

# O EIXO e a RODA

*V. 28, N. 3, Jul./Set. 2019*

O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira  
e-ISSN 2358-9787

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Reitora:** Sandra Regina Goulart Almeida; **Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

**FACULDADE DE LETRAS**

**Diretora:** Graciela Inés Ravetti de Gómez; **Vice-Diretora:** Sueli Maria Coelho

**CONSELHO EDITORIAL**

*Alcir Pécora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ/Academina Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma “La Sapienza”), Flora Süsseskind (UFRJ/Casa Rui Barbosa), Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ), João Adolfo Hansen (USP), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Leticia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acizelo de Souza (UFRJ).*

**EDITORA:** Marcia Regina Jaschke Machado

**ORGANIZAÇÃO:** Anna Palma (UFMG)  
Silvia La Regina (UFSB)  
Vincenzo Russo (Università degli Studi di Milano – UniMI)

**SECRETARIA:** Henrique Vieira

**REVISÃO:** Marcos Alexandre dos Santos, Stéphanie Paes.

**REVISÃO DE INGLÊS:** Isabela Lee, Natália Benevides, Raquel Rossini.

**DIAGRAMAÇÃO:** Alda Lopes

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -

Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.

ilust. 25cm

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2019

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 26, n. 1, 2017

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05

Faculdade de Letras da UFMG  
Setor de Publicações, sala 4003  
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha  
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil  
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br  
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

# Sumário

## ***RE-IMAGINANDO ITÁLIA(S) NA LITERATURA BRASILEIRA: CULTURAS EM DIÁLOGO***

- 7      Apresentação  
         Anna Palma  
         Silvia La Regina  
         Vincenzo Russo
- 13     “Pontos de vista de uma mulher”: Giacomo Leopardi  
         “traduzido” por Bruna Becherucci n’ *O Estado de São Paulo*  
         “*A Woman’s Points of View*”: Giacomo Leopardi “Translated”  
         by Bruna Becherucci in *O Estado de São Paulo*  
         Ingrid Bignardi  
         Andréia Guerini
- 41     A pátria no palco: mobilização política e construção  
         de uma identidade nacional nos clubes recreativos  
         italianos em São Paulo (1870-1920)  
         *Motherland on Stage: Political Mobilization and*  
         *Construction of a National Identity in Italian*  
         *“Philodramatic” Societies in São Paulo (1870-1920)*  
         Alessandra Vannucci
- 65     *Partido*: a página virada de Italo Calvino  
         Partido: *Italo Calvino’s Turned Page*  
         Bruna Fontes Ferraz  
         Claudia Cristina Maia

- 83 *A Arcádia Romana e a Arcádia Ultramarina: diálogos literários entre a Itália e o Brasil na segunda metade do século XVIII*  
*The Roman Arcadia and the Arcadia Ultramarina: Literary Dialogues between Italy and Brazil in the Second Half of the Eighteenth Century*  
Carlos Versiani dos Anjos

**VARIA**

- 117 *Intelectuais em cena*  
*Intellectuals on the scene*  
Maria Zilda Ferreira Cury
- 137 *A dedirrósea aurora: feminismo e totalidade histórica em Vai raiar o sol, de Júlia Lopes de Almeida*  
*The Dawn of Pink Fingers: Feminism and Historical Totality in Vai raiar o sol, by Júlia Lopes de Almeida*  
Ivan Delmanto
- 163 *Do alto ao baixo: o Rio de Janeiro em A estrela sobe, de Marques Rebelo*  
*From the Upper to the Lower City: Rio de Janeiro in A estrela sobe, by Marques Rebelo*  
Mariângela Alonso
- 183 *Filosofia é Literatura? Literatura é Filosofia?*  
*Is Philosophy Literature? Is Literature Philosophy?*  
Evaldo Sampaio
- 199 *A insanidade crônica: ironia e indeterminação em “O alienista”, de Machado de Assis*  
*The Chronic Insanity: Irony and Indeterminacy in “The Alienist”, by Machado de Assis*  
Antônio Joaquim Pereira Neto  
Marcello Moreira

- 223 O que dizer da *Paixão*? A ampliação do sentido em *G.H.*, de Lispector  
*What Can We Say About Passion? The Enlargement of the Sense in Lispector's G.H.*

Fernando Moreira

Julia Guimarães

Paula Huven

Flávia Moreira

Lívia Bacelete

- 239 Duas faces do amor em *A Paixão Medida*, de Carlos Drummond de Andrade  
*Two Faces of Love in A Paixão Medida, by Carlos Drummond de Andrade*

Fabiane Renata Borsato

Lysllaynne Pryscylla Tavela

### **RESENHAS**

- 261 FREDERICO, Celso. *Ensaio sobre Marxismo e Cultura*. Rio de Janeiro, Mórula, 2016.

