, porque e como foi composto o *lai* que assim foi chamado" (MARIE DE FRANCE *apud* FURTADO, 2001, p. 115). A ambientação da aventura, bem como a descrição dos acontecimentos que antecedem o desfecho da pequena narrativa giram em torno dessa concepção de um acontecimento central. Naturalmente, a manutenção da tensão narrativa será diferente nos *lais*

[5] De acordo com Michèle Gally (2009, p. 13), a forma breve do *lai* de Marie de France caracteriza-se por grande riqueza linguística. Nas criações da autora francesa encontram-se palavras de origem normandas, bretãs, termos da tradição escrita religiosa, da língua oral (ou língua romana rústica) e da *langue d'oïl*.

mais longos, os quais podem chegar a 1182 versos, do que nos mais breves, de cerca de 118 versos. Toda a estrutura dessa forma breve tem como sustentáculo a questão do episódio ou acontecimento significativo. O recorte que Marie faz do episódio central e a delimitação do espaço da narrativa deixam que a audiência percorra na imaginação os espaços internos das casas fortificadas, os jardins e pomares cercados, também chamados de vergéis, as torres, e outros lugares aprazíveis ou não. A fortificação é proteção do mundo estranho e perigoso, aparecendo em diversos *lais.* Do mesmo modo*,* a casa fortificada, erguida sobre um rochedo, cercada por um fosso, por uma sebe de espinhos e, além disso, a floresta solitária e densa fazem parte dos cenários dessa forma breve. Mesmo em *lais* nos quais a matéria não é propriamente o amor, mas algum episódio maravilhoso, a floresta surge como um dos elementos que emprestam verossimilhança ao narrado, como no *Lai do Garwaf* ou *Homem-Lobo*:

> Ouvia-se outrora, e costumava acontecer com frequência, que muitos homens se transformavam em *garwaf* e passavam a habitar nos bosques. O *garwaf* é besta selvagem; enquanto está em fúria, devora homens, faz grande mal, vive e vagueia pelas grandes florestas (MARIE DE FRANCE *apud* FURTADO, 2001, p. 75).

Encontramos na estrutura dos *lais* de Marie de France procedimentos literários que mais tarde tornam-se centrais nas formas breves modernas como a novela e o conto: a brevidade no relato, a direcionalidade do narrado, a redução da aventura a apenas um episódio, a economia nas descrições, o entrecruzar do maravilhoso e do real, a peripécia ou reviravolta do destino. Em termos de criação artística e da matéria propriamente autoral, de acordo com Furtado (2001, p. 26), as diversas faces do amor e a homogeneidade estrutural são elementos que sugerem uma grande contribuição pessoal de Marie de France. A tese da unicidade na autoria e a originalidade nos *lais* de Marie de França podem ser corroboradas pelo fato de que existe uma estrutura claramente delineada que perpassa todos os doze *lais* atribuídos à autora francesa, de modo que "a despeito da grande variedade de situações ditadas pela escolha da aventura, a estrutura que ela dá aos *lais* se mantém homogênea" (FURTADO, 2001, p. 23). Marie de France também incorpora em seus *lais* a matéria de diversos *romances* e outras aventuras amorosas presentes no imaginário do século XII, como a história de *Tristão e Isolda.* Essa narrativa exercera grande fascínio nos trovadores

do século XII, não apenas pela consagração do encontro e da união dos enamorados, mas por meio de temáticas como: a ferida amorosa, a cura através da dama, a separação dos amantes após serem descobertos e a importância do mar e da travessia marítima (CARMONA, 1998, p. 85). Características como a autenticidade dos fatos narrados, a escolha do assunto, a brevidade da narrativa ou ainda a própria fábula narrada, são fundamentais para o entendimento desta pequena forma de narrativa em verso (DUBUIS, 1973, p. 319).

4 O maravilhoso nos *lais* de Marie de France

A presença do maravilhoso nos *lais* de Marie de France tem normalmente a função narrativa de resolver a intriga amorosa, servindo como instrumento de conciliação ou aproximação dos amantes. Esse tipo de aparição sobrenatural não tem o mesmo caráter problemático que assumirá séculos mais tarde no romantismo, isto é, como um maravilhoso que porta traços ou fundamentos psicológicos, sendo denominado por alguns autores como fantástico. Por outro lado, as narrativas de Marie de France aproximam-se dos contos de fadas, no sentido que lhes confere Tzvetan Todorov (1975, p. 60), ou seja, como "uma das variedades do maravilhoso"[6]. Inserido pela autora de forma pontual, enquanto técnica narrativa, o maravilhoso fornece os meios necessários para direcionar a história no âmbito da aventura e da concretização do amor. É exatamente a naturalidade de seu aparecimento em meio ao mundo real que caracteriza a diferença entre o maravilhoso e o fantástico:

> O universo do maravilhoso está naturalmente povoado de dragões, de unicórnios e fadas; os milagres e metamorfoses ali são contínuos; a varinha mágica é de uso corrente; os talismãs, os gênios, os elfos e os animais agradecidos abundam; as madrinhas satisfazem em um segundo o desejo das órfãs merecedoras de ajuda [...]. No fantástico,

[6] Sobre a aproximação entre as narrativas breves e o maravilhoso, Tzvetan Todorov (1975, p. 60) afirma: "Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural".

> ao contrário, o sobrenatural aparece como uma ruptura da coerência universal. O prodigioso se mostra aqui como uma agressão proibida, ameaçadora, que rompe a estabilidade de um mundo no qual as leis haviam sido consideradas, até então, como rigorosas e imutáveis (CAILLOIS, 1966, p. 11, tradução nossa).

A questão da veracidade implícita nas aventuras é outro fator característico dessa forma breve. O maravilhoso, como parte intrínseca da aventura, não lhe retira o tom de verossimilhança, pelo contrário, ambos podem conviver harmoniosamente, "de modo que os fatos narrados podem ser tanto verdadeiros como excepcionais" (DUBUIS, 1973, p. 350, tradução nossa). Ao enfatizar que narra aventuras verdadeiras e fatos realmente acontecidos, Marie de France empresta ao narrado um aspecto verossímil, o qual se fundamenta, entre outros fatores, na ancoragem espaço-temporal da narrativa. O espaço caracterizado nos *lais* é o âmbito do protegido, como no caso das fortificações, dos bosques e vergéis. O pomar é o local perfeito para os encontros amorosos:

> Lugar íntimo por excelência desde que os amantes o tomam só para si, o pomar é um lugar frágil, o ponto focal do olhar indiscreto e hostil [...] Independentemente de sua função simbólica como lugar secreto dos amores corteses, bem distantes também desses pomares que se oferecem à transgressão e que brincam ao mesmo tempo com a sedução e o perigo, certos pomares se oferecem como paisagens encantadas onde a invenção do homem se amalgama à natureza e a enriquece. Teatro dos sentidos, encenação de um gozo e de uma festa perpétua, o jardim do artifício nascido da tradição do *locus amoenus* (RÉGNIER-BOHLER, 2012, p. 235).

Além de ser o local de encontro e deleite amoroso, a funcionalidade do pomar cercado e íntimo relaciona-se a fatores como a restrição do acesso a qualquer indivíduo e a proteção contra os perigos exteriores. A grande ausência de liberdade em um mundo completamente fechado é outro fator que justifica o uso de cenas aventureiras e bucólicas nos *lais* de Marie de France. Georges Duby (DUBY; ARIÈS 2012, p. 536) afirma que as obras romanescas do século XII cumpriam ainda a função de incitar a imaginação através das imagens de acontecimentos e lugares maravilhosos. Entre os

principais lugares utilizados para a ação romanesca, a floresta remetia às provas de aventura, o que emprestava às canções e romances um ar de liberdade e autonomia com o qual esses indivíduos apenas poderiam sonhar. O que ocorre é que "essas obras põem em cena no imaginário aquilo que os homens jovens que constituíam a parte mais receptiva do auditório estavam privados, exaltando o desabrochar do indivíduo e celebrando sua liberação" (DUBY; ARIÈS 2012, p. 536).

Assim como o procedimento de ancoragem espaço-temporal tem a função de emprestar verossimilhança à narrativa, o maravilhoso se insinua de modo natural nos *lais*. Pelo fato de que o sentimento místico-maravilhoso era muito intenso entre os indivíduos da época de Marie de France, nada havia (do ponto de vista da verossimilhança) que impedisse a aparição *ex nihilo* de algum elemento maravilhoso na narrativa. A autora insere o maravilhoso de um modo muito espontâneo, sem causar qualquer espanto que desvie a atenção do leitor ou audiência. Um exemplo desse procedimento encontra-se no *Lai Yonec*. Uma bela dama é trancada pelo ciumento marido na torre da fortificação e chora a infelicidade de seu destino, clamando aos céus por solução para sua tormenta. Quando tudo parece perdido, eis que um ser maravilhoso surge, possibilitando a resolução da aventura amorosa:

> No instante em que ela assim terminava seu lamento, divisou a sombra de uma grande ave através de uma janela estreita; ela não sabia o que poderia ser. Entrou no quarto, voando; levava correias nos pés, parecia um açor de cinco ou seis mudas. Pousou diante da dama. Depois de ficar ali um pouco, enquanto ela o contemplava, transformou-se em um cavaleiro belo e nobre. A dama ficou estarrecida; o sangue lhe subiu ao rosto e estremeceu, teve grande pavor, cobriu a cabeça. O cavaleiro foi muito cortês, primeiro lhe dirigiu a palavra: – Dama, não tenhais medo: o açor é pássaro gentil [...] Depois de rirem e brincarem bastante e de trocarem confidências, o cavaleiro despediu-se (MARIE DE FRANCE *apud* FURTADO, 2001, p. 102).

No caso da narrativa breve do *lai*, o surgimento do maravilhoso podia remeter às tradições dos bretões, dos celtas ou do imaginário cristão, mas não havia ali a consciência de que se estava ultrapassando os liames da vida cotidiana e suas limitações. A busca pela manutenção das regras do jogo narrativo, a criação de um ambiente propício e o viés

de veracidade são características dessa forma breve. Nessa configuração, o papel da delimitação do episódio significativo em torno da aventura a ser narrada é imprescindível. Embora a aparição do acontecimento maravilhoso nas narrativas ultrapasse as fronteiras do humano, os *lais* de Marie de France mantêm, na maioria dos casos, a humanização dos elementos sobrenaturais. Mesmo quando a transformação maravilhosa se dá por efeito de alguma traição, como no *Lai do Homem-Lobo,* o desfecho da fábula ocorre em nome do amor. A metamorfose do animal quase sempre se concretiza na forma do ser amado, pois a finalidade da aventura é o encontro amoroso. Por outro lado, não se trata de mero pacto ficcional entre a autora e sua audiência, o qual permitiria que o público acreditasse no surgimento do elemento sobrenatural em meio ao cotidiano, mas sim na crença efetiva de que o amor pode ser forte o suficiente para causar a aproximação entre o real e o maravilhoso:

> A janela é estreita, a torre é alta. Lá dentro uma dama suspira sua solidão. Uma grande ave entra pela janela, transforma-se num cavaleiro, e diz à dama que sempre a amou e muito a desejou em seu coração, que nunca amou nem amará outra que não ela. Assim é o amor nos *lais* de Maria de França. Uma força que está no ar, a caminho, poder de metamorfose que mudará para sempre a vida dos seus protagonistas (COLASANTI *apud* FURTADO, 2001, p. 9).

O surgimento do maravilhoso nos *lais* de Marie de France demonstra que o sobrenatural pode também se constituir em forma exemplar de punição, castigo ou redenção das personagens. Em suas narrativas, a autora chama a atenção para as sérias consequências de se ignorar os códigos de conduta da Corte e as leis do amor. Seja enquanto procedimento literário que concede intensidade à narrativa, como resolução das intrigas amorosas ou fórmula exemplar, a utilização do maravilhoso relaciona-se intimamente à manutenção da unidade dramática da narrativa.

5 Conclusão

Em razão de seu caráter eminentemente oral, os *lais* carregam em sua estrutura certos aspectos que serão encontrados em outras formas breves, como o *fabliau,* a novela, a fábula e o conto: a concisão na descrição de personagens, a economia no narrado, a direcionalidade intencional da fábula em torno de um episódio central, a restrição espaço-temporal,

entre outros elementos. A intensidade de efeito desse tipo de narrativa é conseguida tanto pelos elementos formais presentes na estrutura das obras, quanto pelo conteúdo da matéria narrada. Marie de France mescla a temática do maravilhoso bretão e celta àquele proveniente do imaginário cristão, em uma verdadeira riqueza de descrições. Sua obra espelha toda a variedade cultural e linguística e o intercâmbio entre povos que ocorria no século XII. Destinadas ao ambiente mundano cortês, os *lais* de Marie de France são parte integrante de um mundo de aventuras maravilhosas, de combates sangrentos, de peregrinações em nome da fé, de florestas encantadas cheias de perigo e deleites, e da busca pela correspondência no amor. É nesse mundo distante, estranho e singelo, em meio ao qual o real e o maravilhoso se confundem, que ecoa a voz de Marie de France.

Referências

AQUATI, C. Posfácio. In: PETRÔNIO. *Satíricon*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 223-239.

AUBRIT, J-P. *Le Conte et la nouvelle.* Paris: Armand Colin, 2002.

AUERBACH, E. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAILLOIS, R. *Images, images*. Paris: Corti, 1966.

CARMONA, F. El *lai*: narración corta y narración lírica. In: PAREDES, J. G. (Org.). *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales.* Granada: Universidad de Granada, 1998. p. 83-102.

DUBUIS, R. *Les Cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age.* Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

DUBY, G.; ARIÈS, P. (Org.). *História da vida privada*: da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Cia. das Letras, 2012. v. 2.

FERRANTE, J. M. Marie de France. In: HOLLIER, D. *A New History of French Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 2001. p. 48-65.

FURTADO, A. L. *Lais de Maria de França*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

GALLY, M. *Chrétien de Troyes*: Perceval ou le conte du Graal. Paris: Larousse, 2009.

HOEPFFNER, E. *Les Lais de Marie de France*. Paris: Boivin et C. Éditeurs, 1935.

LE GOFF, J. *A civilização do Ocidente medieval*. Bauru: EDUSC, 2002.

MICHA, A. *Lais féeriques des XII^e et XIII^e siècles*. Paris: Flamarion, 1992.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários.* São Paulo: Cultrix, 2004.

PAREDES, J. G. (Org.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*. Granada: Universidad de Granada, 1998.

PETRÔNIO. *Satíricon*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

POTTIER, Bernard. *Textes médiévaux français et romans*. Paris: Éditions Klincksieck, 1964.

RÉGNIER-BOHLER, D. Exploração de uma literatura. In: DUBY, G.; ARIÈS, P. *História da vida privada*: da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Cia. das Letras, 2012. p. 313-410.

TARNAPOLSKY, H. *A canção de Rolando*. Tradução de Ligia Vassalo. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1988.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ZUMTHOR, P. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Caligrama, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 87-107, 2017

Os dois primeiros livros de poesias de Machado de Assis: seus títulos, suas semelhanças e diferenças – interrelações

The first two poetry books by Machado de Assis: their titles, their similarities and differences – interrelations

José Américo Miranda[1]
Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo / Brasil
CNPq/FAPES
plkx23@gmail.com

Resumo: Este artigo examina os dois primeiros livros de poesia publicados por Machado de Assis – *Crisálidas*, em 1864, e *Falenas*, em 1870 – no que eles têm de semelhanças e de diferenças. Ambos os livros têm sido interpretados pela crítica em função de dados biográficos, porque os temas abordados nos poemas estão intimamente relacionados com a vida do poeta. No segundo livro, que é dividido em quatro partes, entretanto, apenas a primeira se presta a esse tipo de interpretação. Pela maneira com que seus títulos se relacionam, este artigo propõe que o título de *Falenas* só se aplica, com propriedade, à primeira parte do segundo livro.

Palavras-chave: poesia brasileira; nacionalismo literário; Machado de Assis.

Abstract: This paper analyses the similarities and differences that exist between the first two books of poetry published by Machado de Assis – *Crisálidas*, in 1864, and *Falenas*, in 1870. Both books have been interpreted critically on the basis of biographical data, because the

[1] Pesquisador DCR (Desenvolvimento Científico Regional) do CNPq, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES), junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

eISSN: 2358-9787
DOI: 10.17851/2238-3824.22.1.87-107

themes addressed in the poems are closely related to the life of the poet. In the second book, which is divided into four parts, however, only the first part lends itself to this kind of interpretation. By the way their titles relate to one another, this article proposes that *Falenas* is an appropriate title only for the first part of the book.

Keywords: Brazilian poetry; literary nationalism; Machado de Assis.

Recebido em: 19 de abril de 2017.

Aprovado em: 3 de junho de 2017.

1 Os títulos e as obras

A propósito de *Crisálidas* (1864) e *Falenas* (1870): vistos assim, a distância, como os vemos hoje, os títulos dos dois primeiros livros de Machado de Assis parecem bem ajustados e corretos. No mundo dos organismos e no tempo, a crisálida precede à falena; as metáforas dos títulos, aplicadas aos poemas de cada livro, correspondem a etapas sucessivas na história do autor – cada coisa parece em seu lugar. Entretanto, o modo como se vê qualquer coisa no mundo depende, entre outras coisas, do lugar de onde se mira o objeto, da perspectiva que se adota ao visá-lo. A aparência de naturalidade que nos faz hoje aceitar os títulos desses dois livros, pela relação que um tem com o outro, nem sempre foi pacificamente aceita.

Entre as críticas feitas a *Crisálidas*, na época de sua publicação, algumas diziam respeito ao título do livro. Já na "Conversação preliminar", que trazia o título de "O poeta e o livro", Caetano Filgueiras, amigo de Machado de Assis, o chamou de "falso", viu nele uma "contradição", porque "Crisálida é ninfa, é princípio de transformação, aurora de existência, semente de formosura [...] e os versos de Machado de Assis são gemas cintilantes, vida espalmada, flores e sorrisos." E disse mais:

> Na mortalha informe e incolor do casulo a graça está em problema, o movimento em risco: os versos de Machado de Assis só guardaram de *ninfa* a beleza e o dom da aeredade! São fúlgidas borboletas que adejam sobre todas as flores

> d'alma, revelando a quem a contempla a perfeição da criatura e o gênio do criador. Não são, pois, crisálidas; se o fossem não seria o autor poeta, e Machado de Assis, leitor, é poeta! (FILGUEIRAS, 1864, p. 11-12).

Em resenha publicada ainda em 1864, M. A. Major, que discordou de Filgueiras no tocante à eloquência, harmonia e exatidão dos versos de Machado de Assis – o que afirmou ser "exageração de benevolência" (MAJOR, 1864, p. 213-214) –, concordou com ele na opinião sobre a inadequação do título à obra: "É por isso mesmo que supomos haver um erro, um quê de falso na aplicação do título, porque as poesias de Machado de Assis assemelham-se antes ao doidejar incessante da borboleta do que ao estado imóvel da lagarta (MAJOR, 1864, p. 208-209).

A inquietação do poeta, a liberdade de sua musa, a fascinação pela poesia de outras partes do mundo, tudo isso foi motivo de sua reprovação – e escondia, para vir à tona mais tarde, principalmente depois do aparecimento de *Falenas*, a expectativa, por parte da crítica, de que ele produzisse poesias de assuntos nacionais. Tudo isso guarda relação com as reformas a que o poeta submeteu seus dois primeiros livros quando os preparou para a segunda edição, em 1901, nas suas *Poesias completas*. Nessa ocasião, não só ele eliminou numerosos poemas desses dois livros, mas agiu também – e isso é tão importante quanto as supressões que fez – para reorganizar os livros, reordendo-lhes os poemas, dando-lhes outra feição, outra composição.