Maurício Silva

- 267 FONSECA, Rubem. *Calibre 22*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

Davi Andrade Pimentel

- 275 LEMOS, M. *Belo Horizonte boulevards*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

Paulo Moreira

- 281 BRECHT, Bertolt. *Se os tubarões fossem homens*. Tradução de Cristiane Röhrig. Ilustrações de Nelson Cruz. Curitiba: Edições Olho de Vidro, 2018.

Fabiano Tadeu Grazioli





## Apresentação

O terceiro número do v. 28 da *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira* apresenta o dossiê “Re-imaginando Itália(s) na literatura brasileira: culturas em diálogo”, que revela, nas suas abordagens críticas (estudos da tradução, estudos teatrais, estudos culturais, históricos e sociológicos da emigração, estética e crítica literária), uma articulada proposta interdisciplinar na esteira da tradição de estudos comparados entre o Brasil e o país europeu. A proposta do dossiê era a publicação de artigos sobre possíveis diálogos críticos e literários da literatura brasileira com críticos, autores, obras e “personagens” da literatura italiana, assim como análises da recepção da literatura italiana no Brasil. Outros sete artigos enriquecem com suas contribuições este volume, reunidos na seção “Vária”, seguidos por quatro resenhas.

O texto que abre este volume, “‘Pontos de vista de uma mulher’: Giacomo Leopardi ‘traduzido’ por Bruna Becherucci n’ *O Estado de São Paulo*”, escrito por Ingrid Bignardi e Andréia Guerini, é um exemplo das duas abordagens por nós propostas, já que pertence, sem dúvidas, à categoria dos estudos sobre recepção de autores italianos no Brasil, ao apresentar a colunista de *O Estado de São Paulo*, Bruna Becherucci (escritora, ensaísta e tradutora) e suas leituras críticas e análises comparadas da obra de Leopardi, definidas por Guerini e Bignardi como exemplos de “traduções culturais”. O conjunto de escritos sobre Leopardi na coluna intitulada “Pontos de vista de uma mulher”, do caderno *Página Feminina*, data de 1949 a 1967, e os textos foram catalogados pelas autoras a partir de quatro tipologias de ensaio: filosófico, poético, biográfico e comparado.

O segundo artigo do dossiê, de autoria de Alessandra Vannucci, intitula-se “A pátria no palco: mobilização política e construção de uma identidade nacional nos clubes recreativos italianos em São Paulo (1870-1920)” e nos transporta desde a época das primeiras grandes migrações da Itália para o Brasil, quando muito dessa mão de obra era destinada para o interior do país, até o período em que os que fugiram do trabalho

nas plantações se mudaram para a cidade de São Paulo. Vannucci, no seu ensaio, enfoca o papel da arte e especialmente do teatro na emancipação política desses imigrantes italianos, juntamente à criação de jornais e sindicatos.

Após uma necessária contextualização histórica e política da Itália do *Risorgimento* e do Brasil do século XIX, o texto introduz a relevância dos jornais impressos nas comunidades de imigrantes italianos, por sua função de “militar pela civilização”, ou seja, pelas “ideias libertárias” trazidas pelos exilados políticos que lutaram pela unificação da Itália e por sua libertação do domínio de países estrangeiros. Na descrição dos bairros característicos da imigração italiana em São Paulo, o artigo ressalta dois elementos que ultrapassavam as divisões criadas pela proveniência dos imigrantes, vindos de diferentes regiões da península, com seus costumes e dialetos: a religião católica e o teatro. Nas casas, nas sedes de clubes e sociedades, como as Sociedades de Ajuda Mútua, realizavam-se festas, espetáculos, atividades filantrópicas, nasciam clubes esportivos e assim por diante. Ao mesmo tempo, os ainda poucos teatros paulistas – se comparados com os de Buenos Aires e Rio de Janeiro – ferviam de espetáculos realizados por companhias teatrais da Itália, com cantores e cantoras, atrizes e atores que chegavam à América do Sul durante suas *tournées* “mundiais”.