2 *Crisálidas* e suas duas primeiras edições

Quando preparou seu primeiro livro de poesias para a segunda edição, ao incluí-lo nas *Poesias completas*, publicadas em 1901, Machado de Assis o passou em revista, aprimorando-lhe a forma. Desde a primeira edição, o livro já apresentava sinais do desejo do poeta de que sua forma tivesse contornos definidos, que lhe dessem uma feição peculiar e acabada. Entre esses sinais encontram-se os poemas inicial e final, "Musa consolatrix" e "Última folha", respectivamente. No primeiro deles, em interlocução com a Musa, o poeta expôs a concepção que tinha da poesia:

> Que a mão do tempo e o hálito dos homens
> Murchem a flor das ilusões da vida,
> Musa consoladora,
> É no teu seio amigo e sossegado
> Que o poeta respira o suave sono
> (ASSIS, 1864, p. 21).

Até o fim da vida, como se pode constatar na correspondência do poeta com seus amigos, especialmente com Mário de Alencar e Carlos Magalhães de Azeredo, Machado de Assis recorreu à ideia da criação literária em geral, e da criação poética em particular, como alívio e consolo para as dores do mundo. Se o poeta abre o seu primeiro livro de poesias com esse poema, ele o fecha também em diálogo com a Musa. Ao final do volume, no poema intitulado "Última folha", depois de ter passado por uma experiência amorosa que o exauriu e que ficou registrada no poema mais famoso do livro, "Versos a Corina", o poeta pede à Musa que desça das alturas onde tem morada:

> Musa, desce do alto da montanha
> Onde aspiraste o aroma da poesia,
> E deixa ao eco dos sagrados ermos
> A última harmonia.
>
> [...]
>
> Vês? Lá no fundo o vale árido e seco
> Abre-se, como um leito mortuário;
> Espera-te o silêncio da planície,
> Como um frio sudário
> (ASSIS, 1864, p. 155-156).

Esses dois poemas, os únicos em que o poeta se dirige à Musa, ao abrir e ao fechar o volume, dão contornos claros ao livro – eles foram compostos, com certeza, para ocuparem essas posições. O conjunto das poesias distribuídas entre eles, entretanto, não revela uma organização previamente arquitetada. Entre esses dois textos, o livro, em sua primeira edição, trazia 25 poemas do autor, e um de seu amigo Faustino Xavier de Novais. No conjunto, havia um pouco de tudo: poemas líricos breves, em metros curtos, como "Visio", "Quinze anos", "Stella", "Erro", "Sinhá"; poemas de assunto bíblico e religioso, como "O dilúvio", "Fé", "A caridade"; poemas satíricos, como "Os arlequins" e as "As ventoinhas";

poemas de cunho filosófico, que já anunciavam o poeta pessimista da maturidade, como "No limiar" e os "Os dous horizontes"; um poema elegíaco, em homenagem à jovem atriz Ludovina Moutinho, composto por ocasião de sua morte; alguns outros poemas relacionados e dedicados a amigos; dois poemas de conotações ideológicas e políticas, um sobre o imperador imposto ao México pelas potências europeias, outro sobre o domínio da Polônia pela Rússia – ambos acontecimentos da época, com repercussões políticas internacionais; e seis poemas traduzidos (de Musset, André Chénier, Alexandre Dumas Filho, Mme. Émile de Girardin, Mickiewicz e Heinrich Heine). "Versos a Corina", o mais famoso e mais extenso poema do livro, testemunhava uma experiência amorosa recente e malsucedida do poeta. Ele próprio o confessou em carta, anos mais tarde, a sua futura esposa, quando ainda eram noivos, estando ele no Rio e ela em Petrópolis (ASSIS, 1994, v. 3, p. 1029).

Diante dessa diversidade de temas e formas, e intitulando-se *Crisálidas* o livro, a imagem do "doidejar incessante da borboleta" foi empregada por Amaral Tavares (1864, p. 1) para caracterizar a obra, e a das "fúlgidas borboletas que adejam sobre todas as flores d'alma" foi usada por Caetano Filgueiras (1864, p. 12) para se referir aos poemas. Amaral Tavares mencionou ainda as crônicas que Machado de Assis publicava naquela época no *Diário do Rio de Janeiro* sob o título de "Ao acaso", para assinalar a diversidade existente nos poemas. Naquelas crônicas encontrou ele um símile para dar a ver o que se passava em *Crisálidas*:

> Mas, por que razão há de o poeta deixar entrever a figura do folhetinista leviano que doudeja *ao acaso* por entre as anedotas e os acontecimentos, as notícias e as facécias, os sorrisos e as lágrimas, tocando apenas em cada um, sem se demorar em nenhum, esquecendo na linha seguinte o que escrevera na anterior? (TAVARES, 1864, p. 1)

Conforme se vê, trata-se da já mencionada preocupação com a livre movimentação do poeta, que saltava de um assunto a outro, sem que entre eles houvesse um nexo necessário. Nenhum dos críticos daquele tempo afirmou claramente, mas o fundamento dessa crítica reside no fato de que tal comportamento (excessivamente livre) distanciava o livro da possibilidade de ele ter uma unidade. Eles, entretanto, reconheceram no lirismo a grande força do poeta. Para os críticos da época, Machado de Assis era um poeta essencialmente lírico.

Esta característica – de livro heterogêneo – continuou sendo apontada ao longo do século XX. Em texto redigido em 1959 para servir de prefácio à edição crítica das *Poesias completas* de Machado de Assis (mas que não foi aproveitado nela), Antônio Houaiss observou que "as unidades integrantes dos quatro volumes [que constituem as *Poesias completas*] têm uma relativa autonomia, já que não constituem partes de um todo previamente concebido como unidade maior" (HOUAISS, 1979, p. 203). Houaiss, como se vê, reconheceu esse mesmo traço em todos os quatro livros de poesias do autor. Jean-Michel Massa, por sua vez, reconheceu a dificuldade de aferir o valor da obra, tal como ela apareceu em 1864, devido ao seu caráter "compósito": "Não encontramos um fio de Ariadne na sequência das vinte e duas peças de *Crisálidas*, vinte e oito, se contarmos as traduções" (MASSA, 1971, p. 389).

A vida de poeta de Machado de Assis correu paralela a sua vida de jornalista; ele publicava poesias na imprensa periódica desde 1854, e foi pela poesia que entrou na vida de jornais e revistas. A variedade presente em sua obra poética, evidentemente, guarda íntima relação com essa circunstância. Um dos poemas de seu primeiro livro, "Horas vivas", chegou a ser publicado pela primeira vez como parte de uma crônica, fingidamente atribuído a "um poeta" (ASSIS, 1959, p. 76-77).

Das poesias que reuniu em *Crisálidas*, cerca de metade já havia sido divulgada; e a peça mais antiga incluída no livro data de 1858 – é o poema "Monte Alverne". Este mesmo fato, da divulgação das poesias na imprensa antes da divulgação em livro, foi observado por outro crítico, que também fez restrições, por causa disso, ao título da obra: "As *Crisálidas* são um livro elegante, cujo título, no nosso entender, não está justificado, porque as produções reunidas em um feixe despossuem o mérito da novidade" (LEITÃO, 1866, p. 380).

Em consideração que partia de ponto de vista semelhante, mas que se fazia acompanhar da observação de que a produção poética do autor já se estendia por 10 anos e contava mais de uma centena de poemas divulgados na imprensa, escreveu Jean-Michel Massa: "Se para a crítica e para o público *Crisálidas* parece ser a primeira manifestação poética de um jovem talento, em compensação, para o poeta, não acontecia o mesmo. *Crisálidas* é um ponto de chegada, uma opção e não um ponto de partida" (MASSA, 1971, p. 380).

Tal era o livro em sua primeira edição. Quando o reexaminou, para inclusão nas *Poesias completas* (1901), o poeta fez nele uma depuração: eliminou 16 dos 28 poemas; permaneceram apenas 12. Ao fazer isso,

certamente levou em consideração as críticas que recebera por ocasião do lançamento do livro. Permaneceram nele, predominantemente, os poemas líricos em metros curtos; foram eliminadas as sátiras, as traduções, os poemas de assuntos ligados à religião, os fortemente vinculados a amigos e que traziam dedicatórias a eles.

O gesto do poeta é de fácil interpretação: buscou dar ao livro a unidade que ele não tinha; conservou nele os poemas que o delimitavam (os diálogos com a Musa); eliminou tudo o que lhe perturbava a ordem lírica. Dos poemas vinculados a amigos, só permaneceu no livro, com o título alterado para "Elegia", o poema "A Ludovina Moutinho" – a eliminação do nome da morta conferiu autonomia ao texto, desvinculou-o de seu contexto imediato, e seu potencial universalizante passou ao primeiro plano. Veja-se a reflexão contida nesta estrofe:

> Mas, quando assim a flor da mocidade
> Toda se esfolha sobre o chão da morte,
> Senhor, em que firmar a segurança
> Das venturas da terra? Tudo morre;
> À sentença fatal nada se esquiva,
> O que é fruto e o que é flor. O homem cego
> Cuida haver levantado em chão de bronze
> Um edifício resistente aos tempos,
> Mas lá vem dia, em que, a um leve sopro,
> O castelo se abate,
> Onde, doce ilusão, fechado havias
> Tudo o que de melhor a alma do homem
> Encerra de esperanças.
> (ASSIS, 1901, p. 24-25)

O *topos* da fragilidade da vida faz lembrar o "monumentum aere perennius" horaciano, que se casa muito bem à ideia da poesia como "musa consolatrix".

O outro poema fortemente vinculado à vida do poeta que permaneceu na versão definitiva de *Crisálidas* foi "Versos a Corina". Trata-se do mais longo poema da coleção; foi ele o texto que tornou célebre o livro, ao ponto de Machado de Assis passar a ser referido como "o poeta de Corina" (MASSA, 1971, p. 400-414; LEAL, 2008, p. 90). Ele é, pois, um poema incontornável, que não poderia ter sido excluído do livro – apesar disso, o poeta lhe suprimiu um trecho, os versos finais da terceira parte. O texto é dividido em seis partes que, sequencialmente,

dão a conhecer um grande amor do poeta, embora o nome da mulher que o inspirou permaneça desconhecido. Na primeira parte, fala o poeta de Corina e da confiança que depositava no tê-la encontrado:

> De um júbilo divino os cantos entoava
> A natureza mãe, e tudo palpitava,
> A flor aberta e fresca, a pedra bronca e rude,
> De uma vida melhor e nova juventude.
>
> Minh'alma adivinhou a origem do teu ser;
> Quis cantar e sentir; quis amar e viver;
> À lus que de ti vinha, ardente, viva, pura,
> Palpitou, reviveu a pobre criatura;
> Do amor grande, elevado, abriram-se-lhe as fontes;
> Fugiram novos sóis, rasgaram-se horizontes;
> Surgiu, abrindo em flor, uma nova região;
> Era o dia marcado à minha redenção.
> (ASSIS, 1901, p. 30-31)

Com o coração cheio de esperanças, na segunda parte do poema, ele faz um exame de sua vida passada, num conjunto de quadras decassilábicas. Eis algumas delas:

> Não sei que fogo interno me impelia
> À conquista da luz, do amor, do gozo,
> Não sei que movimento imperioso
> De um desusado ardor minha alma enchia.
>
> Corri de campo em campo e plaga em plaga,
> (Tanta ansiedade o coração encerra!)
> A ver o lírio que brotasse a terra,
> A ver a escuma que cuspisse – a vaga.
>
> Mas no areal da praia, no horto agreste,
> Tudo aos meus olhos ávidos fugia...
> Desci ao chão do vale que se abria,
> Subi ao cume da montanha alpestre.
>
> Nada! Volvi o olhar ao céu. Perdi-me
> Em meus sonhos de moço e de poeta;
> E contemplei, nesta ambição inquieta,
> Da muda noite a página sublime.
> (ASSIS, 1901, p. 33-34)

Depois de uma sequência de doze dessas quadras, o poema muda subitamente de tom, os versos passam a setessílabos, e, no ritmo inquieto desse metro, eis o que acontece:

> Mas, tu passaste... Houve um grito
> Dentro de mim. Aos meus olhos
> Visão de amor infinito,
> Visão de perpétuo gozo
> Perpassava e me atraía,
> Como um sonho voluptuoso
> De sequiosa fantasia.
> (ASSIS, 1901, p. 35)

Corina se torna a esperança de uma vida feliz para o poeta. Eis o que ela significa para ele (os versos seguintes são já da terceira parte):

> Quando voarem minhas esperanças
> Como um bando de pombas fugitivas;
> E destas ilusões doces e vivas
> Só me restarem pálidas lembranças;
>
> [...]
>
> Quando assim seja, por teus olhos juro,
> Voto minh'alma à escura soledade,
> Sem procurar melhor felicidade,
> E sem ambicionar prazer mais puro.
> (ASSIS, 1901, p. 37)

Já o poeta recebera sinais negativos, que diziam "não" a sua esperança. Na quarta parte, diz ele, em elevados versos alexandrinos:

> Tu que és bela e feliz, tu que tens por diadema
> A dupla irradiação da beleza e do amor;
> E saber reunir, como o melhor poema,
> Um desejo da terra e um toque do Senhor;
>
> Tu que, como a ilusão, entre névoas deslizas
> Aos versos do poeta um desvelado olhar,
> Corina, ouve a canção das amorosas brisas,
> Do poeta e da luz, das selvas e do mar.
> (ASSIS, 1901, p. 39)

E seguem-se as canções das brisas, da luz, das águas, das selvas e do poeta. Toda a natureza a celebra: as brisas invejam-lhe as notas de seu canto; a luz natural considera-se inferior à luz dos olhos dela; as águas, comparando-a a Vênus, convidam-na – "vem!"; e as selvas a tomam por Diana. O aceno das águas é sinal de viagem. O poeta lhe pede que fique:

> Ouviste a natureza? Às súplicas e às máguas
> Tua alma de mulher deve de palpitar;
> Mas que te não seduza o cântico das águas,
> Não procures, Corina, o caminho do mar!
> (ASSIS, 1901, p. 42)

Na quinta parte o poeta já reconhece sua derrota, em quintilhas decassilábicas, em que o primeiro verso de cada uma é sempre repetido no final:

> Embora fujas aos meus olhos tristes,
> Minh'alma irá saudosa, enamorada,
> Acercar-se de ti lá onde existes;
> Ouvirás minha lira apaixonada,
> Embora fujas aos meus olhos tristes.
> (ASSIS, 1901, 44)

Por fim, na sexta parte, em grandiloquentes alexandrinos, o poeta reconhece a inutilidade de seu esforço e dá por encerrada sua experiência:

> Em vão! Contrário a amor é nada o esforço humano,
> É nada o vasto espaço, é nada o vasto oceano!
> (ASSIS, 1901, p. 48)

Em seguida ao malogro da experiência amorosa mais intensa experimentada pelo poeta até então em sua vida, vem o poema "Última folha", em que, exaurido, exausto, pede à Musa que se cale.

É praticamente certo que, ao refazer o livro para a segunda edição (nas *Poesias completas*), eliminando 16 dos 28 poemas que o compunham, reorganizando no livro as peças que restaram, o poeta buscava conferir à obra a unidade que ela não tinha na primeira edição. Essa unidade, ele a buscou nos poemas líricos, os mais elogiados pela crítica do tempo. O dado curioso, nesse procedimento, foi a permanência no livro de dois poemas de cunho político – "Epitáfio do México" e "Polônia". Com isso ficou plantada, bem no centro (no coração) do livro, a semente do mundo grande, do universalismo, do cosmopolitismo

do poeta, em meio à expressão de suas vivências mais profundas – os "Versos a Corina" são bem o testemunho delas. E, em tal ambiente, não se pode negar que as paixões políticas ajudam a desenhar-lhe o quadro da vida interior, de que o gênero lírico é a expressão.

3 De *Crisálidas* a *Falenas*

Do "Epitáfio do México", poema de *Crisálidas*, pode-se puxar um fio que nos conduza às *Falenas*, pois o quarto poema desse segundo livro de poesias de Machado de Assis, "La marchesa de Miramar", tem relação direta com a aventura mexicana do imperador Maximiliano. Os versos de "Epitáfio do México" são um reflexo do pensamento político de Machado de Assis, o "pensamento de um jornalista sinceramente engajado no liberalismo político, de um militante sincero do antiimperialismo" (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, v. I, p. 257). O poema está composto em quatro sextilhas heptassilábicas, em que os versos ímpares são soltos e esdrúxulos (o que cria, compensatoriamente, uma espécie de rima rítmica), e os pares rimam o segundo com o quarto, em cada estrofe, e o sexto com o sexto da estrofe seguinte. Eis a primeira e a última estrofes:

> Dobra o joelho: – é um túmulo.
> Em baixo amortalhado
> Jaz o cadáver tépido
> De um povo aniquilado;
> A prece melancólica
> Reza-lhe me torno à cruz.
>
> [...]
>
> E quando a voz fatídica
> Da santa liberdade
> Vier em dias prósperos
> Clamar à humanidade,
> Então revivo o México
> Da campa surgirá.
> (ASSIS, 1901, p. 14-15)

Da tragédia nacional do México extrai o poeta uma outra, de alta voltagem lírica, no poema "La marchesa de Miramar", já em *Falenas* – nele, o poeta transpõe para o plano da poesia a realidade vivida pela viúva do imperador Maximiliano, executado no México. No plano poemático, a experiência dela é associada à forte tradição que, passando pela epígrafe

de Correia Garção, tomada à "Cantata de Dido" (ASSIS, 1901, p. 61)[2], nos conduz à desventura da rainha de Cartago, narrada por Virgílio nos versos finais do livro IV da *Eneida*. Eis alguns trechos, que nos dão o roteiro da composição, que tem 106 versos:

De quanto sonho um dia povoaste
A mente ambicios,
Que te resta? Uma página sombria,
A escura noite e um túmulo recente.

[...]

No tranquilo castelo,
Ninho d'amor, asilo de esperanças,
A mão de áurea fortuna preparara,
Menina e moça, um túmulo aos teus dias.
Junto do amado esposo,
Outra c'roa cingias mais segura,
A coroa do amor, dádiva santa
Das mãos de Deus. No céu de tua vida
Uma nuvem sequer não sombreava
A esplêndida manhã; estranhos eram
Ao recatado asilo
Os rumores do século.

[...]

Mas o destino, alçando a mão sombria,
Já traçara nas páginas da história
O terrível mistério.

[...]

Viúva e moça, agora em vão procuras
No teu plácido asilo o extinto esposo.
Interrogas em vão o céu e as águas.
Apenas surge ensanguentada sombra
Nos teus teus sonhos de louca, e um grito apenas,
Um soluço profundo reboando
Pela noite do espírito, parece
Os ecos acordar da mocidade.
(ASSIS, 1901, p. 61-65).

[2] A "Cantata de Dido" é parte do drama "Assembleia, ou Partida". Cf. Os versos da epígrafe machadiana em GARÇÃO, 1778, p. 259.

Em *Falenas* – livro que se relaciona, cronologicamente, com período em que Machado de Assis conheceu, ficou noivo e se casou com d. Carolina Novais –, Lúcia Miguel Pereira viu "o único momento em que a obra de Machado tem alguma coisa de desabrochado, dá uma sensação de plenitude". Segundo ela, esse livro "já tem outro tom", os poemas dele "são poesias de amor, de amor feliz, perfumadas pela presensa de Carolina" (PEREIRA, 1988, p. 131; 132). É difícil concordar com tal avaliação, quando se consideram poemas como "Ite, missa est", "Ruínas", "Lágrimas de cera" e mesmo "Luz entre sombras" – que ela cita em apoio a sua tese. Como entender, se se adota a perspectiva dela, versos tão tristes, como estes, de "Sombras":

> Quando, assentada à noite, a tua fronte inclinas,
> E cerras descuidade as pálpebras divinas,
> E deixas no regaço as tuas mãos cair,
> E escutas sem falar, e sonhas sem dormir,
> Acaso uma lembrança, um eco do passado,
> Em teu seio revive?
> O túmulo fechado
> Da ventura que foi, do tempo que fugiu,
> Por que razão, mimosa, a tua mão o abriu?
> (ASSIS, 1901, p. 66)

Machado de Assis, na mesma carta, já mencionada, em que se referiu a Corina, praticamente confessa a Carolina que conhecia o drama e as razões que a trouxeram de Portugal ao Brasil, e que nós, até hoje, ignoramos. "Tu pertences ao pequeno número de mulheres que ainda sabem amar, sentir e pensar. Como te não amaria eu? Além disso tens para mim um dote que realça o mais: sofreste." (ASSIS, 1994, p. 1029) – lhe escreveu ele. Os versos de "Sombras" são, sem dúvida, uma alusão a essa circunstância.