De teatro fala também o terceiro artigo, mais exatamente da peça *Partido*, do Grupo Galpão, adaptação do romance *O visconde partido ao meio*, de Italo Calvino. Escrito por Bruna Fontes Ferraz e Claudia Cristina Maia, “*Partido*: a página virada de Italo Calvino” analisa a tradução que foi realizada não de uma língua para outra, mas do gênero romance ao gênero teatro. As reflexões sobre tradução de Benjamin, Ricoeur e Haroldo de Campos guiaram a análise, que levou as autoras à individuação de uma poética da “produção da diferença”.

A primeira parte do texto é dedicada a descrever a recepção do romance de Calvino, na Itália e no exterior. A difusão dessa obra no Brasil contou, como ressaltam as autoras, também com a tradução para o palco realizada pelo Grupo Galvão, com mais de 100 apresentações da sua montagem lançada em 1999, com a direção de Cacá Carvalho. A resenha crítica da peça, a partir de publicações realizadas na época de sua realização, conclui esta seção do artigo. “Uma nova poética do sujeito partido e sua tradução teatral” é o título da seção seguinte, dedicada à comparação entre o romance de Calvino e a realização cênica.

A análise leva as autoras a afirmar que “outras cargas de sentido ao texto literário” foram conferidas a partir das escolhas tradutórias realizadas pela companhia. Essas reflexões dialogam com o pensamento sobre tradução dos teóricos citados acima, e mostram que o processo criativo que transforma textos traduzidos com a utilização de novas linguagens (como as linguagens teatrais) não pode (e não deve?) ser banalmente considerado, sempre, como “traição”.

Carlos Versiani dos Anjos é o autor do texto que fecha este dossiê, intitulado “*A Arcádia Romana e a Arcádia Ultramarina: diálogos literários entre a Itália e o Brasil na segunda metade do século XVIII*”. Após uma imersão na história da Arcádia Romana e de seus fundadores (especialmente Gravina e Crescimbeni), Versiani ilustra o arcadismo através da crítica do século XVIII, chegando a falar daquele que foi considerado um dos principais poetas da Accademia dell’Arcadia, conhecido pelo pseudônimo Pietro Metastasio. Teria sido especialmente a obra desse poeta e operista que se tornou “um dos principais modelos de literatura dramática para o arcadismo luso-brasileiro”. A segunda parte do artigo é dedicada a Joaquim Inácio de Seixas Brandão, diplomado pela Arcádia Romana “per la fondazione della Colonia Oltremarina”. Mais um Arcade Ultramarino que ganha destaque neste trabalho é Glauceste Satúrnio, pseudônimo de Cláudio Manuel da Costa, assim como “as sessões acadêmicas de fundação da Arcádia Ultramarina”, tema desenvolvido na quarta seção do texto. O que ocupa quase integralmente as últimas páginas deste estudo sobre a Arcádia Romana e a Ultramarina (ou brasileira), é o diálogo do autor do artigo com os críticos que se ocuparam dos poetas árcades no Brasil e na Itália, especialmente os mais recentes, respondendo aos questionamentos gerados pelas opostas opiniões a respeito da efetiva existência, ou não, da versão brasileira da Arcádia Romana: a Arcádia Ultramarina.

Boas leituras!

Anna Palma (UFMG)

Silvia La Regina (UFSP)

Vincenzo Russo (Università degli Studi di Milano – UniMI)



# **DOSSIÊ**

## **RE-IMAGINANDO ITÁLIA(S) NA LITERATURA BRASILEIRA: CULTURAS EM DIÁLOGO**





**“Pontos de vista de uma mulher”: Giacomo Leopardi  
“traduzido” por Bruna Becherucci n’*O Estado de São Paulo***

**“*A Woman’s Points of View*”: Giacomo Leopardi “Translated”  
by Bruna Becherucci in *O Estado de São Paulo***

Ingrid Bignardi

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil  
CAPES

ingridbignardi@gmail.com

Andréia Guerini

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil  
CNPq

andrea.guerini@gmail.com

**Resumo:** A presença do escritor italiano Giacomo Leopardi (1798-1837) na imprensa brasileira é constante desde meados do século XIX até os dias atuais. Há um vasto material produzido por escritores, intelectuais e jornalistas, que está “escondido” nas hemerotecas, bibliotecas e acervos físicos e digitais. No rastro desses materiais e com o objetivo de contribuir com o delineamento de uma história da recepção de Leopardi no Brasil, este artigo analisa o conjunto de ensaios sobre Leopardi, publicado no período de 1949 a 1967, na coluna “Pontos de vista de uma mulher”, do jornal *O Estado de São Paulo*, assinada por Bruna Becherucci. A análise parte dos conceitos de “tradução cultural” e dos polissistemas literários e conclui que Bruna Becherucci serviu de mediadora cultural na divulgação de Leopardi no Brasil, abordando temáticas mais ou menos conhecidas que permeiam a obra do escritor italiano e ainda fazendo aproximações pouco usuais de Leopardi com outros escritores. Os artigos de Bruna Becherucci, em suas “traduções culturais”, fazem com que os sistemas literários brasileiro e italiano não apenas conversem entre si, mas também constituam trocas de bens culturais que formam um rico repositório para a construção da história da recepção de Leopardi no Brasil.

**Palavras-chave:** Leopardi; recepção; imprensa; sistema literário; tradução cultural.

**Abstract:** Italian writer Giacomo Leopardi (1798-1837) has been regularly mentioned in the Brazilian press since the mid-nineteenth century. A vast amount of material produced by writers, intellectuals and journalists has been “hidden” in newspapers, libraries, and digital and physical collections. In an effort to contribute to the history of Leopardi’s reception in Brazil, this article analyzes a series of essays on Leopardi published in the newspaper *O Estado de São Paulo* between 1949 and 1967 in a column called “Pontos de vista de uma mulher” (A woman’s points of view), which was attributed to Bruna Becherucci. Based on concepts of “cultural translation” and literary polysystems, the analysis concludes that Becherucci served as cultural mediator in the dissemination of Leopardi in Brazil, addressing more or less known themes in Leopardi’s work and making unusual connections between him and other writers. Becherucci’s articles on “cultural translation” indicate that the Brazilian and Italian literary systems not only communicate with one another, but their exchange of cultural goods forms a rich repository for constructing the history of Leopardi’s reception in Brazil.

**Keywords:** Leopardi; reception; the press; literary system; cultural translation.

Ao tratar da teoria dos polissistemas, Itamar Even-Zohar enfatiza que a literatura dialoga com outros sistemas e esses estão sempre em contato. Essa teoria apresenta a ideia de que um sistema semiótico pode ser concebido de forma aberta e heterogênea, já que consiste em “um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas com intersecções e sobreposições mútuas, que usa diferentes opções concorrentes, mas que funciona como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 3). O termo sistema, dentro da Teoria dos Polissistemas, deveria comprometer-se com o “funcionalismo dinâmico”, ou seja, com a grande rede de relações capazes de propor hipóteses para um determinado conjunto de dados analisáveis (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 22). No que concerne a este artigo, o conjunto de dados analisáveis compreende os textos de jornais escritos por Bruna Becherucci na coluna “Pontos de vista de uma mulher”, do jornal *O Estado de São Paulo*, no período de 1949 a 1967.

Convém destacar que obras literárias e a crítica se movem dentro de um grande polissistema e são veiculados por diferentes agentes, entre eles a imprensa. No Brasil, os jornais e revistas, por um determinado tempo, foram responsáveis por introduzir autores e obras no sistema cultural. Esse movimento também pode ser analisado à luz da “tradução cultural”, que procura descrever os encontros culturais e como eles se

relacionam e dialogam (BURKE, 2009). Não por acaso, Burke (2009) estabelece dentro da “tradução cultural” um modelo que tem por base a imprensa.

Esse modelo inclui jornais com colunas, cadernos e suplementos que tratam de temas literários. Foi o que ocorreu com Giacomo Leopardi, um dos mais importantes autores italianos, que aparece no Brasil, pode-se dizer, graças à divulgação na imprensa. Sua presença no país remonta ao século XIX, conforme já mostrado por Ingrid Bignardi em *Leopardi na Imprensa Brasileira do século XIX: poeta ou prosador?* (2015) e *Leopardi na Imprensa Brasileira do Século XX (1901 a 1930): Tradução Cultural* (2018). Nessas duas pesquisas, a autora inicialmente rastreia os momentos nos quais Giacomo Leopardi começou a circular pelas páginas dos jornais e revistas brasileiros, a partir de buscas nos acervos digitais de *O Estado de São Paulo*, assim como na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional Brasileira. Na sequência, mostra que a circulação do autor ganhou intensidade nos periódicos a partir dos primeiros anos do século XX (1901-1910), com as crônicas de Wenceslau de Queiroz, Leonardo Mascello, Ruffino Singapura, J. dos Santos, Artur Goulart, Alfonso Péres Nieva e J.C. e, ainda, com a veiculação de traduções de partes da sua obra nas revistas *Careta* e *Fon-Fon*, ou nas traduções de Rui Barbosa, publicadas no jornal *A Noite*.