Jean-Michel Massa, que estudou essa obra de Machado de Assis, como estudou *Crisálidas*, observou que, nela, "a felicidade raramente vem sem sombras", e que "certas peças [do livro] fazem diretamente alusão a sofrimentos que parecem ter sido as penas experimentadas pela noiva de Machado de Assis" (MASSA, 1971, p. 600; 601). Wilton Cardoso, por sua vez, lembra outros sofrimentos experimentados pelo próprio autor, como a ruptura definitiva com suas origens, sem os quais seria difícil para o leitor alcançar compreensivamente alguns

dos poemas do livro (CARDOSO, 1958, p. 53-65). Textos como, por exemplo, "Lágrimas de cera" e "Ite, missa est", dificilmente poderiam ser explicados sem os profundos tormentos relacionados a este gesto de dar as costas ao passado.

4 *Falenas* e suas duas primeiras edições

A essa altura, convém observar que o segundo livro de poesias de Machado de Assis, em sua primeira edição (1870), era dividido em quatro partes – "Vária", "Lira chinesa", "Uma ode de Anacreonte" e "Pálida Elvira", todas elas com o título em frontispício divisório –, e mais: que os poemas mencionados até aqui pertencem todos à primeira parte do livro.

Como para *Crisálidas*, vale para *Falenas* a caracterização do livro como algo "compósito". Em texto crítico publicado em 1870, o poeta Luís Guimarães Júnior, reconhecendo a dispersão que caracteriza a obra até mesmo em sua primeira parte, afirmou: "A primeira coleção ["Vária"], como indica o título, é uma série de poesias de diferente gênero e variadas formas" (GUIMARÃES JÚNIOR, 1870, p. 2). E sobre a heterogeneidade do livro como um todo, assim como sobre a relação dele com *Crisálidas*, escreveu Jean-Michel Massa:

> Sob um determinado ponto, *Crisálidas* e *Falenas* são gêmeas: a ordem dos textos não parece ligada a uma intenção particular. Pelo menos, as quatro partes que dividem a coleção, *Vária*, *Lira Chinesa*, *Uma Ode de Anacreonte*, *Pálida Elvira* não parecem corresponder a um plano definido. Vinte e cinco poemas originais se sucedem, em seguida lê-se uma tradução refinada, de vanguarda e, enfim, dois textos importantes, um pelo menos por sua extensão, que parecem dar sentido ao volume. A coletânea adquire, assim, uma dimensão menos pessoal e mais literária. Com *Falenas*, o talento do poeta saiu do casulo e se instalou no caminho artístico. (MASSA, 1971, p. 599)

Importante por diversas razões, a passagem citada aponta para muitas e diferentes questões, que merecem ser um pouco desenvolvidas.

Em primeiro lugar, a "gemelidade" de *Crisálidas* e *Falenas* só é válida para a primeira parte do livro – "Vária". Essa é a parte que contém os "vinte e cinco poemas originais" mencionados por Massa; é nela que os biógrafos buscam poemas e temas que se relacionam com a biografia do autor.

É nela que se manifesta, em *Falenas*, aquele "desejo secreto de expansão" (PEREIRA, 1988, p. 126) que Lúcia Miguel Pereira apontou em *Crisálidas*.

Em segundo lugar, a heterogeneidade do livro, sua desorganização interna, não se aplica apenas à totalidade do conjunto; ela se aplica, ainda e especialmente, aos 25 poemas da primeira parte – conforme muito bem assinalado por Luís Guimarães Júnior.

Em terceiro lugar, a dimensão "menos pessoal e mais literária" que a obra assume, se pensada em comparação com o primeiro livro, explica-se – e é real – pelas três partes finais do livro, que contêm poemas excelentemente escritos, verdadeiras obras-primas da poesia brasileira. Da primeira para a segunda parte da obra ocorreu um salto qualitativo fundamental, importantíssimo para o desenvolvimento de toda a obra de Machado de Assis, – tão ou mais importante do que o salto de 1881 –, que consistiu no fato de o poeta ter-se libertado de si mesmo, ter passado das questões da esfera pessoal a questões muito outras, não diretamente relacionadas ao poeta e seus problemas. Na "Lira chinesa" já temos um poeta livre, verdadeiro, acima de si mesmo e do seu tempo.

Por fim (último reparo), a interpretação de Massa (1971, p. 599), de que, por causa dos poemas das últimas três partes, "o talento do poeta saiu do casulo e se instalou no caminho artístico", se é válida (e é), aplica-se ao talento do poeta, à trajetória dele. No tocante aos poemas do livro, a afirmativa demanda certa relativização – conforme se verá no desenvolvimento do raciocínio que se segue.

Com relação ao primeiro dos pontos destacados acima, o da continuidade que *Falenas* representa em relação ao primeiro livro, é de observar-se – como na relação entre os títulos, que supõe a transformação da lagarta em borboleta – que o estado de espírito do poeta, por aquele tempo, transparece claramente apenas em "Vária". Lúcia Miguel Pereira, que tanto se valeu dos poemas dos dois livros para reconstituir a vida do autor, quando alcança a "Lira chinesa", segunda parte de *Falenas*, afirma:

> E então, já senhor da língua e do metro, refugia-se nas traduções dos chineses, na evocação dos gregos, na arte pela arte, na arte que é "de todas as coisas humanas a única que tem o seu fim em si mesma".
> Impõe silêncio ao coração, estanca a fonte da poesia – nele, eminentemente a introversão – vai, durante algum tempo dedicar-se à pura ficção. (PEREIRA, 1988, p. 132)

É clara, nessa passagem, a compreensão da autora de que a verdadeira poesia emana exclusivamente do "eu"; é clara, do mesmo modo, a ideia de que ficção se faz em prosa. Entretanto, o que se observa em *Falenas*, da segunda parte da obra em diante, é pura ficção poética. É puro fingimento poético tudo o que vem nas três partes seguintes a "Vária", que nada nos dizem da vida e dos problemas íntimos do poeta.

A "Lira chinesa" é constituída por oito poemas chineses traduzidos de *Le Livre de jade*, de Judith Walter. Para o francês os poemas foram traduzidos em prosa; porém, Machado de Assis lhes dá forma e rigores compatíveis com a poesia de seu tempo. Nenhum dos poemas foi suprimido pelo autor, quando da segunda edição do livro; apenas a sequência deles foi profundamente alterada. A ordem em que os poemas apareciam na edição de 1870 – 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 – foi alterada para – 3, 4, 5, 6, 2, 7, 8, 1. Na nova organização dada ao conjunto, os poemas em versos decassílabos, combinados com hexassílabos em todos os casos, ocupam as primeiras seis posições – "O poeta a rir", "A uma mulher", "O imperador", "O leque", "A folha do salgueiro" e "As flores e os pinheiros"; apenas o sétimo foi composto em heptassílabos combinados com tetrassílabos – "Reflexos"; e a sequência é encerrada pelo único poema em versos alexandrinos – "Coração triste falando ao sol".

Veja-se a delicadeza dos versos de "Reflexos", poema que também mereceu a atenção de Cecília Meireles:

REFLEXOS
(Thu-Fu.)

Vou rio abaixo vogando
No meu batel e ao luar;
Nas claras águas fitando,
Fitando o olhar.

Das águas vejo no fundo,
Como por um brarnco véu,
Intenso, calmo, profundo,
O azul do céu.

Nuvem que no céu flutua,
Flutua n'água também;
Se a lua cobre, à outra lua
Cobri-la vem.

Da amante que me extasia,
Assim, na paixão ardente,
As raras graças copia
Meu coração.
(ASSIS, 1901, p. 98)

Em nota ao final de *Falenas*, Machado de Assis dizia serem contemporâneos seus todos os poetas chineses que traduzira (ASSIS, [1870], p. 215). Hoje, sabe-se não ser verdadeira essa afirmativa: o poema "Reflexos", por exemplo, é atribuído a Thu-Fu, poeta do século VIII, "que brilha ainda [hoje] como estrela de primeira grandeza" (GUERRA, 1995, p. 96).[3]

Reside justamente nesse ponto, na passagem de "Vária" para a "Lira chinesa", uma das grandezas do livro: a partir daí o poeta como que se livra de si mesmo e passa a fazer poesia do mais alto valor, despregada, dos pontos de vista referencial e existencial, de sua condição de poeta carioca do século XIX. Tão independentes, tão autônomas, são as peças – "Lira chinesa", "Uma ode de Anacreonte" e "Pálida Elvira" – que o poeta não se sentiu na obrigação, quando preparou o livro para sua segunda edição (nas *Poesias completas*), de suprimir as dedicatórias das partes (poemas) que as tinham ("Uma ode de Anacreonte" é dedicada a Manuel de Melo e "Pálida Elvira", a Francisco Ramos Paz). De *Crisálidas*, na segunda edição, o poeta eliminou todos os poemas dedicados a amigos.

5 Algumas observações mais

A heterogeneidade de *Falenas*, conforme já observado, não se dá apenas no plano da totalidade; ela o caracteriza, desde o começo, pela variedade de sua primeira seção – e certa desorganização decorre da diversidade. Um outro dado de relativa importância, na compreensão da relação entre os dois livros, é o fato de que, na segunda edição, isto é, nas *Poesias completas*, *Falenas* perdeu o título de sua primeira parte – de modo que o título da obra ficou diretamente vinculado aos poemas da primeira seção. As outras – com exceção de "Uma ode de Anacreonte", que, pela peculiaridade de ser um poema dramático, continuou com frontispício divisório – passaram a ter seus títulos na mesma página em que se iniciam os versos. Pode ter havido um quê de motivação econômica nisso tudo; porém, fosse necessário o compartimento de "Vária", o título da seção teria subsistido.

[3] Sobre os poetas chineses traduzidos, via francês, por Machado de Assis, ver também KNOWLTON, 1995, p. 81-93; PINTO, 2013, p. 93-106.

Outra observação, ainda, é que apenas da seção "Vária" foram excluídos poemas na segunda edição – como foram excluídos numerosos poemas de *Crisálidas*. A "Lira chinesa", que foi toda reorganizada na segunda edição, não teve sequer um verso suprimido. Tudo aponta, enfim, para o fato de que em *Falenas*, apenas os poemas de "Vária" guardam relação de continuidade com o primeiro livro.

O fato é que, se o poeta quis dar unidade a *Crisálidas* quando eliminou dessa obra mais da metade de seus poemas, com *Falenas* uma tal tentativa não teria sido possível, porque a obra é irredutível à unidade. A bem dizer, há em *Falenas* quatro obras poéticas nitidamente separáveis (e que o poeta separou). Poder-se-ia dizer, mesmo, que há quatro livros num só volume. Se a "Lira chinesa" é breve, com seus oito poemas curtos – pode-se alegar que não era comum a edição avulsa de livros de tão pequeno porte naquele tempo; porém, é de notar-se que "Pálida Elvira" excede em três oitavas a *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, obra que tem tido diversas edições avulsas. E "Uma ode de Anacreonte" tem uma extensão que alcança a oitava das treze cenas de *Os deuses de casaca* – obra esta que teve publicação avulsa (a primeira edição tem cerca de 60 páginas).

Que o interesse pelo "volume" necessário a uma obra para publicação não era estranho ao poeta pode-se constatar no mesmo livro, nos versos de "Pálida Elvira", em que ele diz:

> Não me censure o crítico exigente
> O ser pálida a moça; é meu costume
> Obedecer à lei de toda a gente
> Que uma obra compõe de algum volume
> (ASSIS, [1870], p. 174).

É verdade que, para os padrões da época, a "Lira chinesa" e "Uma ode de Anacreonte" não alcançavam, sozinhas, a extensão (o "volume") necessária, que justificasse uma publicação avulsa. Muito provavelmente foi o que sucedeu, de modo que se enfeixaram num só volume as quatro obras – "Vária" (contendo as falenas), "Lira chinesa", "Uma ode de Anacreonte" e "Pálida Elvira".

Em outra passagem do mesmo poema, diz o poeta, na caracterização do jovem que chega à residência de Elvira e seu tio:

> Demais, era poeta. Era-o. Trazia
> Naquele olhar não sei que luz estranha
> Que indicava um aluno da poesia,
> Um morador da clássica montanha,
> Um cidadão da terra da harmonia,
> Da terra que eu chamei nossa Alemanha,
> Nuns versos que hei de dar um dia a lume,
> Ou nalguma gazeta, ou num volume.
> (ASSIS, [1870], p. 180-181).

Os versos referidos na estrofe, em que o poeta chama de Alemanha à terra da poesia – "A terra da poesia é a nossa Alemanha" –, são os versos de "Prelúdio", poema que abre a seção "Vária". Fossem os versos de "Vária" pensados como peças do mesmo volume de "Pálida Elvira", haveria alguma incoerência nesta composição – pois o poeta afirma que os dará (os versos) a público "num volume", que, evidentemente, não seria o mesmo em que estivesse o longo "Pálida Elvira". Pode-se até mesmo especular se o reconhecimento dessa "falha" não teria influído na decisão do poeta de excluir "Prelúdio" da versão final de *Falenas*. Essa posição, contudo, não removeria a incoerência do sistema da obra, porque, uma vez excluído o poema "Prelúdio", uma vez despublicados esses versos, aquilo que diz o poeta – "versos que hei de dar um dia a lume, / Ou nalguma gazeta, ou num volume" – tornar-se-ia uma incoerência por outro motivo, pois os versos (uma vez que não se encontravam em *Falenas*) não poderiam ser encontrados pelo leitor em parte alguma. O poeta, exceto pela inclusão do poema em *Falenas*, jamais o publicou em qualquer outra obra ou periódico.

Desse conjunto de dados se conclui que o título de *Falenas* cabe, com propriedade, apenas aos poemas da primeira parte do livro. Se os poemas de *Crisálidas* são larvas, só os da primeira parte do segundo livro têm com eles relação de continuidade suficiente para merecerem o nome borboletas. E se os poemas da "Lira chinesa" são suficientemente leves, curtos, para serem eventualmente comparados a borboletas, "Uma ode de Anacreonte" e "Pálida Elvira" são longos, volumosos, "pesados" demais para se ajustarem com propriedade àquela metáfora.

Referências

ASSIS, M. de. *Crisálidas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864.

ASSIS, M. de. *Crônicas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1959. v. 2: 1864-1867.

ASSIS, M. de. *Falenas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, [1870].

ASSIS, M. de. *Obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 3 v.

ASSIS, M. de. *Os deuses de casaca*. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1866.

ASSIS, M. de. *Poesias completas*. Edição crítica pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CARDOSO, W. *Tempo e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: [s.n.], 1958.

FILGUEIRAS, C. O poeta e o livro. Conversação preliminar. In: ASSIS, M. de. *Crisálidas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864. p. 7-20.

GARÇÃO, P. A. C. *Obras poéticas de Pedro Antônio Correia Garção*. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1778.

GUERRA, J. A. de J. A lira chinesa de Machado de Assis. *Revista de Cultura*, Macau, n. 22, II série, p. 95-100, jan.-mar. 1995.

GUIMARÃES JÚNIOR, L. Estudos literários. Falenas. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 2-3, 5 fev. 1870.

HOUAISS, A. *Estudos vários sobre palavras, livros, autores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KNOWLTON, E. C. Machado de Assis e a sua lira chinesa. *Revista de Cultura*, Macau, n. 22, II série, p. 81-93, jan.-mar. 1995.

LEAL, C. M. *O círculo virtuoso*: a poesia de Machado de Assis. Brasília: Ludens, 2008.

LEITÃO, F. T. *Crisálidas*: volume de poesias de Machado de Assis. *Revista da Sociedade Ensaios Literários*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 378-384, 5 jun. 1866.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 4 v.

MAJOR, M. A. *Crisálidas* (Machado de Assis). *Revista da Sociedade Ensaios Literários*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 207-216, 1 nov. 1864.

MASSA, J-M. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

PEREIRA, L. M. *Machado de Assis* (Estudo crítico e biográfico). 6. ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

PINTO, M. P. A lira chinesa em trânsito: de Machado de Assis a António Feijó. *Scientia Traductionis*, Florianópolis, n. 14, p. 93, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2013n14p93/27402>. Acesso em: 7 jun. 2017.

TAVARES, A. *Crisálidas*. A Quintino Bocaiuva. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 1, 16 nov. 1864.

TEIXEIRA, B. *Prosopopeia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1972.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Tasilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

WALTER, J. *Le Livre de jade*. Paris: Alphonse Lemerre, 1867.

Caligrama, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 109-124, 2017

Lírica contemporânea e tradição poética: *topoi* clássicos em poemas de Érico Nogueira, Fabrício Marques e Paulo Henriques Britto

Contemporary Lyric and poetic tradition: classic topoi *in poems by Érico Nogueira, Fabrício Marques and Paulo Henriques Britto*

Rafael Quevedo
Universidade Federal do Maranhão, São Luís, Maranhão / Brasil
rafaelquevedo2001@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo analisa poemas de Paulo Henriques Britto, Érico Nogueira e Fabrício Marques sob a perspectiva da investigação tópica. Para isso, propõe um reajuste da metodologia em questão a fim de tornar exequível seu emprego em um *corpus* contemporâneo.

Palavras-chave: investigação tópica; poesia contemporânea de língua portuguesa; *topoi* líricos.

Abstract: In this article I analyze poems by Paulo Henriques Britto, Erico Nogueira and Fabrício Marques from the perspective of topical research. For this, I propose an adjustment of the methodology in question in order to make possible its use in contemporary *corpus*.

Keywords: topical research; contemporary poetry in Portuguese language; lyrical *topoi*.

Recebido em: 17 de janeiro de 2017.
Aprovado em: 14 de junho de 2017.

eISSN: 2238-3824
DOI: 10.17851/2238-3824.22.1.109-124

Obras pertencentes à atual poesia de língua portuguesa têm apresentado uma prática que, muito embora não configure nenhuma linha de força do contemporâneo, tampouco se pode dizer que se trata de um traço casual ou fortuito. Trata-se do cultivo de vários *topoi* oriundos da poesia tradicional (clássica e medieval).

Nos estudos do gênero lírico, os *topoi* ou lugares-comuns constituem, *grosso modo*, esquemas expressivos mais ou menos flexíveis que, consagrados pela tradição, são atualizados em diferentes momentos literários. Cultivados fecundamente até o século XIX, passam por um sistemático processo de abandono, mercê da campanha romântica de demolição da tradição clássica que se estende até o modernismo. A partir de então, o exercício da criação poética baseada em antigos *topoi* passa a ser mais eletivo, praticado episodicamente, em clave paródica ou "erudita".

Os consagrados estudos de Segismundo Spina (no Brasil) e do alemão Ernst Robert Curtius, por sua vez, atestam a legitimidade do trabalho crítico baseado na investigação tópica, muito embora tal método tenha se limitado às épocas literárias em que a *imitatio* poética proporcionava condições para a proliferação dos lugares-comuns líricos. No âmbito do comparatismo literário, a aplicação da investigação tópica em um *corpus* lírico contemporâneo levanta importantes problemas relativos aos elos da poesia atual com a tradição, entre os quais o que se refere à possibilidade da permanência residual da tradição na contemporaneidade ou, ainda, à hipótese de que novos lugares-comuns tenham sido forjados a partir da reelaboração dos antigos.

Para o emprego da investigação tópica em um *corpus* lírico contemporâneo proponho, portanto, uma outra angulação metodológica, tendo em vista dois postulados basilares do trabalho de Curtius que incidem diretamente sobre o conceito de *topos*, que são: as noções de unidade literária e de continuidade da tradição.