Nos rastros de elementos para compor a história da recepção de Leopardi na imprensa brasileira que remonta ao século XIX, conforme mostrado por Andréia Guerini e Ingrid Bignardi no estudo intitulado *Giacomo Leopardi na imprensa brasileira do século XIX* (GUERINI, BIGNARDI, 2015), encontramos um conjunto de textos, publicado no período de 1949 a 1967, na coluna “Pontos de vista de uma mulher”, do jornal *O Estado de São Paulo*, assinada por Bruna Becherucci. São 20 artigos que tratam direta e indiretamente do escritor italiano. Com a análise dessa amostra, busca-se verificar como se deu a circulação de Leopardi nesse período e como Bruna Becherucci “traduziu” Leopardi para o contexto brasileiro. Dessa forma, pretende-se contribuir para o delineamento de uma história da recepção de Leopardi no Brasil, à luz de aspectos da “tradução cultural” e dos polissistemas literários.

Bruna Becherucci<sup>1</sup> (1904-1988) foi escritora, ensaísta e tradutora. Sua atuação principal se deu como crítica literária em grandes jornais e revistas, com destaque para as décadas de 1940 a 1960. Nesse período, escreveu artigos sobre autores da literatura brasileira como Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, Guimarães Rosa e outros. No que concerne a autores estrangeiros, escreveu sobre Sartre, Virginia Woolf, Eliot e dedicou várias páginas da coluna “Pontos de vista de uma mulher” a Giacomo Leopardi.

A coluna “Pontos de vista de uma mulher”, produzida entre 1949 e 1975, foi veiculada no jornal *O Estado de São Paulo*, um dos mais antigos e ainda em circulação nos dias de hoje. A história desse periódico inicia no chamado Brasil Império, mais especificamente em 1875, com o nome de *A Província de São Paulo*. Conforme José Alfredo Vidigal Pontes, o jornal foi fundado por “16 pessoas reunidas por Manoel Ferraz de Campos Salles e Américo Brasiliense, concretizando uma proposta de criação de um diário republicano [...] com o propósito de combater a monarquia e a escravidão” (PONTES)<sup>2</sup>.

Um mês após a queda da monarquia e a instauração da república, o jornal modificou seu nome para *O Estado de São Paulo*. Na virada do século XIX para o século XX, fez parte de um movimento que Nelson

---

<sup>1</sup> “Nascida na Itália, Bruna Becherucci passou a infância e juventude na região de Genova [sic]. Formou-se em Letras Gregas e Latinas, especializando-se em literatura contemporânea da Europa, Estados Unidos e Brasil. Tia dos jornalistas Luís e Mino Carta, ela chegou ao Brasil no final da década de 1940, indo morar com a irmã, Clara, casada com Gianino Carta, [...] [na] revista cultural Anhembi, na qual Bruna Becherucci, no início dos anos 50, escreveu suas primeiras críticas literárias e também comentários sobre peças teatrais. Logo depois, passou a trabalhar como redatora na sucursal da Ansa, a agência noticiosa italiana, uma atividade que lhe facilitou o domínio da língua portuguesa. Depois de se destacar como colaboradora do antigo *Suplemento Literário do Estado*, Bruna Becherucci escreveu comentários para as revistas *Veja*, *Isto É* e *Vogue* e, nos últimos anos, para o *Jornal da Tarde*. A admiração pelo escritor mineiro Guimarães Rosa, a quem chamava de ‘Revolucionário do Século XX’, estimulou-a a traduzir para o italiano o conto ‘O duelo’, publicado numa revista de literatura da Itália. Ela também escreveu ensaios sobre obras de autores italianos, entre outros, os escritores Alberto Moravia e Cesare Pavese e os poetas Eugênio Montale e Salvatore Quasimodo.” (EX-CRÍTICA..., 1988, p. 11).

<sup>2</sup> A referência é um artigo assinado por José Alfredo Vidigal Pontes que se encontra em meio eletrônico, sem informação de data e não paginado.

Werneck Sodré (1977, p. 5) denominou, em sua *História da Imprensa Brasileira*, de “industrialização da imprensa”. Nesse momento, o então redator Júlio de Mesquita promoveu uma série de modificações no jornal em nível técnico e iniciou o seu relacionamento com a agência de comunicação Havana.

Na primeira metade do século XX, o periódico sempre se posicionou politicamente, apoiando, por exemplo, a candidatura de Getúlio Vargas em 1930. Pouco tempo depois, tornou-se oposição. Com isso, era de se esperar que, após a Revolução Constitucionalista, em 1932, e a Intentona Comunista, em 1935, o jornal, em 1937, sofresse a censura do Estado Novo, no chamado movimento de “empastelamento”. Após o fim da Segunda Guerra Mundial e o suicídio de Vargas, o jornal se reergueu financeiramente e ampliou o seu grupo editorial. Talvez por isso tenha inserido uma diversidade de cadernos, entre eles, o *Página Feminina*, e dentro dele, a coluna “Pontos de vista de uma mulher”, assinada por Bruna Becherucci.

A década de 1950 foi a mais profícua para a crítica literária no *Estado de São Paulo*. Nesse período foram publicados cerca de 300 artigos na coluna “Pontos de vista de uma mulher”, que, como sugere o nome, era dedicada ao público feminino. Tinha como intuito inicial proporcionar um certo grau de educação para as leitoras daquele periódico, além de cobrir os principais eventos sociais da elite do período.

Entretanto, embora sua produção atendesse a essas temáticas, Bruna Becherucci mudou o perfil de uma produção cultural feminina mais direcionada aos costumes (moda, culinária e hábitos) para contribuir com a formação de um perfil mais crítico da mulher. A coluna passou a oferecer às leitoras textos sobre literatura e cinema. Em relação aos artigos sobre literatura/crítica literária, Bruna Becherucci escreveu sobre autores brasileiros e estrangeiros (como os da literatura francesa e inglesa), nutrindo especial apreço pela literatura e cultura italianas. Não por acaso, dedicou a Giacomo Leopardi 20 artigos, como veremos a seguir.

Entre as 20 ocorrências encontradas, 10 foram catalogadas por Dileia Zanotto Manfio em “La Fortuna del Leopardi nella cultura Brasileira” (1979). Mariagrazia Russo também menciona os escritos de Becherucci no livro *Um só dorido coração: Implicazioni Leopardiane nella cultura letteraria di lingua portoghese* (2003):

Nos anos 50, a imprensa continua ainda protagonista de temas leopardianos. Em *O Estado de São Paulo*, entre julho de 1956 e o mês de janeiro sucessivo saem três artigos assinados por Bruna Becherucci (*Leopardi não pode ser romancista; Tristain Corbière, o Leopardi da Bretanha; Existe uma filosofia leopardiana*); e em 1958 aparecem duas traduções de textos leopardianos, traduzidos por Pontes de Paula Lima (respectivamente 15 de agosto e 21 de novembro).<sup>3</sup> (RUSSO, 2003, p. 226).

Russo (2003, p. 226) trata esse material como “contribuições esporádicas”, talvez por não ter tido acesso ao conjunto do material publicado, pois dos 20 artigos com a temática identificados neste trabalho na coluna de Becherucci, 11 tratam diretamente de Leopardi. São eles: “Existe uma filosofia leopardiana?” (14 dez. 1952); “Primavera Leopardiana” (03 abr. 1953); “O precursor da angústia moderna” (06 fev. 1959); “‘La Ginestra’ de Leopardi” (09 abr. 1953); “O mito da aventura: O Infinito leopardiano” (06 ago. 1954); “Corcunda Estranho” (25 set. 1953); “Irmã de Leopardi” (18 set. 1953); “Silvio Sarno, Personagem irrealizado” (19 ago. 1949); “Leopardi não pode ser romancista” (24 jul. 1959); “Existe afinidade entre Kafka e Leopardi?” (28 jan. 1967) e “Tristain Corbière, o Leopardi da Bretanha” (11 jan. 1957). Os outros 9 artigos mencionam Leopardi indiretamente. São eles: “A Morte Estética” (03 fev. 1950); “A Princesa Romântica” (28 ago. 1953); “A melancolia de Amiel” (02 abr. 1954); “Gide e Maria Celeste” (07 maio 1954); “O Mito de Kafka” (25 jan. 1957); “O Retorno do Poeta Moutak” (12 set. 1957); “A Solidão de Emily Dickinson” (30 maio 1958); “Revisão de Carducci” (27 fev. 1959) e “O Mistério de Jozsef” (12 nov. 1959).