Se todo o grande escopo do monumental *Literatura europeia e Idade Média latina* consistiu em atestar a unidade literária da Europa como tendo se estabelecido a partir de um legado cultural proveniente da Antiguidade greco-latina que atravessou o medievo até ingressar nas literaturas nacionais "modernas", o *topos*, por sua vez, é entendido, na obra em questão, como um elo numa cadeia de transmissão chamada tradição literária. É nesse sentido que, em uma investigação assentada nesses pressupostos, há sempre o risco, com relação ao qual o estudioso precisa estar sempre precavido, de se confundir um *topos* (índice de

continuidade, de transmissão da tradição) com um caso de "poligenesia literária" (condições culturais similares que ajudam a forjar formas expressionais semelhantes). Foi o que observou Segismundo Spina acerca da análise feita por Curtius do tópico do "mundo às avessas":

> O exame da reprodução tópica pode conduzir-nos à errônea suposição de que se trata de uma continuidade histórica do tópico, quando muitas vezes pode acontecer que se trata de casos de poligenesia literária. Alhures já estudamos o tópico do "mundo subvertido", em que procuramos mostrar que Curtius deve ter feito confusão quando misturou nesse outros tópicos, como o do *florebat olim...* e o da seriação de *impossibilia* (*adynata*) (SPINA *apud* CURTIUS, 2013, p. 19).

Se o que está em exame passa a ser a produção poética de uma época cujos elos com a tradição não são mais de continuidade, mas de revisitação; em que o poeta não se vê mais ligado à necessidade de legitimação da sua arte por meio da imitação das convenções consagradas; tendo em vista essa conjuntura em tudo diversa, forçoso é, portanto, que a presença de *topoi* tradicionais num poema contemporâneo não seja vista como um indício nem de continuidade da tradição, tampouco de unidade literária, mas sim como uma espécie de intertexto por meio do qual presente e passado se interceptam proporcionando deslocamentos de sentido decorrentes dos diferentes contextos de produção em que são praticados os lugares-comuns em questão.

É nesse sentido que o risco anteriormente mencionado (o de se confundir tópica com poligenesia literária) deixa de existir, uma vez que se parte da condição aceite da descontinuidade da tradição e, consequentemente, o *topos* deixa de ser visto como elo cultural ou índice de unidade para ser acatado como expediente intertextual.

Casos há em que, em determinados poemas contemporâneos, não se observa o *topos* em sua integridade estrutural, mas sim em vestígios de sua constituição (uma metáfora pronta, uma fórmula linguística consagrada, um esquema de pensamento), indicativos, portanto, de que o poeta não colheu deliberadamente do acervo da tradição o *topos* em questão (ou, caso tenha feito, procurou dissimulá-lo), mas que "topou" com ele, para usar aqui o jogo de palavras de um poema de Affonso Romano de Sant'anna: "Forma melhor de escrever é ler e ler nos outros

/ o que pensamos ser só nosso e é de tantos, há tanto, / que nada de novo existe, *topos* com que topo eu, / lugar-comum de tantos tipos que me reescreveram" (SANT'ANNA, 1999, p. 107).

Como se pode observar, a premissa que subjaz a essas considerações é a de que a produção contemporânea, dentro do gênero lírico, continua a manter, necessariamente, algum tipo de relação com o que se escreveu no passado. No que diz respeito ao nível da intencionalidade do autor essa relação pode ser premeditada ou não e, no tocante ao tipo de elo mantido com o passado, ele pode se dar tendo em vista uma *aproximação* com a tradição ou uma *contravenção* a ela, mas nunca o poema estará totalmente à margem ou alijado dela. À pergunta sobre em que medida um autor de 2017 estaria irremediavelmente em contato com a tradição se, suponhamos, ele nem sequer tenha tido um contato com ela, proponho uma resposta um tanto hipotética, a saber, a de que ao se expressar dentro de um determinado gênero, o autor se conecta com determinados campos experienciais com os quais os poetas mais longínquos inevitavelmente se ocuparam. Exemplo: a experiência humana com relação à própria finitude. Com isso quero dizer que o mais desprevenido dos poetas, ao tratar de um motivo como esse, aterrissa num terreno já semeado por várias e remotas vozes, cabendo a ele colocar a sua.

Isso posto, o que adiante será apresentado consiste no exame de poemas que, ou atualizam deliberadamente alguns *topoi* relacionados à passagem do tempo ou retomam o mesmo conteúdo sem se valerem do esquema retórico que tipifica a forma consagrada do *topos*. Nesse sentido, o que aqui se propõe é que, na abordagem dos deslizes de sentido resultantes do deslocamento contextual em jogo na atualização do *topos* (ou de alguns de seus traços), não apenas a relação da lírica atual com a do passado seja posta em questão, mas também aspectos que dizem respeito à própria relação da poesia com a contemporaneidade sejam evidenciados, gesto de algum modo inspirado no famoso ensaio de Giorgio Agamben intitulado "O que é o contemporâneo", especialmente no trecho em que diz:

> Pertence realmente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse afastamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e de apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58).

A experiência do eu diante de sua própria finitude, portanto, faria parte do repertório de experiências que teriam servido de base para a expressão lírica e isso de fato se deu com a proliferação de vários *topoi* que tratam da percepção humana da temporalidade, entre os quais: a "efemeridade da vida" e o *carpe diem,* que abordam centralmente a passagem do tempo; o "convite amoroso" e a "profecia ameaçadora", que conciliam a tópica do tempo com propósitos eróticos; e o *exegi monumentum*, que trata do poder da palavra poética de vencer a transitoriedade do tempo. Neste artigo, trato da tópica da efemeridade e do *carpe diem* em poemas de Érico Nogueira e Fabrício Marques e, em seguida, parto para o *topos* do *exegi monumentum* e, para abordá-lo, valho-me de dois poemas de Paulo Henriques Brito, extraídos do seu livro de 2012, *Formas do nada*.

Segundo Francisco Achcar, as origens da tradição da tópica da efemeridade se reportam às epopeias homéricas, mais precisamente à *Ilíada*, que teria inaugurado, com o símile das "folhas caídas", a prática de se recorrer a um elemento comparativo da natureza para se falar da degeneração das gerações humanas que perecem e cedem lugar a outras: "Ó Tideide, ardoroso de ânimo, por que/perguntas minha origem? Símile à das folhas,/a geração dos homens: o vento faz cair/as folhas sobre a terra. Verdecendo, a selva/enfolha outras mais, vinda a primavera. Assim/a linhagem dos homens: nascem e perecem" (HOMERO, 2003, p. 241).

Já na lírica grega, com o poeta Simônides (sec. VI-V a.C.), o símile de origem homérica reaparece associado, pela primeira vez, à exortação hedonista. O fragmento, traduzido em decassílabos por Aluízio de Faria Coimbra é o que se segue:

> O que mais belo disse o homem de Quios,
> "Os homens passam como as folhas passam",
> muito poucos mortais, de quantos o ouvem,
> o imprimem n'alma. Agita-os a esperança,
> que dos moços no peito sempre viça.
> Ao que orna a flor gentil da juventude,
> o ânimo inconsequente muitos sonhos
> nutre impossíveis. Nem sequer lhe ocorre
> que há de um dia morrer, tornar-se velho
> ou feri-lo a doença. Loucos, esses!
> Não veem quão breve a quadra e curta a vida!
> Mas tu que sabes estas cousas, a alma
> com virtudes dispõe para a velhice.
> (SIMÔNIDES *apud* ACHCAR, 1994, p. 65)

O tom moralista imposto por Faria de Coimbra na tradução dos dois últimos versos obnubila um importante aspecto na evolução da tópica: "A fusão de exigência de lucidez e conclamação ao prazer [...] constante na lírica do *carpe diem*, na qual o hedonismo é sempre apresentado como resultante da lógica da consciência da efemeridade; daí que ele deva distinguir-se da inconsequência juvenil, inconsciente dos limites da existência" (ACHCAR, 1994, p. 67). A tradução literal dos referidos versos, feita pelo próprio Achcar, torna esse aspecto mais evidente: "Mas tu, sabendo destas coisas relativas ao termo da vida, dispõe-te a conceder prazeres a tua alma" (ACHCAR, 1994, p. 65).

Em Horácio, o *topos* assume a forma definitiva que tanto influenciará a tradição lírica de língua portuguesa, com o eterno verso "carpe diem, quam minimum credula postero", pertencente à famosa "Ode a Leucônoe". Eis algumas das versões que o verso ganhou em vernáculo: "Logra o presente e no porvir não cansa" (André Falcão de Resende) (ACHCAR, 1994, p. 230); "O dia de hoje colhe, e a mínima / No dia de amanhã confiança escores" (Filinto Elísio) (ACHCAR, 1994, p. 231); "Aproveita o presente, e não confies / Crédula no Futuro" (José Agostinho de Macedo) (ACHCAR, 1994, p. 231); "Ínvida a idade foge: colhe o dia / Do de amanhã mui pouco confiando" (Elpino Duriense) (ACHCAR, 1994, p. 232); "Doira as horas que tens, vive bem hoje, / No porvir não te fies" (Marquesa de Alorna) (ACHCAR, 1994, p. 232); "Desfruta o dia de hoje, acreditando / o mínimo possível no amanhã" (Péricles E. da Silva Ramos) (ACHCAR, 1994, p. 233); "curte o dia / desamando amanhãs" (Augusto de Campos) (ACHCAR, 1994, p. 234); "pega este dia / crer no próximo / não vale um nihil" (Paulo Leminski) (ACHCAR, 1994, 235).

Isso posto, apresento alguns poemas representativos da lírica contemporânea de língua portuguesa que abordam a temática discutida.

Ficando tarde

Estou ficando tarde. E o tempo
vai carpindo antes do tempo
rugas de cansaço e lucidez.

Com ar de melancolia
(Estou ficando tarde)
percorre o rosto um sorriso.

As horas se gastam, amarelam
como quando a vida arde
– ó albor – na pele, sem aviso.
(MARQUES *apud* DANIEL; BARBOSA, 2002, p. 151).

O poema de Fabrício Marques concilia com concisão e simplicidade um impasse da vida que consiste na conquista tardia da lucidez (sabedoria) quando a juventude já ficou para trás. Desse modo, no mesmo rosto onde se rasgam as rugas, o sorriso de alegria confina com a expressão da melancolia. Esse amarelecer na pele, despontar de uma fase tardia da vida, lembra a luz de uma outra, dos tempos de alvorada em que a vida ardia. O poema tem como força motriz a sonoridade do 'ar' que atravessa todos os versos como a ecoar a sílaba tônica de tarde (T*ar*de / c*ar*pindo / *ar* / ho*ra*s / am*ar*elam / *ar*de / *a*lbo*r***)** e a também recorrente alusão ao contínuo da vida, sugerido pelo gerúndio de "ficando" que se espraia nos vocábulos: "tempo", "carpindo", "ficando", "cansaço", "melancolia" e "quando". Juntas, essas duas recorrências perseveram foneticamente a ideia de "estou ficando tarde" ao longo de todo o poema.

Pode-se dizer que esse poema possui índole clássica, pela serenidade com que o eu lírico acolhe seu "entardecer": melancólico, porém sorridente ante o amarelecer da vida. O padrão cíclico de tempo não serve, contudo, como referência de que os tempos vêm e vão. Trata-se de um entardecer que sucede um tempo que foi de alvorecer e que antecede a noite que logo chegará. Não se dirige a uma segunda pessoa, não exorta nem admoesta, portanto, mas produz em nós "a impressão de um contato reservado com o poeta" (ACHCAR, 1994, p. 47) sobre a qual fala Francisco Achar ao acusar o traço distintivo do gênero lírico.

Érico Nogueira, poeta de influência reconhecidamente clássica, mas que não deixa, contudo, de impostar uma dicção mais despojada, no que assume o pertencimento a seu próprio tempo, parece estar sempre preocupado em chegar a um conúbio entre tradição e contemporaneidade. O poema abaixo seria, a meu ver, um exemplar de tal projeto poético.

Vésperas

As folhas já se foram há certo tempo,
há certo frio rochoso nas escarpas,
parecem vir de lá dos quintos certas marcas
que se decifram, ou algo assim, no vento.

> A hora foi-se, a teu redor é tudo opaco;
> é tudo quase assim-assado, é um fiasco
> que nem sequer o que é consegue vir a ser;
> retesa a sombra, ou deixa-te escorrer.
> (NOGUEIRA, 2008, p. 15)

Logo de início, no primeiro verso da primeira estrofe, que se encerra com a palavra *tempo*, o poema recupera a referência, de procedência homérica, das "folhas", assinalando a temática central do poema, que se vê reforçada por outras expressões ao longo dos versos ("a hora foi-se" e "deixa-te escorrer", por exemplo). A situação comunicacional encenada pelo poema: um eu que se dirige a uma segunda pessoa, indicando a situação em que ela se encontra ("a *teu redor* é tudo opaco") e, ao final, os caminhos que o sujeito lírico aponta como soluções para a situação diagnosticada ("retesa a sombra, ou deixa-te escorrer") definitivamente atualizam o esquema da poesia lírica tradicional, sobretudo aquela em que o *carpe diem* ou as outras tópicas do tempo (algumas vezes associadas ao amor) se fazem presentes. A temática do tempo, a situação comunicacional, a métrica adotada (4 decassílabos, sendo um sáfico e os outros três heroicos e 4 dodecassílabos) e o esquema rímico (abba, aabb) asseguram a filiação do poema à tradição lírica. Vejamos outros aspectos, agora no campo imagético/semântico.

A primeira estrofe consiste, basicamente, na formulação de uma situação de transitoriedade e de declínio reforçados por: folhas que se foram; escarpas (que são declives muito íngremes causados por erosão, por força da ação do tempo e dos agentes naturais) e, por fim, o vento que, na origem histórica da metáfora, é o responsável por arrastar as folhas consigo. Até aqui, ou talvez ainda se acrescentássemos também o último verso do poema, já estaria formado o esquema típico da lírica simposial antiga a que pertence o *topos* do *carpe diem*: "[...] situação dialógica, imagens da efemeridade e sentido deliberativo [...], ou seja, injunção ou sugestão de determinado curso de ação ou atitude existencial" (ACHCAR, 1994, p. 70).

A segunda estrofe, por sua vez, dá continuidade à descrição da transitoriedade do tempo, mas acrescenta a esse sentimento um outro que é o da constatação pessimista do contexto no qual se situam ficcionalmente o sujeito lírico e seu interlocutor. "Tudo opaco", "tudo quase assim-assado" e "é um fiasco" seriam os termos dessa constatação que, a meu ver, poderia ser interpretada da seguinte maneira. O presente seria marcado por um momento: 1) de trevas ou obscurantismo, pois "opaco"

significa tanto o que é sombrio por não permitir a passagem de luz, quanto, por extensão, o que é incompreensível, obscuro. 2) de mesmice ou imutabilidade indicada pela expressão "assim-assado" e 3) de "resultado desastroso ou insatisfatório, êxito desfavorável, insucesso, fracasso" que é o significado da palavra fiasco segundo o dicionário Antônio Houaiss.

Surge, portanto, do bojo de um poema que trata da efemeridade, outro *topos* de longa tradição: o do "desconcerto do mundo". Carlos Felipe Moisés, poeta e crítico literário paulista, diz que o "desconcerto do mundo" é a expressão do "mundo em desordem, palco de absurdos e desatinos em que tudo semelha ter perdido o rumo certo, saindo para fora dos eixos: tema antiquíssimo, tradição que remonta aos primeiros escritores gregos e latinos." (MOISÉS, 2001, p. 43). Segundo Segismundo Spina, em seu *Do formalismo estético trovadoresco*, para que o *topos* do desconcerto (ou do "mundo às avessas") se afirme enquanto tal, a mera descrição da decadência de uma época não é suficiente. Para ele, "[...] em geral, o que está na base deste tópico é a expressão de um descontentamento ou daquele que, desprezado pela mulher amada ou vítima do 'amor falso', acredita que tudo pode acontecer; ou o descontentamento com as coisas do mundo contemporâneo [...]" (SPINA, 2009, p. 103).

Além dessas possibilidades, o poema de Érico parece conter uma abordagem do problema da criação poética na contemporaneidade que estaria sendo avaliado, também negativamente, dentro da conjuntura de fiasco e mesmice anteriormente caracterizada. Chego a essa suposição por dois caminhos que se entrecruzariam. Se estou certo, o penúltimo e o último versos da primeira estrofe ligam-se tematicamente ao penúltimo e ao último da segunda estrofe no seguinte sentido: se for possível ler as "certas marcas" que "parecem vir lá dos quintos" e que se "decifram, ou algo assim, no vento" como a corrente da tradição que não chega integralmente ao tempo presente, mas sim em fragmentos, indícios que requerem um tipo difícil de apropriação e/ou decodificação (daí a hesitação do "algo assim" logo após o verbo decifrar); portanto, seguindo tal possibilidade interpretativa, o verso "que nem sequer o que é consegue vir a ser" expressaria, também, desde uma clave fornecida pela Antiguidade Clássica, o próprio fazer poético. Refiro-me à conhecida conceituação de poesia fornecida por Aristóteles, na *Poética*, mais especificamente quando o estagirita traça as fronteiras entre a poesia e a história, dizendo ser aquela mais filosófica que esta justamente porque o poeta não lida, como o historiador, com o "o que é", mas com o "poder

ser". Desse modo, o que o eu lírico estaria dizendo é que o tempo em que ele vive seria de tal modo sombrio, estagnado e malogrado que nem sequer a poesia se faria mais possível.

Entro, por essa via, no tema da reflexão da poesia feita pela própria poesia. Para tanto, tomo como ponto de partida o poema "Circular" de Paulo Henriques Britto.

CIRCULAR

Neste mesmo instante, em algum lugar,
alguém está pensando a mesma coisa
que você estava prestes a dizer.
Pois é. Esta não é a primeira vez.

Originalidade não tem vez
neste mundo, nem tempo, nem lugar.
O que você fizer não muda coisa
alguma. Perda de tempo dizer

o que quer que você tenha a dizer.
Mesmo parecendo que desta vez
algo de importante vai ter lugar,
não caia nessa: é sempre a mesma coisa.

Sim. Tanto faz dizer coisa com coisa
ou simplesmente se contradizer.
Melhor calar-se para sempre, em vez
de ficar o tempo todo a alugar

todo mundo, sem sair do lugar,
dizendo sempre, sempre, a mesma coisa
que nunca foi necessário dizer.
Como faz este poema. Talvez.
(BRITTO, 2012, p. 12)

O poema "Circular" caracteriza, sob um aspecto em especial, a condição do poeta contemporâneo marcado pela profunda consciência da perda de certos referenciais que antes orientavam a criação de poesia. Refiro-me ao fator da novidade como motor da arte, relativamente estranho aos séculos de poesia tradicional marcadamente imitativa.

O título do poema citado alude a essa nova conjuntura. No lugar de um traço retilíneo por meio do qual as balizas temporais de passado e

futuro podem ser demarcadas, tem-se aquilo que Linda Hutcheon (1991), referindo-se a outro aspecto da pós-modernidade, chamou de "circo com vários picadeiros", ou seja, um espaço de coabitação de manifestações artísticas díspares sem que uma pretenda impor sua verdade sobre a outra, como se dava na época das vanguardas.

Contudo, em relação ao todo do poema, o título aponta ainda para a ideia de que toda ação (e também toda enunciação) é vã. "Circular" sugeriria imobilidade, no sentido de que o que for feito/dito, não produzirá um deslocamento, mas ao final, voltará ao mesmo ponto de partida. Tal interpretação também está associada à questão da contemporaneidade artística, como mostra com bastante eloquência e concisão o conhecido poema "Pós-tudo", de Augusto de Campos, no qual é possível constatar o mesmo paradoxo enunciado pelo poema de Britto, a saber, a insistência da poesia em dizer, mesmo quando o dizer não serve para nada. No poema de Britto, a mensagem de que é melhor calar-se entra em contradição com a própria existência do poema que é a manifestação de uma voz.

Ao que parece, uma tópica sobre a "inutilidade da poesia" parece não ter precedente na tradição. Um ponto de vista contrário, na verdade, serviu de fundamento para o *topos* horaciano do *exegi monumentum* cujo conteúdo assinala o poder da poesia de sobreviver à passagem do tempo, imortalizando tanto o autor quanto o objeto do seu canto. A expressão que designa o *topos* se deve ao modo como Horácio formulou a perenidade da poesia, alegando que, ao escrever seu poema, erigiu um monumento "mais duradouro do que o bronze,/e mais alto do que as decaídas, régias Pirâmides". Cito apenas um trecho do conhecido poema horaciano:

> Erigi monumento mais perene
> do que o bronze e mais alto do que a real
> construção das pirâmides, que nem
> as chuvas erosivas, nem o forte
> Aquilão, nem a série inumerável
> dos anos, nem a dos tempos corrida
> poderão, algum dia, derruir.
> Não morrerei, de todo; parte minha
> à própria morte não será sujeita:
> eu, sempre jovem, crescerei, enquanto,
> com virgem silenciosa, o Capitólio
> suba o pontífice [...]
> (HORÁCIO, 2003, p. 141).