Além desses artigos, a coluna de Becherucci publicou duas traduções de Leopardi feitas por Pontes de Paula Lima, uma de “O Infinito”, em 15 de agosto de 1958, a pedido de Leila Abramo, em um espaço intitulado *A Mulher e a Poesia*; e, posteriormente, em 21 de

---

<sup>3</sup> Negli anni '50 la stampa periodica risulta ancora protagonista per i temi leopardiani. “O Estado de São Paulo”: tra il luglio del 1956 e il mese di gennaio dell'anno successivo escono tre articoli a firma di Bruna Becherucci (*Leopardi não pode ser romancista; Tristain Corbière, o Leopardi da Bretanha; Existe uma filosofia leopardiana*); e nel 1958 appaiono due traduzioni di testi leopardiani (*L'Infinito e A Silvia*) ad opera di Pontes de Paula Lima (rispettivamente il 15 agosto e il 21 novembre).

novembro de 1958, foi publicada a tradução de “A Silvia”, a pedido de Giulietta Masina.

Os 11 artigos diretamente ligados a Leopardi podem ser divididos em quatro grandes temas: Filosófico (seção 1 deste artigo); Poético (seção 2); Biográfico (seção 3) e Comparado (seção 4), conforme descrevemos e analisamos abaixo.

## **1 Filosófico**

Nessa temática, identificamos três artigos nos quais Bruna Becherucci reflete sobre os aspectos filosóficos das obras de Leopardi. No primeiro, “Existe uma filosofia leopardiana?”, publicado em 14 de dezembro de 1952, ela tenta esclarecer o que é essa filosofia. A escritora comenta que essa é uma das principais indagações dos estudiosos de Leopardi. Então, para responder a essa questão, diz, por exemplo, que o *Zibaldone di pensieri* “[...] seria sempre a expressão de íntimas emoções, postas em forma clara, mas sem nenhuma intenção filosófica” (BECHERUCCI, 1952, p. 63). Contudo, a autora parece se contradizer ao longo do artigo, pois ao mesmo tempo em que define o pensamento de Leopardi como sendo exposto de “forma clara” relata a dificuldade em defini-lo, visto que é um pensamento “[...] tão variável, discordante, mutável – ora polemico, ora resignado, ora decididamente ceptico”<sup>4</sup> (BECHERUCCI, 1952, p. 63).

Aliás, sobre o ceticismo em Leopardi, a autora parece ter dialogado com os argumentos de Otto Maria Carpeaux, em seu texto “Uma fonte de filosofia de Machado de Assis”, publicado em 12 de setembro de 1948, no jornal *Folha de São Paulo*. Nesse artigo, Carpeaux comenta sobre a característica materialista e o ceticismo presentes nos dois autores. Porém, enquanto Carpeaux propõe uma ligação entre o materialismo e o ceticismo,<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> As transcrições dos trechos dos artigos de jornais mantêm a grafia da época em que foram publicados.

<sup>5</sup> Otto Maria Carpeaux explicita a relação entre materialidade e ceticismo em Leopardi e diz, em seu ensaio publicado no ano de 1948, na *Folha de São Paulo*, que: “Em Leopardi também se encontra o motivo que sugere a impressão de ceticismo ao leitor de Machado de Assis. Como materialista epicurista, o erudito grecista Leopardi e o “mulato grego” Machado seriam ‘pagãos’; mas na verdade não existem pagãos depois do advento do cristianismo. Fica, até nos anticristãos, o estímulo da inquietação espiritual, do ‘ceticismo’ pascaliano. Machado foi leitor de Pascal.”

Bruna Becherucci se posiciona do lado oposto, negando a materialidade de Leopardi e afirmando o seu ceticismo, pois, para ela: “Não se pode, porém, aceitar a tese de um Leopardi materialista, pois ele não repete passivamente e não acolhe convencido as teorias do iluminismo francês; seus conceitos são, antes, os de um ceptico” (BECHERUCCI, 1952, p. 63).