No entanto, ao que tudo indica, a impressão do caráter "circular" da linguagem (no sentido de que as mesmas coisas sempre retornam quando pensamos emitir enunciados originais), pelo menos na poesia, não foi algo totalmente estranho ao mundo antigo, como se faz perceber na seguinte passagem de Tertuliano: "multicolor, de várias cores, versicolor, nunca a mesma, mas sempre outra, embora sempre a mesma quando outra, tantas vezes enfim mudando-se quantas movendo-se". (TERTULIANO *apud* ACHCAR, 1994, p. 32) ou nesta de Baquílides: "de um poeta [vem] o outro, no passado como hoje: não é fácil encontrar as portas das palavras não-ditas" (BAQUÍLIDES *apud* ACHCAR, 1994, p. 13). Em ambos os casos, contudo, a ideia de que o discurso poético repisa outros chãos não parece autorizar a conclusão de que ele não valha a pena. Trata-se, na verdade, do fato de que "é sobretudo na utilização dos *topoi* que se revela a originalidade do poeta" (ACHCAR, 1994, p. 29).

Interpõe-se, portanto, entre os dois pontos de vista, uma experiência histórica que somente o poeta contemporâneo possui que é, por um lado, a confirmação factual da perenidade da poesia (já que deliberadamente poetas de hoje reescrevem um poema latino do século I a.C.) e, por outro lado, a experiência da exaustão de todo um século (o século XX) que tomou para si a busca pelo novo como motivo condutor dos movimentos artísticos. Do seu ambíguo lugar de observação, o poeta contemporâneo parece preferir testemunhar a experiência da rápida obsolescência da palavra poética à sua imortalidade, inclinando-se, relativista, à decretação de sua inutilidade.

Henriques Britto é um poeta que não escamoteia sua adesão às formas tradicionais sem, contudo, deixar de praticar reflexão e tom contemporâneos em sua poesia. É o caso do soneto abaixo, sem divisão de estrofes, vazado em decassílabos e com esquema rímico definido em abab // abab // abc // abc.

Tudo se perde, nada se aproveita,
eu sei. Porém a impressão permanece:
alguma (pouca) coisa que foi feita
pode talvez merecer uma espécie
de não exatamente eternidade,
mas mais que o imediato esquecimento.
Será ilusão? Será pura vaidade?
Bem provável. Sendo assim, me contento
com o vago prazer (se é mesmo prazer)

de rabiscar num caderno, ao acaso,
o que talvez jamais venha a ser lido
por mais ninguém. Nem por mim. Escrever
é preciso. Por quê? Não vem ao caso.
E faz sentido? Não. Não faz sentido.
(BRITTO, 2012, p. 16)

O poema "dialoga" frontalmente, por assim dizer, com o tema da perenidade da poesia, imortalizado por Horácio em sua ode, como deixa explícito o poeta no verso 5 ("de não exatamente eternidade"). Salta aos olhos, contudo, que o soneto de Britto não enuncia a mesma verdade que o poema que lhe serve de fonte, muito pelo contrário, submete a mensagem horaciana a uma série de suspeitas a ponto de pô-la em xeque.

Tal processo de contestação cética é o motivo condutor de todo o soneto que se abre e se encerra com duas afirmações aceitas pelo eu lírico como únicas verdades sobre as quais não incide nenhuma dúvida. São elas: "Tudo se perde, nada se aproveita" e "Não faz sentido". Com essas duas assertivas servindo como postulados explícitos do poema, tudo o mais que decorre nos 12 versos que preenchem o soneto são dúvidas e hesitações: "porém", "impressão", "alguma (pouca)", "talvez" (2 vezes), "não exatamente", "será...?" (duas vezes), "provável", "vago", "se é mesmo", "por quê?".

Se considerarmos, portanto, que os dois postulados do poema são afirmações negativas, tudo o que o poema faz é bombardear de relativismos o otimismo horaciano para, finalmente, pô-lo em xeque. Muito embora, de maneira parecida à que ocorreu no poema "Circular", esse também tende a corroborar, duplamente, aquilo que é negado: em primeiro lugar por afirmar a perenidade da poesia, por se tratar de um poema escrito para falar de um poema milenar; em segundo lugar por persistir no alegado sem-sentido da escrita poética, alegação essa feita em um poema.

É de uma "*recusatio* irônica do *topos* clássico" (ACHCAR, 1994, p. 157) que se trata aqui, mais explícita, porém, do que a que Achcar aponta nos poemas do Drummond de *Claro enigma* e que também se verifica em outros momentos da poesia contemporânea. Há pelo menos mais outro registro explícito, na poesia brasileira, de atualização desse *topos* em abordagem irônica. Trata-se do poema intitulado *exegi monumentum* de autoria de Nelson Ascher, presente em seu livro *Parte alguma*. Cito-o de passagem:

> Ergui pra mim, mais alto
> que o Empire State Building, menos
> biodegradável mesmo
> que o urânio, um monumento
>
> que, à chuva ácida ileso
> e imune à inversão térmica,
> não tem *turnover* nem
> sairá de moda nunca.
>
> Não morrerei de todo:
> cinquenta ou mais por cento
> de meu ego hão de incólumes
> furtar-se à obsolescência
>
> programada e hei de estar
> no *Quem É Quem* enquanto
> Hollywood dê seus Oscars
> anuais ou supermodels
> (ASCHER, 2005, p. 13).

Achcar nos lembra que o próprio Horácio havia praticado o que ele (o crítico brasileiro) chamou de uma "remodelagem genérica", ou seja, "a adaptação de matéria própria de um a outro gênero ou estilo [...] trata-se de passar do 'grande estilo' das odes que versam o tema, sobretudo *exegi monumentum*, para o modo rebaixado, 'desinflado' [...]" (ACHCAR, 1994, p. 182). Seguem trechos da tradução em prosa fornecida por Achcar do referido poema:

> Pareces, livro, estar de olho em Vertuno e Jano, naturalmente para te expores polido pela pedra-pomes dos Socii. Odeias as chaves e os selos caros ao pudico; lamentas ser mostrado a poucos e louvas os lugares públicos, tu que não foste educado para isso. Anda, corre para onde anseias descer: não haverá retorno depois que tiveres partido. "Que fiz eu, infeliz? Que desejei?" dirás quando sofreres alguma afronta, e sabes que ficarás restrito a um canto, quando o amante enlanguescer, saciado. [...] quando, apalpado pelas mãos do vulgo, começares a te estragar, ou taciturno apascentarás as lentas traças [...]. Este destino também te espera: que te colha a velhice balbuciante quando estiveres ensinado abecê aos meninos, em lugares distantes [...] (HORÁCIO *apud* ACHCAR, 1994, p. 181).

A mensagem do poema é, claramente, a mesma que consta em dois momentos da famosa *Carta aos Pisões* em que o poeta latino recomenda enfaticamente que o poema precisa ser retido por longos nove anos e, durante todo esse tempo, deve ser limado, riscado e submetido à crítica dos mais experientes para, só então, ser publicado, pois a palavra lançada não tem mais volta. Cito os trechos da referida carta em tradução em versos de Cândido Lusitano (Francisco José Freire) que consta na primorosa recolha de poéticas clássicas organizada por Roberto Acízelo de Souza:

> Se não custasse tanto a nós poetas
> Os escritos limar, como o guardá-los
> Por longo tempo. Ó vós de numa estirpe,
> Repreendei todo aquele que não sabe
> Muitas vezes riscar o seu poema,
> Nem sepultá-lo em si por longos dias,
> E dez vezes limá-lo, até que chegue
> A dar-lhe o mais perfeito polimento.
> (HORÁCIO, 2014, p. 97).

> [...] mas se acaso
> Houveres de compor, ouve a sentença
> De Mécio, de teu pai, e também a minha.
> Nove anos encerrado esteja o livro;
> Porque, enquanto o estiver, podes limá-lo;
> Mas público uma vez, não tem emenda:
> Voz, que se proferiu, foi-se, e não torna.
> (HORÁCIO, 2014, p. 103).

Se considerarmos, com Achcar, que é da mesma matéria que tratam os dois exemplos, forçoso é considerar, por sua vez que, apesar da diferença na modelagem, ambos os poemas advogam em nome da mesma causa ou, dito de outro modo, direcionam-se rumo a uma mesma mensagem. Isso porque, no caso do registro rebaixado, se o que se censura é o livro que se lançou prematuramente ao público, é justamente por não ter atendido às exigências necessárias (prescritas, como se viu, na *Arte Poética* horaciana) que ele não logrou *status* de verdadeira poesia e que, portanto, só pode ter o destino nada digno que lhe foi antevisto. Nesse sentido, o referido rebaixamento não representa uma derrisão da mensagem original do *exegi monumentum* mas, ao contrário, um reforço dela.

Referências

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum*: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.

ASCHER, N. *Parte alguma* (1997-2004). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRITTO, P. H. *Formas do nada.* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral. São Paulo: EDUSP, 2013.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003.

HORÁCIO. Arte poética. Tradução de Cândido Lusitano. In: DE SOUZA, R. A. (Org.). *Do mito das musas à razão das letras.* Textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C.–século XVIII). Chapecó: Argos, 2014.

HORÁCIO. *Odes e epodos*. Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Versão 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MARQUES, Fabrício. Ficando tarde. In: DANIEL, C.; BARBOSA, F. (Org.). *Na virada do século*. Poesia de invenção no Brasil. São Paulo: Landy, 2002.

MOISÉS, C. F. *O desconcerto do mundo***.** Do Renascimento ao Surrealismo. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

NOGUEIRA, E. *O livro de Scardanelli*. São Paulo: É realizações, 2008.

SANT'ANNA, A. R. de. *Intervalo amoroso e outros poemas escolhidos.* Porto Alegre: L&PM, 1999. (L&PM Pocket).

SPINA, S. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

Caligrama, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 125-138, 2017

Contramão, de Henrique Schneider: a escrita à deriva

Contramão *by Henrique Schneider: the drifting writing*

Francisco Renato de Souza
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
paconato_@hotmail.com

Resumo: Este artigo investiga o movimento não objetivo da escrita literária na narrativa *Contramão*, de Henrique Schneider, a partir da perspectiva do escritor francês Maurice Blanchot sobre a literatura, assim como analisa o paralelo, também proposto por Blanchot, entre a linguagem corrente e a linguagem característica do texto ficcional, pautada pelo imaginário e, portanto, contrária às regras vigentes no mundo da realidade. Como resultado dessa investigação, percebe-se o desvio do personagem da ordem para a errância como o movimento característico da escrita literária, que se desenvolve sem objetivação e por uma pluralidade de possibilidades, uma vez que não intenta um propósito único. Conclui-se então, que a dimensão propícia para o desenvolvimento dessa escrita se dá no terreno do imaginário, uma vez que a irrealidade estende o movimento da errância ao infinito, proporcionando à linguagem ficcional o movimento incessante e interminável, incompatível com a finitude do espaço do mundo corrente.

Palavras-chave: *Contramão*; Henrique Schneider; Maurice Blanchot; escrita; errância; deriva.

Abstract: This article investigates the non-objectiveness of literary writing in *Contramão*, by Henrique Schneider, from the perspective of the French writer Maurice Blanchot. It also investigates the parallel, proposed by Blanchot, between the language of current world and the characteristic features of fictional texts, guided by the imaginary and

eISSN: 2238-3824
DOI: 10.17851/2238-3824.22.1.125-138

therefore opposed to the existing rules of the current world reality. Because of this investigation, we realize that there is a character's drift from the order to wonderings, as a characteristic of literary writing movement, which develops without objectification and from a plurality of possibilities, since it does not attempt to a single purpose. It follows, then, that a favorable dimension to the development of literary writing takes place in the imaginary field, since the unreality extends this wandering movement to infinity, providing this fictional language an incessant and endless movement opposed to the finitude of current world.

Keywords: *Contramão*; Henrique Schneider; Maurice Blanchot; writing; order; wandering.

Recebido em: 29 de abril de 2016.

Aprovado em: 17 de abril de 2017.

> A estrada é para fora, muito, e quando se foge com os automóveis o cerco da cidade não tem regresso nem repouso.
>
> (Ramos. *Circuito Fechado.*)
>
> A errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transformam o finito em infinito.
>
> (Blanchot. *O livro por vir*.)

A narrativa de *Contramão*, de Henrique Schneider, se inicia com o despertar de Otávio Augusto, personagem central do enredo, cena na qual o narrador descreve os movimentos matinais corriqueiros de um típico executivo de uma grande cidade, caracterizando também um homem metódico, ambicioso e indiferente a qualquer elemento que esteja fora do projetado quadro de sucesso empresarial e financeiro que o ainda jovem personagem traçara para a sua vida. Seguindo o projeto de vida que a mente calculista e metódica de Otávio Augusto elucubra, a narrativa se direciona para um desenvolvimento programado, linear e

objetivado, por meio dos movimentos do personagem que só intenta o sucesso, se valendo de sua determinação e autoconfiança para alcançar a ascensão na metalúrgica do tio, empresa na qual ocupa o cargo de gerente de negócios – ocupação que assumiu tão logo se graduou em Administração de Empresas, como exige a persistência de um homem de 25 anos e profissão definida, com a vida inteira pela frente e todas as chances do mundo para ganhar dinheiro:

> Minutos depois, limpo e novo, arejado e seco, trazia ao corpo a roupa escolhida na noite anterior, cuidada e impecável, retocando-se ao espelho com a mesma decisão de todos os dias e acreditando que, aos vinte e cinco anos, o sujeito tem toda a vida e muitas possibilidades pela frente (SCHNEIDER, 2007, p. 8).

Esse mundo de múltiplas possibilidades disponíveis a quem pretende crescer, Otávio Augusto vislumbra de cima, da sacada do seu apartamento no décimo andar, de onde vê o despertar da cidade de Porto Alegre. Entretanto, como a sua atenção não poderia cair em digressão, se perdendo em qualquer beleza dessa cidade, ante a visão do Guaíba, da Redenção, do Gasômetro ou da Praça da Alfândega, o personagem vislumbra a cidade como o espaço propício para a aquisição de seu futuro material: "Otávio olhava para baixo e enxergava com outro olhar a Porto Alegre ali estendida: era a quase metrópole, junção considerável de prédios e cimento, dinheiro e negócios escorrendo nas salas certas, números e tabelas, percentuais e códigos" (SCHNEIDER, 2007, p. 10).

Um terceiro personagem ainda despertaria nesse primeiro capítulo, intitulado "Porto Alegre, de manhã": o carro de Otávio Augusto, a montaria privilegiada de um grande homem, a maravilha mecânica e importada que o executivo domava como a um animal indômito, recebendo com um prazer instantâneo o rosnado dócil do motor que, ao giro da ignição, acordava com o som uniforme de bicho saudável. Senhores de todos os espaços, homem e máquina se integram. Otávio Augusto se afivela no carro e no planejamento de mais um dia de negócios, revisando os compromissos e se felicitando pela perfeita programação. Quando, então, subitamente, um imprevisto corta a rotina do personagem e tira do rumo o direcionamento previamente calculado para a narrativa.

Como marca o substantivo no título do segundo capítulo, "Um instante em Porto Alegre", em um momento muito breve, um instante

apenas, todas as diretrizes que até então guiavam Otávio Augusto são postas em xeque. Visando unicamente o seu futuro, já que se guia pelo lema: "O estudo sempre bem cuidado sobre o rumo a ser seguido, porque é impossível voltar atrás" (SCHNEIDER, 2007, p. 29), e concentrando-se mais na revisão dos compromissos a cumprir do que no caminho que o levaria a eles, visto que se mantém permanentemente alheio ao mundo ao seu redor, pisa fundo no acelerador para ganhar um minuto (tempo é dinheiro!), no instante em que o semáforo amarelo se avizinha do vermelho. Quando, então, a brusca freada do carro ao lado lhe desvela a presença de uma menina e de um garoto, sua tentativa de freada não livrará seus corpos do baque contra a lataria do automóvel, sendo, um após o outro, arremessados ao ar com livros e cadernos, em meio ao barulho de sons de gritos e estalos de ossos se misturando com o sangue no para-brisa. Duas crianças de 13 ou 14 anos com o caminho interrompido; e os olhos de morte da menina grudados nos olhos de Otávio Augusto, que, naquele instante impossível de prever, perdido em incertezas, tem o seu lema revertido a "e tudo que queria era voltar atrás" (SCHNEIDER, 2007, p. 15).

A partir da cena do atropelamento, uma reviravolta se faz nos atos do personagem que, sempre guiado pela razão e pelo cálculo, seguira até então um movimento linear pautado pela ordem, resultando em uma vida segura, marcada pela previsibilidade e pela estabilidade. Otávio Augusto, então, talvez pela primeira vez, olha para trás. E ao ver os corpos inertes no asfalto o executivo pensa ter matado as crianças e destruído a sua própria vida. Perante tal incidente, que destoa absurdamente de tudo que fora tão meticulosamente previsto para a pauta do dia (desde já destruindo-a), a sua autoconfiança se dissipa e cede lugar ao medo: "Otávio sentiu o medo que lhe brotava invencível das entranhas, que nos outros chamaria de covardia, e este lhe ordenou, sem qualquer voz de razão e muito de desespero, que não ficasse ali para enfrentar aquela situação invencível" (SCHNEIDER, 2007, p. 18).

Esvaziada da capacidade do raciocínio, a mente de Otávio Augusto é povoada pelo medo, com imagens de linchamento, polícia, prisão, algemas e delegacias, impulsionando-o a uma fuga sem direção pelas ruas da cidade, desatino que se alimenta ainda pela aflição de, enfim, constatar que toda a sua agenda diária estava perdida. Desprovido de qualquer estratégia para lidar com a inesperada situação, decide pegar a estrada, afastando-se do seu espaço da ordem, Porto Alegre. Porém, seguindo uma necessidade natural de se ater a uma programação, demarca um ponto de

chegada – ridiculamente escolhido apenas por uma descrente superstição, sem nenhum cálculo ou raciocínio lógico – para uma trajetória que, a sua revelia, já se desviava e o arrastava consigo para uma viagem sem objetivação, que seguiria pela via contrária, em contramão:

> Fora do carro, a estrada corria apressada e as cercanias de Eldorado do Sul já se avizinhavam. Passou por um posto de gasolina e decidiu que iria mais longe: sem qualquer cálculo, sem saber verdadeiramente aonde chegaria, disse para si mesmo que a parada seria no sétimo posto. Sete sempre fora número de sorte para Otávio Augusto, embora custasse a admitir o que chamava de bobagens. Assim, ainda faltavam seis. Mais seis postos e pararia, distante daqui, tomaria um café e bem decidiria o que fazer (SCHNEIDER, 2007, p. 24).

A escolha do personagem direciona a narrativa que inicialmente acompanharia o cotidiano urbano de um executivo, através da rotina de um dia de trabalho marcada pela organização de uma previsibilidade calculada, para a viagem que se tornará uma sequência ininterrupta de desvios, derivados das inúmeras fugas que Otávio Augusto realizará a partir da sucessão de imprevistos que cortam o seu caminho. Cada ação que ele meticulosamente intenta elaborar pelo cálculo resulta em uma consequência desastrosa que o faz ir cada vez mais adiante e sem direção, porquanto se mantém fiel ao lema que tem como única diretriz o movimento contínuo de seguir em frente e nunca voltar atrás, arrastando, ou melhor dizendo, sendo arrastado pela narrativa para longe do espaço demarcado da cidade: "E não havia retorno possível, só lhe restava seguir em frente. Não podia voltar atrás" (SCHNEIDER, 2007, p. 32).