No artigo “Primavera Leopardiana”, publicado em 03 de abril de 1953, a partir do tema “primavera”, representado no canto “Alla Primavera o delle favole antiche”, a autora comenta pontos-chave da filosofia de Leopardi, como o tédio, e discute a “ética leopardiana”. No texto, coloca em paralelo os “antigos” e os “modernos”, pontuando questões como a natureza, a ilusão e o sentimento humano, ressaltando que Leopardi foi um escritor na divisa entre tempos: “Desprendido de tudo quanto era época e do tempo a que pertencia, Leopardi volta-se muitas vezes para trás, a mirar o mundo clássico que teve o culto soberano da beleza e viveu de fantasia e experiências universais” (BECHERUCCI, 1953a, p. 4). Para a colunista, apesar de ter sido, mesmo que de modo reduzido, absorvido pelo romantismo, o escritor de Recanati tinha algumas características modernas que, inicialmente, não foram percebidas pelos próprios modernos, como a originalidade. Isso porque Leopardi “[...] não se dobra a conceitos e interpretações do fenômeno que não sejam rigorosamente originais. A originalidade faz parte do seu espírito e não é extravagância e nem polemica” (BECHERUCCI, 1953a, p. 4). Nesse mesmo artigo, a autora analisa a produção poética de Leopardi com base nos conceitos de tédio, inutilidade e desânimo para então abordar o tema da primavera. A autora afirma que as poesias de Leopardi são permeadas de imagens vivas e em certa medida sinestésicas. Contudo, segundo ela, Leopardi se diferencia dos demais escritores por trazer o que ela considera um tema tão trabalhado de modo original.

Ao mostrar a primavera em Leopardi, inicia com as imagens produzidas na poesia “Delle favole antiche”, para depois evidenciar a ligação do autor italiano com os mundos antigo e moderno: “Lamenta as fabulas ilusórias dos antigos e confronta-as com o moderno saber científico que lhe parece negativo com referência ao fascínio da natureza, a qual já agora, não tem nenhum mistério para o homem” (BECHERUCCI, 1953a, p. 4). E é nesse ponto que a autora mostra a ação da natureza e a angústia do homem através do pensamento de Leopardi.

Bruna Becherucci também fala em uma “ética” leopardiana, quando afirma, por exemplo, que:

Essa impaciência pela não participação da natureza aos acontecimentos pessoais do homem é um conceito-base, uma constante da ética leopardiana; é o pensamento dominante; pensamento triste, segundo o qual o homem está só, deve bastar-se a si próprio, a natureza de que ele também faz parte é lhe estranha, quando não madrasta; segue o seu imperturbável e matemático ciclo de fenômenos e nunca toma parte nas aventuras humanas. (BECHERUCCI, 1953a, p. 4).

Podemos pensar que a ética em Leopardi aqui exposta por Becherucci seja representada pela natureza, na definição dada no artigo anterior de uma “ética não-transcendente”, dentro do desordenado sistema filosófico leopardiano que se expressa na forma de livres pensamentos. A autora conclui o artigo destacando como os antigos e modernos compreendem a natureza e como esse tema, juntamente com a pátria, é uma constante na obra de Leopardi.

Em “O precursor da angustia moderna”, publicado em 06 de fevereiro de 1959, a colunista, além de destacar o aspecto da modernidade em Leopardi, reflete sobre o conceito de tédio, elemento-chave na obra do autor, e a sua mais adequada tradução ao português. Bruna Becherucci inicia com a tradução de um trecho de uma das “Operette Morali” (LEOPARDI, 1959) intitulada “*Dialogo di Tasso e il suo genio familiare*”, no qual aparece a ideia de tédio. Becherucci propõe traduzir o conceito de tédio (*noia*) como angústia. Isso porque, segundo ela, o sentimento causado em Leopardi e a forma como ele se posiciona perante a vida é angustiada, conforme podemos ler abaixo:

Pois outra coisa não é essa impotência para superar o tédio, a melancolia que as ações, as ocupações e tampouco os sentimentos conseguem vencer, senão angustia, apreensão pelo futuro, senso de solidão e de insegurança, em suma, os males da atualidade. (BECHERUCCI, 1959a, p. 40).

Um aspecto mencionado no artigo é que determinados elementos que a crítica literária considera como sinais de pessimismo em Leopardi são, na verdade, a ação do tédio, que para Becherucci torna-se uma teoria filosófica, que se constitui como:

[...] um eco das fecundas negações estoicas do que um prelúdio às estereis negações existencialistas, enquanto isso o modelo de Pascal serve para colocar “[...] o tédio como estado normal da existência, de que o homem só se liberta pela intervenção de acidentes fora do comum, em todo o caso mais ou menos transitórios, um dos