No entanto, ao cálculo meticulosamente preparado pelo personagem em toda a sequência narrativa do primeiro capítulo, "Porto Alegre, de manhã", se contrapõe a fala do narrador. Enquanto Otávio Augusto direciona o seu movimento para um futuro, mesmo que pretensamente previsível, o narrador acompanha esse movimento com a onisciência da impossibilidade de sua realização, finalizando o capítulo com a sentença que reverteria o intuito do personagem: "Tudo programado, felicitou-se, tudo afivelado no planejamento. / *Só que o bom planejamento de Otávio Augusto não guardava espaço para o imprevisto*" (SCHNEIDER, 2007, p. 12, grifo nosso). Na sequência,

inicia a narração do capítulo "Um instante em Porto Alegre" com a descrição do momento fatal que varre toda a aspiração de futuro de Otávio Augusto para o vácuo da irrealização. Aspiração prematuramente descartada, visto que para o narrador ela já seria o saldo negativo de uma ação consumada: "Foi assim" (SCHNEIDER, 2007, p. 13). Em seguida, deixa o personagem à deriva, ao principiar o capítulo que doravante o colocará a mercê do movimento narrativo, "Pela estrada, no Rio Grande", com o questionamento que desafia a mente pautada pela previsibilidade do personagem: "E agora?" (SCHNEIDER, 2007, p. 17).

Esse questionamento se repetirá, pois, afastado da sua situação de segurança e ordem, o personagem é jogado à deriva, agindo irracionalmente a cada novo imprevisto que o movimento narrativo lhe impõe: "A mesma pergunta, repetida: e agora?" (SCHNEIDER, 2007, p. 35). Pois se Otávio Augusto ainda intenta delimitar uma trajetória na sua viagem de fuga, demarcando pontos de chegada, essas balizas são sucessivamente removidas pela sequência de imprevistos que o desvia do ponto previamente almejado, distanciando-o continuamente de seu ponto de origem e impelindo-o cada vez mais para um ponto que está sempre além do pretendido. A viagem de Otávio Augusto é, assim, um jogo de forças entre a tentativa de objetivação do personagem e a corrente sem direção na qual ele é jogado pelo movimento narrativo:

> Montevidéu estava a seiscentos quilômetros, reto à frente, e Jaguarão a cento e sessenta, na mesma direção. O Chuí ficava a duzentos e sessenta quilômetros de onde estava, pegando a esquerda no próximo entroncamento. À esquerda, pelo caminho seguro – decidiu. / *Soubesse que Jaguarão também ficava na fronteira, talvez sua vida adiante fosse diferente* (SCHNEIDER, 2007, p. 106, grifo nosso).

Na tormenta psicológica pela qual atravessava e na qual temia se perder, "Agora era seguir adiante, as mãos tremendo mais do que antes e começando a implantar-se algo que beirava o desvario" (SCHNEIDER, 2007, p. 35), Otávio Augusto se atém aos pontos demarcados como fizera Ulisses, o herói grego da *Odisseia*, ao se atar ao mastro do seu navio, tapando os ouvidos com cera para evitar se deixar tragar pelo canto irresistível, e mortal, das sereias. Ao estabelecer uma relação entre a tentativa de planejamento e direção do personagem de *Contramão* com a técnica utilizada por Ulisses no seu encontro com as sereias, e assim traçar

um paralelo entre a viagem de fuga de Otávio Augusto e a navegação dos marinheiros gregos, me remeto ao texto de Maurice Blanchot, "O encontro do imaginário", de o *Livro por vir*, no qual o escritor francês entrevê a impossibilidade de objetivação da escrita, ilustrada por ele pela aproximação do movimento do escritor na elaboração de sua obra com o movimento da navegação dos antigos marinheiros gregos, mais precisamente na sua relação com as mitológicas sereias.

As sereias, seres metade animal, metade mulher, enfeitiçavam os marinheiros com seus cantos e os atraíam para os rochedos, provocando sua morte, para devorá-los em seguida. Blanchot enfatiza a imperfeição desse canto, que não satisfazia completamente os navegantes, apenas dava-lhes a entender onde o canto realmente tinha começo, conduzindo-os nessa direção, não passando, assim, de um canto ainda por vir. Portanto, o canto era a navegação, a distância, e a revelação da possibilidade de percorrê-la, de fazer do canto o movimento em direção ao canto: "Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. [...] O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer" (BLANCHOT, 2005, p. 03).

Todavia, apesar do caminho dado pelo canto, os navegantes ou se precipitavam em um ponto aquém deste ou o ultrapassavam, pois desejavam traçar racionalmente o percurso, não se deixando cair no abismo do canto. O fracasso dos navegantes se dava pelo planejamento da navegação, pela sua intenção deliberada de atingir um ponto certo. Para chegar ao local desconhecido do canto era preciso se deixar levar por ele, entregar-se a ele sem precauções ou planejamentos. Deixar-se levar pelo canto e a ele se entregar sem restrições é o movimento visto por Blanchot para a composição literária. E chegar ao ponto do canto e nele se deixar perder é escutar o chamado inumano dele, momento em que a narrativa, nas palavras do filósofo, "[...] torna-se a riqueza e a amplitude de uma exploração, que ora abarca a imensidão navegante, ora se limita a um quadradinho de espaço no tombadilho, ora desce às profundezas do navio onde nunca se soube o que é a esperança do mar" (BLANCHOT, 2005, p. 6).

Dessa forma, escutar o canto do inumano é também se deixar tragar por esse canto, um movimento que não pode se efetivar sem a entrega e perdição imprescindíveis de quem o experimenta. Blanchot ilustra o seu pensamento com duas passagens literárias: a do canto XII da *Odisseia*, de Homero, no qual o herói grego Ulisses burla o feitiço das sereias, amarrando-

se ao mastro de seu navio e assim evitando ser tragado pelo canto sedutor do qual desfrutava. A essa entrega comedida, Blanchot contrapõe a do capitão Achab, que leva a sua busca incessante por Moby Dick, a baleia-branca que dá título ao livro de Herman Melville, aos confins do oceano em que se perdem caça e caçador: "Isso quer dizer que um se recusou à metamorfose na qual o outro penetrou e desapareceu" (BLANCHOT, 2005, p. 11).

A narrativa literária está ligada a essa metamorfose, transformando profundamente aquele que escreve na mesma medida que transforma a própria narrativa. A navegação prudente de Ulisses em direção ao canto, para Blanchot, ainda faz parte da navegação do mundo, no tempo do cotidiano dos homens, que alude a um objetivo e a um destino, e somente passa para o outro tempo, para aquela outra navegação, que é a passagem do canto real ao canto imaginário, através do movimento que é próprio da ação da metamorfose: "É ouvindo o canto das sereias que Ulisses se torna Homero, mas é somente na narrativa de Homero que se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em relação com a força dos elementos e a voz do abismo" (BLANCHOT, 2005, p. 9).

Em *Contramão*, a metamorfose do seu personagem se dá no decorrer da trajetória de fuga que ele estabelece, primeiramente, para fugir das responsabilidades do atropelamento das duas crianças, mas que, no entanto, se multiplica em ações de delito que desconstroem os traços originais que demarcavam a figura de Otávio Augusto:

> atropelamento (homicídio culposo, e de novo os olhos de morte da menina), omissão de socorro, fuga de batida policial, roubo de carro (e este carro, sem passar dos oitenta), lesão corporal (talvez seguida de morte) e furto de placas –, em quatro horas construíra o prontuário de um veterano (SCHNEIDER, 2007, p. 104).

Porém, o movimento inicial dessa fuga, que o distancia da navegação do tempo cotidiano dos homens, se dá no exato momento em que Otávio Augusto se vira para ver o resultado da batida do seu carro nas duas crianças.

O seu movimento em via contrária se dá, portanto, antes de ele iniciar a sua fuga, visto que ele se inicia no momento em que o personagem subverte a sua diretriz: "E sempre com o olhar para a frente: não se pode nunca voltar atrás". Da imagem dos corpos estendidos no chão, o personagem cria a cena do homicídio culposo, tecendo, a partir de então, toda a trajetória que se desenvolve paralelamente à realidade,

e que o leva em direção ao mundo do imaginário, espaço no qual ele se desconstrói como ser do mundo e da ordem, e se reinventa pelo viés da imaginação: "À história que inventasse daria as respostas que quisesse; a história verdadeira não lhe concedia esta liberdade" (SCHNEIDER, 2007, p. 124). Desse modo, o enredo de *Contramão* se desenvolve por duas vias paralelas, a da navegação do mundo real, na qual as ações se dão como fatos, e que permanecem à margem da narrativa; e a navegação às avessas, aquela do imaginário, que é tecida pelas suposições, sempre equivocadas, de Otávio Augusto.

Esses dois mundos paralelos, que se desenvolvem simultaneamente e se opõem como duas faces do mesmo espelho, demarcam os dois estados do personagem de *Contramão*: Otávio Augusto, o executivo bem-sucedido de Porto Alegre, e o foragido sem identidade e sem rumo que se perde em uma trajetória na qual quanto mais avança, mais se distancia do seu estado original:

> A imagem impiedosa que o retrovisor devolvia era a de um rosto descomposto, tocos e cascas de madeira compondo um ninho na pasta dos cabelos, a roupa empoeirada e o colarinho em puro desmazelo. O espelho era trincado e separava em dois o rosto de Otávio Augusto, atravessando-o como a divisa entre dois Estados e piorando ainda mais o que se podia enxergar (SCHNEIDER, 2007, p. 90).

Essa ambivalência do personagem, que o divide entre dois estados, o Rio Grande do Sul e o do povoado de Punta del Diabo, no Uruguai, se reflete nos capítulos "O outro dia, no Rio Grande" e "O outro dia, em Punta del Diablo". No dia seguinte ao do atropelamento, simultaneamente à chegada do personagem ao ponto "final" de sua trajetória, o narrador perscruta o que acontece no estado que Otávio Augusto deixara para trás, não apenas fisicamente como racionalmente, o estado da realidade, uma vez que, pelo prontuário narrado, nenhum dos quatro homicídios que o personagem pensou ter deixado no seu rastro se concretizara. Nenhuma morte resultou do atropelamento das crianças, nem do sequestro com agressão do velho Idalino, e tampouco do estrangulamento de Valdete, a amante ocasional de uma noite no Chuí. Da mesma forma, o personagem escapara ileso das pequenas contravenções, como o roubo de placas e a fuga da batida policial. Portanto, todo o movimento de Otávio Augusto, desdobrado de fuga em fuga, desabrochara das suposições da sua imaginação.

Ao fugir seguidamente das mortes que julgara cometer, Otávio Augusto foi o único a morrer, como ser do mundo e da ordem, pois a sua trajetória de fuga o levou, paulatinamente, à sua própria descaracterização, comprovada pela decomposição da sua imagem refletida, que demonstra o apagamento das demarcações que traçavam o contorno inicial do personagem identificável. Dentre elas, o designador do referente fixo e único que é o nome próprio, que nessa obra é um fator importante no processo de caracterização do personagem:

> Olhou-se no espelho e gostou do resultado. Da mesma forma que seu nome completo – Otávio Augusto Ribeiro de Souza – possuía todas as letras muito bem organizadas e sem qualquer possibilidade de se espalharem além do seu estrito lugar, ele não se permitia andar desarrumado (SCHNEIDER, 2007, p. 8).

Para Blanchot, no texto "A literatura e o direito à morte", do livro *A parte do fogo*, a questão da nomeação está diretamente ligada à presença da morte. Se ao nomear algo eu aniquilo esse algo, tiro sua realidade de carne e osso, é porque a palavra me dá o que ela significa, mas antes o suprime. Assim, a palavra me dá o ser que, no entanto, me chegará privado de ser. O teórico reflete sobre a presença da morte na linguagem no ato da nomeação, já que através dela a pessoa (ou a coisa) nomeada passa a ser separada dela mesma, tendo a sua existência e a sua presença subtraídas e mergulhadas em um nada de existência e de presença, trazido pela linguagem. Segundo Blanchot, isso só se dá porque o ser nomeado é passível de morte, está ligado a ela e ameaçado por ela a cada momento de sua vida.

Dessa forma, a morte fala na fala de quem fala. Entre falante e ouvinte há a presença da morte, ela é a distância que os separa, mas também o que os impede de estar separados, haja vista estar nela a condição de todo entendimento. Se só a morte me permite agarrar o que quero alcançar, nas palavras ela é a única possibilidade de seus sentidos, afirma o teórico, já que o poder de falar em mim está ligado também à minha ausência de ser:

> Eu me nomeio, é como se eu pronunciasse meu canto fúnebre; eu me separo de mim mesmo, não sou mais a minha presença nem minha realidade, mas uma presença objetiva, impessoal, a do meu nome, que me ultrapassa e cuja imobilidade petrificada faz para mim exatamente o efeito de uma lápide, pesando sobre o vazio (BLANCHOT, 1997, p. 312).

Se, no mundo corrente, a linguagem mata pela possibilidade da morte, na linguagem literária a perspectiva muda, a literatura é a própria impossibilidade da morte, é a busca pelo momento precedente à morte dada pela palavra, pelo que estava ali antes da nomeação. E se a morte confere sentido à existência é porque possibilita o fim, aspecto natural da condição humana. Dar à literatura a impossibilidade da morte é dar-lhe o caráter do inumano, é desvincular a realidade do texto literário da realidade do mundo corrente. Estabelecer um fim é estabelecer um objetivo, é intentar um poder. E para Blanchot, a escrita literária é o oposto disso, é algo fora do poder, do objetivo certo, sendo a literatura o campo das possibilidades infinitas:

> Quando recusa nomear, quando do nome faz uma coisa obscura, insignificante, testemunha de uma obscuridade primordial, o que, aqui, desapareceu – o sentido do nome – está realmente destruído, mas em seu lugar surgiu a significação geral, o sentido da insignificância incrustado na palavra como expressão da obscuridade da existência, de modo que, se o sentido preciso dos termos se apagou, agora se afirma a própria possibilidade de significar, o poder vazio de dar um sentido, estranha luz impessoal (BLANCHOT, 1997, p. 316).

Portanto, destituído de sua condição anterior, o personagem de *Contramão* se despe também de sua identidade, pois na sua feérica interpretação dos fatos, Otávio Augusto, o homem outrora respeitado e bem-conceituado (e renomado), se torna um fugitivo, provavelmente procurado pela polícia, que melhor se sairia quanto menos se deixasse notar; um anônimo perdido em uma viagem sem rumo, que no decorrer dessa trajetória se distancia do seu "Eu" anterior e se transforma em um outro: "É que, de alguma forma e sem que se desse conta, havia ultrapassado aquela borda, a linha estreita e perigosa que separa a razão do destemor impensado" (SCHNEIDER, 2007, p. 67). Afastado da razão e entregue ao destemor, Otávio Augusto se reinventa temporariamente como Jeison Pontes, a identidade que o personagem cria para se apresentar para Valdete, a amante ocasional que ele conhece na viagem de ônibus para o Uruguai. Jeison se apresenta como um escritor em viagem de pesquisa para a escrita de seu livro, pondo, assim, na dimensão do imaginário, da dissimulação e do engodo a sua própria trajetória, que

se refletiria no movimento das linhas que se fariam obra: "– E sobre o que é que vai ser o livro? / – Ainda não resolvi muito bem, mas é a história de um cara que está viajando e se mete num monte de confusão" (SCHNEIDER, 2007, p. 125).

A viagem de fuga de Otávio Augusto, que o leva de Porto Alegre até Punta del Diablo, se desdobra, então, como a travessia do mundo da ordem para o espaço do imaginário, dimensão que não impõe limitações porque se estende infinitamente, através das múltiplas possibilidades de significações. Pelo logro, pela invenção, pelo disfarce, Otávio Augusto traça um novo contorno para si, se reinventando como um personagem antípoda àquele que mantinha um firme compromisso com a realidade:

> Otávio tinha dois pés duros para a dança, mas nada impedia que Jeison, descompromissado da realidade, fosse exímio pé-de-valsa, bailarino de ganhar prêmios. E, se podia escrever, também podia dançar – era boa esta brincadeira de inventar a vida de alguém, enchê-la de qualidades e defeitos que melhor lhe aprouvessem (SCHNEIDER, 2007, p. 144).

Assim como Ulisses insiste em desfrutar do gozo do canto das sereias sem nele se perder, Otávio Augusto se prende ao mastro do cálculo e da objetivação. Ao atravessar a fronteira do Brasil com o Uruguai, acredita ter deixado para trás o espaço da desordem que o separava da sua condição primeira, e sentindo-se seguro das ameaças que a sua imaginação fomentara, intenta um novo plano, o de retomar a sua posição de moderno e promissor gerente de metalúrgica: "E pela primeira vez em toda a viagem não precisava atrapalhar o raciocínio com a necessidade da fuga, de lugar seguro, não precisava correr e salvar-se: já estava a salvo, e podia pensar apenas em como voltar melhor" (SCHNEIDER, 2007, p. 173). Entretanto, não há fim para o caminho daquele que se extravia pela errância, pois, como destaca Blanchot, em "O infinito literário: o Aleph", de *O livro por vir*, a errância é justamente a condição de se estar a caminho sem jamais poder se deter, sendo, então, o movimento que transforma o finito em infinito: "O lugar do extravio ignora a linha reta; nele, não se vai de um ponto a outro; não se sai daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha" (BLANCHOT, 2005, p. 137).

A trajetória de extravio de Otávio Augusto diz assim da própria trajetória da narrativa de *Contramão*, pois essa se faz pelo desvio do espaço da ordem para o espaço da pluralidade do ilusório, do mundo da realidade

para o da irrealidade, movimento errante que é o próprio movimento da escrita literária. Ao se extraviar da realidade dos fatos e seguir, tomando-a como realidade, a irrealidade de suas suposições, o personagem traça a trajetória que será narrada, aquela que se faz obra, e que deixa de fora de suas linhas o verdadeiro modo como as coisas aconteceram, verdade essa que pouco importa para a narrativa, pois para o seu personagem a única realidade que interessa é a contida na sua irrealidade:

> A literatura não é uma simples trapaça, é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário. A diferença entre o real e o irreal, o inestimável privilégio do real, é que há menos realidade na realidade, pois ela é apenas a irrealidade negada, afastada pelo enérgico trabalho da negação, e pela negação que é também o trabalho. É esse menos, essa espécie de emagrecimento, de afinamento do espaço, que nos permite ir de um ponto a outro, à maneira feliz da linha reta (BLANCHOT, 2005, p. 140).

Assim, o movimento desordenado do personagem, desenvolvido em forma de fuga que não se pode percorrer em linha reta, se desdobra em espiral, pelo movimento errante que conduz à obra. De erro em erro, Otávio Augusto traça imaginariamente a cadeia de ameaças que o impele para o ponto que ele acredita ser o final: "A marca agora era outra; era preciso ir mais longe [...] O destino não era mais o sétimo posto de gasolina. / Era preciso atravessar a fronteira. / O destino era o Uruguai" (SCHNEIDER, 2007, p. 68). Entretanto, indiferente à objetivação e ao propósito que Otávio Augusto insiste em manter para o seu movimento, as linhas da narrativa de *Contramão* já o arrastaram por esse movimento incessante, que o fez estender, ponto após ponto, as demarcações previamente traçadas para a sua trajetória. O destino final, a cabana isolada no povoado de Punta del Diablo, abrigo no qual o personagem intenta rever racionalmente a sua trajetória errante e desordenada, para então retomar o domínio da sua vida, no propósito de voltar a ser Otávio Augusto Ribeiro de Souza, é um ponto inacessível, uma vez que no espaço literário o fim é o recomeço, pois esse espaço é o espaço do devir, e essa errância é infinita:

> Antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos, e essa espécie de absurdo que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido, ou em

> começar para recomeçar, é o segredo da "má" eternidade, correspondente à "má" infinidade, que encerram, talvez, o sentido do devir (BLANCHOT, 2005, p. 137).

Desse modo, a trajetória pretensamente objetivada de Otávio Augusto mais uma vez, e pela última vez, é cortada pelo inesperado. Porém, o movimento em contramão que se repete inverte as posições de sujeito e objeto da cena: "Naquele segundo luminoso em que descobrira o que fazer e onde ficar, Otávio Augusto começou a atravessar a rua. / Sem olhar se vinha algum carro" (SCHNEIDER, 2007, p. 174). E o "Foi assim" (SCHNEIDER, 2007, p. 175) que inicia o último capítulo, "Um instante em Punta del Diablo", descreve mais uma vez o momento em que o imprevisto corta o caminho de objetivação de Otávio Augusto, dessa vez colocando-o como a vítima do atropelamento, arremessado ao ar com os mesmos sons de ossos estalados contra a lataria do carro e as marcas de sangue a manchar o para-brisa.

Um corpo inerte com olhos de morte (talvez...) fixos no olhar atônito do assustado motorista que retoma o movimento de fuga, fomentado pelo medo que poderá pôr em movimento uma nova trajetória errante, desviada da rota da realidade pela feérica concepção dos fatos, extraviando da vida e do mundo da ordem um novo personagem que se desconstruirá na trajetória que se fará obra, pois que seguirá o curso irracional do imaginário, arrastando-o para a irrealidade pelo movimento errante da escrita, que é incessante e interminável.

Agradecimentos

Ao Davi, pela insistência.
À Renata e ao Raphael (*in memoriam*), pelo elo.

Referências

BLANCHOT, M. *A parte do fogo.* Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RAMOS, R. *Circuito fechado*. São Paulo: Globo, 2012.

SCHNEIDER, H. *Contramão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

Caligrama, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 139-155, 2017

Baudelaire et la parole déchue

Baudelaire and the fallen poetry

Eduardo Horta Nassif Veras
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo / Brasil
eduardohnveras@gmail.com

Résumé : Cet article a pour but de présenter une analyse de la place de la théologie dans la poétique de Charles Baudelaire. Après la mise au point des études les plus récentes qui mettent l'accent sur la révision critique des rapports du poète des *Fleurs du mal* à la modernité poétique et sur la présence des thèmes dits antimodernes dans son œuvre, on se propose de montrer que la poésie baudelairienne se construit autour d'une conception déchue de la vie et de la parole poétique.

Mots-clés : Baudelaire ; antimodernité ; péché originel ; théologie.

Abstract : This article aims to present an analysis of the place of theology in Baudelaire's poetics. After an analysis of the most recent studies focusing on critical reviews of the relations of the poet of *Fleurs du mal* with the poetical modernity, as well as the presence of themes considered antimodernist in his work, I propose to show that Baudelaire's poetry is constructed based on a conception of life and of a poetical discourse based on the fall.

Keywords : Baudelaire; antimodernity; original sin; theology.

Recebido em: 29 de abril de 2017.
Aprovado em: 7 de junho de 2017.

eISSN: 2238-3824
DOI: 10.17851/2238-3824.22.1.139-155

1 Une révision critique

Un bref regard sur le panorama actuel des études baudelairiennes en France suffit pour dévoiler ce que l'on pourrait appeler une révision critique des rapports de Baudelaire à la modernité. Mise en œuvre principalement dans la critique universitaire, cette révision propose une interprétation de la poésie et de la pensée de Baudelaire de plus en plus éloignée de celle qui voyait dans l'auteur des *Fleurs du mal* le « poète de la modernité » tout simplement. Les récentes parutions de la dernière étude d'Antoine Compagnon, *Baudelaire : l'irréductible* (2014), et du recueil d'essais d'Yves Bonnefoy intitulé *Le Siècle de Baudelaire* (2014) en témoignent parfaitement. L'analyse des dernières publications en France met en évidence surtout les efforts de déconstruction du mythe du poète de la modernité tout en révélant le nouvel intérêt que la critique porte aujourd'hui sur le « dernier Baudelaire », celui des fragments posthumes, du « Peintre de la vie moderne » et des poèmes en prose. Deux travaux directement attachés au « Centre de Recherches sur la Littérature Française du XIXe siècle » de la Sorbonne, un des principaux foyers de ce mouvement révisionniste, peuvent témoigner de cet intérêt croissant : le recueil d'articles intitulé *Lire Le Spleen de Paris de Baudelaire* (2014), dirigé par André Guyaux et Henri Scepi, et la *Bibliographie du Spleen de Paris (1855-2014)* (2015), réunie et préfacée par Andrea Schellino.

Le rapport de Baudelaire à la théologie constitue l'un des principaux axes de cette révision critique et continue d'attirer l'intérêt de nombreux spécialistes. L'une des principales raisons de cet intérêt est le fait que le dialogue avec la théologie représente la mise en question du projet moderne d'autonomie esthétique auquel Baudelaire fut à plusieurs reprises associé. Datant principalement des deux derniers décennies, les relectures de la modernité baudelairienne veulent montrer par exemple que le poète des *Fleurs du mal* et du *Spleen de Paris* se dresse souvent contre la « folie de l'art », contre le « goût immodéré de la forme » (BAUDELAIRE, 1976, v. 2, p. 48-49), et que cette critique de l'absolu esthétique vient souvent accompagnée de nombreuses manifestations de teneur éthique et religieuse, principalement dans le cadre des poèmes en prose. C'est bien l'un des principaux arguments du travail d'Edward Kaplan, *Baudelaire et Le Spleen de Paris : l'esthétique, l'éthique et le religieux* (2015), finalement traduit en français vingt cinq ans après sa parution en anglais. Très attentif aux

subtilités de l'ironie baudelairienne, le chercheur américain essaie de montrer que la poésie de Baudelaire se caractérise par le double mouvement de jouissance et de dénonciation du « blasphème de l'art » (BAUDELAIRE, 1975, v. 1, p. 23). Cette dernière expression, tirée du poème en vers *Le Masque,* rappelle encore une fois la question religieuse, sur laquelle je me propose de réfléchir par la suite.

En tête de toutes les références de Baudelaire à la théologie on retrouve la doctrine du péché originel. Le recours à ce dogme représente une sorte de contre-discours au moyen duquel le poète met en cause la philosophie du progrès et le projet moderne d'autonomie esthétique et morale – associées respectivement à l'absolu romantique de l'art comme forme supérieure de la connaissance et à la théorie rousseauiste du bon sauvage. La « théorie » baudelairienne de la « vraie civilisation », lit-on dans le fragment XXXII de *Mon Cœur mis à* nu, « n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes, elle est dans la diminution des traces du péché originel » (BAUDELAIRE, 1975*,* v. 1, p. 697). L'idée du péché originel s'oppose à ce que Baudelaire appelle la « fatuité moderne » (BAUDELAIRE, 1976*,* v. 2, p. 580). Héritage augustinien, ce concept occupait déjà une place centrale dans la pensée de Joseph de Maistre, dont l'influence sur la pensée baudelairienne est avouée dans le fragment II d'*Hygiène* : « De Maistre et Edgard Poe m'ont appris à raisonner » (BAUDELAIRE, 1975*,* v. 1, p. 669). Selon le théologien français, « [...] il n'y a rien de si attesté, rien de si universellement cru sous une forme ou sous une autre, rien enfin de si intrinsèquement plausible que la théorie du péché originel » (DE MAISTRE, 2007, p. 189). Bien plus qu'un parti pris théorique, néanmoins, le recours de Baudelaire à ce concept théologique correspond à des procédures poétiques remarquables, dont la déconstruction ironique de l'ivresse poétique, la dénonciation de l'illusion romantique et les efforts de conciliation entre la poésie et la prose.

Les influences que la pensée antimoderne de Joseph de Maistre a exercées sur Baudelaire dépassent le niveau de l'adhésion idéologique du poète à la doctrine du péché originel et à l'anthropologie catholique en générale. Mon hypothèse est que la poétique baudelairienne se construit de manière analogue à la pensée maistrienne en dramatisant par le moyen du langage poétique l'ambiguïté de l'homme déchu, « de l'homme créé bon et devenu mauvais » (RICŒUR, 2009, p. 460). Attachée à cette « anthropologie de l'ambiguïté » (RICŒUR, 2009, p. 460), dont parle Paul Ricœur dans son exégèse du mythe biblique de la chute, la poétique

de Baudelaire oscillera entre la parole esthétique et la parole éthique, entre l'extase et l'horreur de la vie (BAUDELAIRE, 1975*,* v.1, p. 703) et de l'art lui-même. La poétique baudelairienne se tiendrait donc en suspension entre les pôles contraires de l'extase blasphématoire des images (l'ivresse de l'art), d'un côté, et l'effort critique de déconstruction du langage romantique des *correspondances,* celles-ci associables à la quête de l'unité perdue, au « désir d'infinitude », (RICŒUR, 2009, p. 467) de l'autre.

Aux influences de Joseph de Maistre sur la pensée de Baudelaire il faut ajouter sans doute celles de Pascal. L'héritage pascalien de cette « anthropologie de l'ambiguïté » est attesté par l'étude comparative *Pascal et Baudelaire* (2011), de Jean Dubray. D'après Pascal les contradictions de l'homme trouvent aussi leur source dans une « nature humaine blessée intimement par la chute originelle » (DUBRAY, 2011, p. 24). On connait déjà suffisamment la place que ce concept de péché originel tient dans la pensée de Baudelaire et l'importance qu'il prend, « sous l'influence de Joseph de Maistre » (DUBRAY, 2011, p. 24), dans les derniers écrits du poète. Il faut maintenant se demander sur les points de contact entre cette vision antimoderne de la vie et la structure interne de la poétique baudelairienne. Pour autant il faudra montrer que la poésie de Baudelaire se tient, comme l'homme déchu, à la frontière du désir d'infinitude, qui rappelle son origine divine, et du besoin de séparation, qui est à la base de la liberté et de la responsabilité éthique. En d'autres mots, je tenterai de montrer que la poésie de Baudelaire oscille paradoxalement entre l'éloge et le refus de la poésie elle-même en tant que langage capable de toucher l'origine des choses.[1]

Il est intéressant de remarquer que ce mouvement d'hésitation critique entre deux catégories linguistiques, à savoir celle des *correspondances,* où tout se confond « dans une ténébreuse et profonde unité » (BAUDELAIRE, 1975*,*v. 1, p. 11), et celle de la parole philosophique, antidote contre la « passion frénétique de l'art » (BAUDELAIRE, 1976*,* v. 2, p. 48), n'est pas très éloigné du scepticisme pascalien « à l'égard des deux principes de vérité qui sont les sens et la raison » (DUBRAY, 2011, p. 24). On retrouve ici la posture critique qui caractérise la pensée et la poésie de Baudelaire. Tout en refusant toute

[1] Selon Paul Ricœur (2009, p. 216), « [...] le symbole poétique nous montre l'expressivité à l'état naissant ; dans la poésie le symbole est surpris au moment où il est un surgissement du langage. »

forme d'absolutisation, le poète se confond avec le critique[2] en produisant une poésie qui met toujours en cause son propre statut d'art sans se confondre pour autant avec le langage de la philosophie, chacun, l'art et la philosophie, jouant le rôle de limiter le désir d'absolu de l'un et de l'autre : « la folie de l'art est égale à l'abus de l'esprit.[3] La création d'une de ces deux suprématies engendre la sottise, la dureté du cœur et une immensité d'orgueil et d'égoïsme » (BAUDELAIRE, 1976, v. 2, p. 49).

Fonctionnant comme une forme de résistance antimoderne contre « l'*hubris* sacrilège des modernes » (COMPAGNON, 2005, p. 90), le péché originel est évoqué par Baudelaire dans sa critique de la conception moderne du beau :

> La plupart des erreurs relatives au beau naissent de la fausse conception du XVIIIe siècle relative à la morale. La nature fut prise dans ce temps-là comme base, source et type de tout bien et de tout beau possible. La négation du péché originel ne fut pas pour peu de chose dans l'aveuglement général de cette époque (BAUDELAIRE, 1976, v. 2, p. 715).

Le beau baudelairien n'est donc pas séparable de la condition déchue de l'homme, parce que « la beauté date du péché ; elle est inséparable de la mélancolie ; elle est satanique » (COMPAGNON, 2005, p. 89). Symbole de la séduction et de la déperdition, le Démon apparaît plusieurs fois associé à l'art, comme dans ces vers de « La Destruction » : « Parfois il [le Démon] prend, sachant mon grand amour de l'Art, / La forme de la plus séduisante des femmes » (BAUDELAIRE, 1975, v. 1, p. 109). L'association entre ces trois éléments – le Démon, l'Art et la

---

[2] À propos des rapports entre le poète et le critique, Baudelaire écrit dans son essai sur Richard Wagner : « Ce serait un événement tout nouveau dans l'histoire des arts qu'un critique se faisant poète, un renversement de toutes les lois psychiques, une monstruosité ; au contraire, tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques. Je plains les poètes que guide le seul instinct ; je les crois incomplets ». (BAUDELAIRE, 1976, v. 2, p. 793).

[3] D'une certaine façon Baudelaire y met en œuvre une caractéristique de la poésie en générale. Selon Michel Deguy, le logos poétique se placerait dans l'espace de l'*entre,* il refuserait aussi bien l'absolu de la confusion que celui de la séparation radicale : « Il s'agit "à la fin" de veiller sur la différence – appelons-la tantôt dedans-dehors – en démentant (aussi par le rire) les assimilations imprudentes, les identifications intolérantes et meurtrières, et les exclusions tranchantes jusqu'au sang. » (DEGUY, 1987, p. 23).

femme – aboutit, dans le même poème, sur l'expérience de la confusion et de la destruction, en d'autres termes, sur le symbole cosmique du chaos.

Les thèmes de la destruction et du chaos se lient à celui du sacrifice, dont le concept se présente comme une autre marque de l'influence maistrienne sur la pensée de Baudelaire. La malédiction humaine étant un fait incontestable, le mal étant définitivement attaché à la vie, Joseph de Maistre voit dans le sacrifice un moyen d'expiation des coupables. Le « salut par le sang » (DE MAISTRE, 2007, p. 839) établit une sorte de dialectique du chaos et de l'ordre, de la destruction et de la régénération (ne se confondant pas avec la rédemption cela va sans dire) qui se répète dans la poésie de Baudelaire, non seulement au niveau thématique mais aussi dans l'immolation de la conscience immergée dans l'absolu blasphématoire de l'art. Le martyre du poète est marqué par l'ambiguïté du plaisir et de la douleur, de l'extase et de l'horreur qui est bien celle qui définit l'homme déchu, capable en même temps de jouir et de regretter son propre mal.

La révolution mise en œuvre spécialement par le « dernier Baudelaire » est moins celle représentée *seulement* par la découverte de l'illusion de la figuration poétique, dont parle Barbara Johnson (1979, p. 65), mais plutôt celle qui met en évidence le lieu hypercritique de la poésie, caractérisé par un double refus, celui de la « folie de l'art » (BAUDELAIRE, 1976, v. 2, p. 48) et celui de « l'art philosophique » (BAUDELAIRE, 1976, v. 2, p. 598). Cela veut dire que cette poésie-critique a pour cible aussi la propre puissance critique du scepticisme moderne. Encore une fois, la dramatisation poétique de la méchanceté originelle dépasse le niveau des références au concept de péché originel tout en mettant en place un langage caractérisé, lui aussi, par l'amalgame des deux principes de vérité, le sens et la raison, du corps et de l'esprit, sans prendre le parti ni de l'un ni de l'autre. Parce qu'il n'y a pas de poésie sans enchantement chez Baudelaire, le travail de l'artiste coïncide alors avec une sorte de bataille contre la Nature, bataille que paradoxalement il ne pourra jamais vaincre complètement sous peine de vider le langage de tout contenu poétique. C'est pourquoi l'expérience du beau est inséparable de la souffrance :

> Ah ! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau ? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu (BAUDELAIRE, 1975, v. 1, p. 278-279).

2 Le plein de la poésie

L'ironie baudelairienne n'aboutit jamais sur le néant. D'abord parce que la déconstruction des « illusions » ne représente qu'un des deux piliers de l'expérience poétique de Baudelaire, qui dans un fragment de *Fusées* affirme qu'il y a « deux qualités littéraires fondamentales : [le] surnaturalisme et [l'] ironie » (BAUDELAIRE, 1975, v.1, p. 658). Ce qu'il appelle surnaturalisme s'attache à la puissance de la parole poétique, à quelque chose qui dépasse le niveau de la littéralité, de la matérialité du langage tout simplement. Parce qu'il y a « dans le mot, dans le *verbe,* quelque chose de *sacré,* qui nous défend d'en faire un jeu de hasard » (BAUDELAIRE, 1976, v. 2, p. 118), la poésie ne se réduit pas à la manipulation du signifiant, au travail de la forme. C'est aussi l'avis d'Yves Bonnefoy qui, dans son dernier recueil d'essais, n'hésite pas à mettre à plusieurs reprises l'accent sur l'hiatus qui sépare Baudelaire de la poésie du XXe siècle, plus attachée, selon lui, à l'héritage de Mallarmé. Son insistance sur ce point n'est pas sans rapport avec la question de l'ambivalence de la parole poétique baudelairienne dont nous nous occupons ici :

> Le XIXe siècle en poésie n'a pas eu beaucoup d'héritiers dans le XXe. Il est même frappant de constater que, dressant de plus en plus fortement Mallarmé contre Baudelaire, reprenant à frais nouveau l'antique dessein de la rhétorique, la littérature, cet antique déni de la poésie, a, réserve faite du surréalisme et de Proust, bien clairement compris que c'était le mot son péril : d'où une immense manœuvre dans les réseaux de laquelle l'heure présente est en risque d'étouffement. Cette manœuvre ? Décider que le mot, qui paraît comme tel dans le travail de la forme sur la parole, doit être mis en rapport, non plus avec ce qu'il nomme dans l'au-dehors du langage, mais avec tous les autres mots qui sont dans la langue (BONNEFOY, 2014, p. 15).

Bonnefoy entend que la poésie du XXe siècle se caractérise, à l'instar de l'héritage mallarméen, par le refus du mot en tant que phénomène incarné dans l'histoire, c'est-à-dire de la parole poétique comprise comme *manifestation* de la condition de l'homme dans le monde. Les arguments de Bonnefoy ne sont pas sans rapport à la question de la « banalisation de l'incroyance » (BONNEFOY, 2014, p. 7) et de ses conséquences sur la production poétique. Baudelaire

aurait été le premier poète à concevoir le « plein de la poésie » dans un monde de plus en plus rongé par le vide métaphysique. La découverte baudelairienne de l'autonomie de la poésie en tant que langage n'entraine pas le renfermement de la parole poétique sur elle-même, mais le « débat entre soi et soi », « entre, dirais-je, le moi bâti par la pensé conceptuelle et le Je qui se souvient de l'unité qu'elle occulte et même censure » (BONNEFOY, 2014, p. 10). En d'autres mots, la découverte du « plein de la poésie » est à la base du conflit baudelairien entre l'image et le concept, entre l'unité des correspondances et la prise de distance ironique. L'idée de Bonnefoy est que le « retrait de la religion » associé à la révélation de la « poétique en sa différence » (BONNEFOY, 2014, p. 12) aurait permis à Baudelaire de rejoindre la finitude et l'être. Celui-ci est identifié aux souvenirs de l'enfance, des années profondes, dont les restes de la « présence immédiate » peuvent être perçus dans les « mots les plus simples de l'exister quotidien » (BONNEFOY, 2014, p. 14).

La lecture de Bonnefoy nous permet de comprendre d'abord que la poésie de Baudelaire ne se détache pas de la vie, des souvenirs et de la reconnaissance de la finitude. Bien qu'elle soit capable de reconnaître et même d'inaugurer le « plein de la poésie », cette poésie paraît s'arrêter là où les poétiques modernes trouvent leur point de départ. De cette manière, Baudelaire reste attaché au XIXe siècle tout en faisant un pas en arrière par rapport à l'autonomie esthétique qui définit les poétiques modernes. Cela nous permet de dire toujours avec Bonnefoy que la poésie se caractérise, chez Baudelaire, comme une sorte de « contestation de l'illusion esthétique » (BONNEFOY, 2014, p. 90), c'est-à-dire la mise en question autocritique de la parole poétique.

Mais Bonnefoy trouve la source de cette présence antérieure à tout langage dans la biographie de Baudelaire, dans ses souvenirs d'enfance, dans l'évocation poétique de ses expériences amoureuses. Il nous paraît, toutefois, que les rapports entre la parole et la vie se trouvent ailleurs, dans la conception baudelairienne de l'homme, dans son « anthropologie de l'ambiguïté », dans ses héritages pascaliens et surtout maistriens. Plutôt que dans les textes critiques, où il revient à plusieurs reprises au concept chrétien de péché originel, dans les poèmes des *Fleurs du mal* Baudelaire met en scène le personnage d'un poète toujours caractérisé par une duplicité semblable à celle qui définit l'homme déchu : « Lorsque, par un décret des puissances suprêmes, / Le Poète apparaît en ce monde ennuyé » (BAUDELAIRE, 1975, v. 1, p. 7).

Figure intermédiaire entre le divin et l'humain, ce Poète est condamné à la souffrance dès le débout de son parcours dans *Les Fleurs du mal.* C'est bien une sorte d'exil dans son propre monde, tel celui des « vastes oiseaux des mers » (BAUDELAIRE, 1975*,* v. 1, p. 9-10) :

> Le Poète est semblable au prince des nuées
> Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
> Exilé sur le sol au milieu des huées,
> Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Qu'est-ce que le « divin » sinon ce que le poète lui-même appelle le « surnaturalisme », ce qui dépasse le monde naturel où chaque chose a sa place et son identité ? Et qu'est-ce que « l'humain » sinon ce qu'il appelle l'ironie, ce qui s'oppose à l'unité idéal de Dieu ? D'un côté, il y a le souvenir de l'unité perdue, à laquelle tout poète est capable d'accéder, selon ce que l'on peut lire dans l'article sur Banville : « tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Éden perdu » (BAUDELAIRE, 1976*,* v. 2, p. 165) ; et de l'autre, la « vorace Ironie / qui me secoue et mord » (BAUDELAIRE, 1975*,* v. 1, p. 78). Ce sont là les deux côtés du sacré : l'unité divine et la séparation satanique, le paradis et la chute, l'innocence et le mal. Ces deux espaces étouffants définissent de manière claire l'anthropologie baudelairienne de l'ambiguïté : « il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. » (BAUDELAIRE, 1975*,* v. 1, p. 682). L'homme, ou plutôt l'homme-poète, se trouve, donc, dans le *simultané*, paradoxalement plongé aussi bien dans l'unité de Dieu que dans le doute diabolique. Or, le Poète (ce personnage des *Fleurs du mal*) veut bien être l'homme doué de « conscience dans le mal » (BAUDELAIRE, 1975*,* v. 1, p. 80), c'est-à-dire celui qui est capable de jouer sur les deux postulations, ce qui lui permet de se tenir en suspension, hors de la portée de toute forme d'absolu.

Il ne s'agit plus d'une dispute entre le bien et le mal, comme dans la mythologie catholique, cela va sans dire, mais plutôt entre deux types également étouffants d'absolus. Entre les correspondances, qui postulent l'unité entre le langage et le monde, et la critique, qui postule le contraire et creuse le vide. Baudelaire, à la différence des principales poétiques modernes, ne choisit ni les unes ni l'autre, mais plutôt l'espace

mouvant du paradoxe voire de l'oxymore.[4] Espace qui se creuse toujours *entre* les extrêmes, entre la vie et le langage, entre le désir d'infinitude et la conscience de la finitude :

> Je suis la plaie et le couteau !
> Je suis le soufflet et la joue !
> Je suis les membres et la roue,
> Et la victime et le bourreau !
> (BAUDELAIRE, 1975, v. 1, p. 78)

Cet espace correspond très bien au « petit et monotone » cosmos de l'homme déchu parcouru par le Poète tout au long des *Fleurs du mal,* voyage dont le bulletin est ainsi résumé dans le dernier poème du recueil :

> Pour ne pas oublier la chose capitale,
> Nous avons vu partout, et sans l'avoir cherché,
> Du haut en bas de l'échelle fatale,
> Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché
> (BAUDELAIRE, 1975, v. 1, p. 132)

Au-delà des *Fleurs du mal,* les poèmes en prose du *Spleen de Paris* nous permettent de comprendre que ce petit cosmos est toujours hanté par une dispute entre les forces du chaos et celles de la création, par l'action corrosive de Satan et par la fausse unité divine retrouvée dans l'expérience artistique. Dans sa dernière étude sur Baudelaire, consacrée prioritairement aux dernières années de la production du poète, Antoine Compagnon montre jusqu'à quel point la ville baudelairienne « est perçue du côté de ses implications métaphysiques, voire théologiques, comme une sorte d'archétype ou d'idée reproduisant la multitude éternelle » (COMPAGNON, 2014, p. 172) Les éléments dont se compose cet archétype renvoient toujours à la même source mythique : le récit chrétien de la Création. Sans jamais le citer directement, sauf par l'emploi des mots « chaos » et « tohu-bohu », Baudelaire emprunt à ce mythe biblique les symboles de l'unité, de la fragmentation, de l'ordre et du chaos, qui sont partout dans les poèmes en prose, dont la forme est inspirée des « rapports innombrables » de la ville moderne, selon la célèbre lettre-dédicace à Arsène Houssaye (BAUDELAIRE, 1975, v. 1, p. 276).

---

[4] Sur la puissance critique de l'oxymore dans la poésie moderne, voir MAULPOIX, 2009, p. 247-250.

On peut finalement retourner à la question du « plein du langage » pour y ajouter qu'elle est inséparable, chez Baudelaire, de la recherche de ce que j'appellerai le *plein de l'homme*. La découverte de l'autonomie de la langue par rapport à la morale et à la religion n'aboutit pas chez lui sur la quête du néant, mais plutôt sur la mise en œuvre des éléments les plus contradictoires. Coincé entre les « deux postulations », Baudelaire veut montrer que la place du poète se trouve plutôt dans le mouvement à la fois de plongement et de prise de distance par rapport à l'expérience esthétique. Afin de bien comprendre ce mouvement, il nous faut réfléchir sur le paradoxe de l'art baudelairien.

3 Le paradoxe de l'art

Dans sa célèbre étude sur *Le Spleen de Paris,* le critique américain Edward K. Kaplan (2015) propose une lecture du recueil en prose basée sur l'opposition entre poèmes esthétiques et poèmes éthiques. Le livre se composerait d'un enjeu dialectique mis en œuvre grâce au double mouvement d'affirmation et de refus de l'idéalisme esthétique. Ce double mouvement est défini comme un « parcours de découverte de soi » dans lequel presque tous les antagonismes baudelairiens jouent un rôle très important : « Le narrateur de Baudelaire allie regard critique et geste poétique au sein d'un parcours de découverte de soi. C'est un rêveur qui essaie à la fois d'analyser objectivement l'expérience humaine et de compatir avec les individus isolés comme lui » (Kaplan, 2015, p. 20). Le mouvement de retrait qui permet l'établissement du « regard critique » coïncide avec le grand paradoxe de l'art baudelairien. Source d'extase poétique, l'expérience esthétique est pourtant associée à la souffrance, à la perte du moi et souvent à la méchanceté, telle que l'on peut voir par exemple dans la conclusion du « Mauvais vitrier », poème en prose qui peut être lu comme une ironie contre l'absolu esthétique :[5] « Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance ? » (BAUDELAIRE, 1975*,* v. 1, p. 287). La découverte de soi se lie à la prise de conscience de ce « mauvais infini » et de ces limites.[6] Il est remarquable que le premier poème en

[5] C'est bien la lecture qu'en fait Edward Kaplan. Voir KAPLAN, 2015, p. 68.

[6] Dans son analyse du mythe de la chute, Paul Ricœur associe le péché originel à ce qu'il appelle le désir d'infinitude éprouvé par les hommes primordiaux. Le rôle symbolique

prose où la perception des limites de l'expérience esthétique coïncide avec l'élargissement à l'infini de cette même expérience porte dans son titre une référence à la confession catholique. Il s'agit du « Confiteor de l'artiste », où le poète parle des rapports entre le beau, l'infini et la souffrance : « Que les fins de journées d'automne sont pénétrantes ! Ah ! pénétrantes jusqu'à la douleur ! car il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité ; et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini » (BAUDELAIRE, 1975, v. 1, 278).

Malgré les plusieurs éloges à l'ivresse, Baudelaire s'en prend souvent à la jouissance infinie des sens en y opposant des arguments éthiques voire religieux. C'est bien ce qu'on peut voir dans un article très peu commenté datant de 1852 et intitulé « L'École Païenne », dans lequel Baudelaire dénonce la « folie de l'art », le « goût immodéré de la forme » (BAUDELAIRE, 1976, v. 2, p. 48) des poètes néo-païens. Le seul recours à la matérialité des mots, à l'apparence physique du langage, à la plastique, à la littéralité est condamné par Baudelaire comme une sorte de *blasphème*, comme la déperdition même de la littérature. Encore une fois, cette condamnation n'est pas sans rapport avec la dualité de la parole baudelairienne et avec l'anthropologie chrétienne à laquelle le poète fait référence dans l'extrait qui suit :

> Congédier la passion et la raison, c'est tuer la littérature. Renier les efforts de la société précédente, chrétienne et philosophique, c'est se suicider, c'est refuser la force et les moyens de perfectionnement. S'environner exclusivement des séductions de l'art physique, c'est créer de grandes chances de perdition. Pendant longtemps, bien longtemps, vous ne pourrez voir, aimer, sentir que le beau, rien que le beau. Je prends le mot dans un sens restreint. Le monde ne vous apparaîtra que sous sa forme matérielle. Les ressorts qui le font se mouvoir resteront longtemps cachés (BAUDELAIRE, 1976, v. 2, p. 47).

Baudelaire ne parle pas de l'art en général, mais de la poésie en particulier. Le sujet de son article et la cible de sa critique sont

---

du Serpent, dans le mythe, serait celui d'offrir à l'homme l'accès à ce « mauvais infini » qui s'oppose à la conscience des limites et, donc, à toute liberté conçue éthiquement. Ce qu'Edward Kaplan appelle l'éthique n'est pas sans rapport avec la reconnaissance de ces limites dans l'action – et dans le langage, j'ajouterais. Voir RICŒUR, 2009, p. 467.

les poètes contemporains ayant adhéré au paganisme pas seulement comme religion mais plutôt comme modèle de création poétique. Il est question d'une critique du langage comme simple apparence et de l'éloge de la parole dans ses rapports avec tout ce qui dépasse le visible. La teneur chrétienne de cette critique est plus qu'évidente. Il n'est pas par hasard que Baudelaire rappelle Saint Augustin dans le cadre de cette dénonciation du « goût immodéré de la forme » :

> Je comprends les fureurs des iconoclastes et des musulmans contre les images. J'admets tous les remords de Saint Augustin sur le trop grand plaisir des yeux. Le danger est si grand que j'excuse la suppression de l'objet. La folie de l'art est égale à l'abus de l'esprit (BAUDELAIRE, 1976, v. 2, p. 49).

Voici donc le paradoxe de l'art et, d'une certaine façon, celui de la poésie de Baudelaire : l'autonomie du beau est attachée à la fois à l'extase et à la perdition, au plaisir et au vide, parce que « la spécialisation d'une faculté aboutit au néant » (BAUDELAIRE, 1976, v. 2, p. 49). Pour en finir avec cette question du paradoxe de l'art, il faut ajouter que le rapport à Saint Augustin est moins d'ordre moral que philosophique. Il nous rappelle que la conception baudelairienne du langage s'attache à la dualité de la forme et du sens, semblable à celle du corps et de l'esprit, dont l'origine se trouve dans le mythe de la chute. Baudelaire soutient que l'art et la poésie se tiennent *entre* ces deux postulats. Entre les apparences et le sens, entre la forme et la philosophie : « la passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste ; et, comme l'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit » (BAUDELAIRE, 1976, v. 2, p. 49).

4 Le plein de l'homme : poésie, profanation et salut provisoire

Le paradoxe de l'art s'explique par la quête de cet « homme entier », ambigu et multiforme lui-même. Doué de désir et de conscience, coincé entre l'extase et l'horreur de la vie, cet homme ressemble beaucoup au « monstre incompréhensible » de Pascal, dont la définition se trouve, telle que chez Baudelaire, dans le double mouvement de la célébration lyrique et de l'ironie :

> S'il se vante, je l'abaisse
> S'il s'abaisse, je le vante
> Et le contredis toujours

> Jusques à ce qu'il comprenne
> Qu'il est un monstre incompréhensible
> (PASCAL, 1991, p. 113).

À la fois théologique et anthropologique, puisqu'ils sont basés sur l'affirmation continuée de la condition déchue de l'homme, les fondements de la poésie baudelairienne ne peuvent pas être cherchés ailleurs que dans le paradoxe de la généralisation du mal, de l'homme déchu comme l'homme éternel.[7] Cette « généralisation de l'enfer de l'homme » (SISCAR, 2010, p. 58) se fait grâce à une radicalisation à laquelle Baudelaire soumet son rapport au mythe de la chute. Détaché de sa reprise typologique dans la figure du Christ, le mythe d'Adam est généralisé à tel point qu'il ne garde plus aucune relation avec une rédemption future. Anthropologique par excellence (RICŒUR, 2009, p. 447), le mythe de la chute est à la fois profané et démythologisé chez Baudelaire grâce à cette radicalisation. Fondement du beau et de la morale baudelairiens, le péché est à la base aussi de la parole poétique, qui est condamnée à ce mouvement éternel de plongement et d'émersion, de systole et de diastole, de « vaporisation et centralisation » (BAUDELAIRE, 1975, v. 1, p. 676).

Baudelaire devient le profanateur du mythe chrétien sans pourtant le tourner en dérision. Tout au contraire, la profanation d'Adam se réalise par le biais de l'affirmation et de la radicalisation, la chute étant la seule forme d'absolu concevable par le poète des *Fleurs du mal* et du *Spleen de Paris*. La radicalisation du caractère anthropologique du mythe de la chute originelle le restitue « au libre usage des hommes » (AGAMBEN, 2006, p. 95) pour offrir au poète une sorte de miroir dans lequel se reflètent la condition humaine en toute sa nudité et aussi celle du poète moderne, condamné à se sacrifier à la méchanceté environnante afin d'y arracher le beau sans pourtant se perdre dans l'inconscience du mal.

Tout cela nous invite à une réévaluation partielle de l'héritage maistrien chez Baudelaire, du moins en ce qui concerne le sacrifice. Alors que pour l'auteur d'*Eclaircissements sur le sacrifice* il est question plutôt d'un « salut par le sang », chez Baudelaire la rédemption ne paraît jouer plus aucun rôle. Bien que le sacrifice garde toujours chez lui sa valeur sacrée, étant donné que « la peine de Mort est le résultat d'une idée mystique totalement incomprise aujourd'hui » (BAUDELAIRE,

[7] A ce propos, voir COMPAGNON, 1989, p. 105.

1975, v. 1, p. 683), il faut chercher son véritable sens dans la réflexion baudelairienne sur l'art. Si le mal est partout dans cet homme « si *naturellement* dépravé » (BAUDELAIRE, 1975, v. 1, p. 665) et dans le monde en général, la poésie ne peut sortir que de la communion avec *ce* même monde. C'est pourquoi l'art est souvent comparé à l'amour dérivé de la prostitution : « Qu'est-ce que l'art ? Prostitution » (BAUDELAIRE, 1975, v. 1, p. 649). Comme le poète, « l'amour veut sortir de soi, se confondre avec sa victime, comme le vainqueur avec le vaincu, et cependant conserver des privilèges de conquérant » (BAUDELAIRE, 1975, v. 1, p. 650). En d'autres mots, le sacrifice poétique se réalise paradoxalement en tant que communion avec la victime tout en gardant la différence du poète-bourreau par rapport à elle. On revient encore une fois à la célèbre formule de la « conscience dans le mal » indirectement reprise dans ce fragment de *Mon cœur mis à nu* consacré au sacrifice : « pour que le sacrifice soit parfait, il faut qu'il y ait assentiment et joie de la part de la victime » (BAUDELAIRE, 1975, v. 1, p. 683). Or, si le poète est défini en même temps comme la victime et le bourreau de soi-même, il est à la fois celui qui tue et celui qui meurt, celui qui tombe et celui qui témoigne de sa propre chute. Plongé comme tous les hommes dans le mal généralisé, il est néanmoins le seul capable de marquer sa *différence,* de retourner à la surface pour respirer et regarder du dehors, que ce soit pendant quelques instants, l'enfer de sa condition humaine à laquelle il est pourtant éternellement condamné. Il me semble que cette *différence* est moins la prise de conscience de l'illusion romantique et du vide du langage, comme le soutient Barbara Johnson (1979, p. 72), que l'émersion d'une parole *po-éthique*[8] mettant en évidence à la fois notre condition maudite et notre capacité critique. Le rôle de la poésie, du moins chez Baudelaire, est de révéler le « plein de l'homme », ce « monstre incompréhensible » doué de conscience dans son propre mal. Comme Joseph de Maistre, Baudelaire voit dans la vie la matérialisation et la perpétuation du mal. Mas contrairement à son modèle philosophique, il ne voit plus dans le sacrifice du Christ le salut de l'humanité. L'eucharistie catholique, Baudelaire la remplace par la communion poétique, source de volupté et de conscience, une sorte de salut provisoire par la critique dans l'éternité de la chute. Ainsi la parole poétique aurait-elle affaire à ce que Baudelaire appelle « la diminution des traces du péché originel »

[8] Sur les rapports entre la différence et la parole éthique/poétique, voir DEGUY, 1987, p. 24.

(BAUDELAIRE, 1975*,* v. 1, p. 697). Elle serait capable d'ouvrir cet espace intermédiaire entre le « gouffre amer » et la « couvercle du ciel » où se joue toute la dignité de l'homme.

Références

AGAMBEN, G. *Profanations*. Trad. Martin Rueff. Paris : Éditions Payot et Rivages, 2006.

BAUDELAIRE, C. *Œuvres complètes.* Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1975. v. 1. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

BAUDELAIRE, C. *Œuvres complètes.* Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1976. v. 2. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

BONNEFOY, Y. *Le Siècle de Baudelaire.* Paris : Seuil, 2014.

COMPAGNON, A. Baudelaire devant l'éternel. In : BERCOT, M. ; GUYAUX, A. (Org.). *Dix études sur Baudelaire*. Paris : Honoré Champion, 1989. p. 71-111.

COMPAGNON, A. *Baudelaire :* l'irréductible. Paris : Flammarion, 2014.

COMPAGNON, A. *Les Antimodernes* : de Joseph de Maistre à Roland Barthes. Paris : Gallimard, 2005.

DEGUY, M. *La Poésie n'est pas seule* : court traité de poétique. Paris : Seuil, 1987.

DE MAISTRE, J. Les Soirées de Saint-Pétersbourg. In : _____. *Œuvres.* Édition établie par Pierre Glaudes. Paris : Robert Laffont, 2007. p. 401-785.

DUBRAY, J. *Pascal et Baudelaire.* Paris : Classiques Garnier, 2011.

GUYAUX, A. ; SCEPI, H. (Org.). *Lire le* Spleen de Paris *de Baudelaire.* Paris : PUP, 2014.

JOHNSON, B. *Défigurations du langage poétique* : la seconde révolution baudelairienne. Paris : Flammarion, 1979.

KAPLAN, E. K. *Baudelaire et le* Spleen de Paris : l'esthétique, l'éthique et le religieux. Traduction d'Élise Trogrlic. Paris : Classiques Garnier, 2015.

MAULPOIX, J.-M. *Pour un lyrisme critique.* Paris : José Corti, 2009.

PASCAL, B. *Pensées*. Paris : Bordas, 1991. Collection Classiques Garnier.

RICŒUR, P. La Symbolique du mal. In : _____. *Le Volontaire et l'involontaire, I* : finitude et culpabilité. Paris : Gallimard, 2009. p. 201-577.

SCHELLINO, A. *Bibliographie du* Spleen de Paris *(1855-2014)*. Paris : Classiques Garnier, 2015.

SISCAR, M. O grande deserto dea homens. In: _____. *Poesia e crise*: ensaios sobre a "crise da poesia" como *topos* da modernidade. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2010.

Aléxia Teles Duchowny
Lúcia Monteiro de Barros Fulgêncio
Maria Juliana Gambogi Teixeira
Rômulo Monte Alto
ORGANIZADORES

Faculdade de Letras
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS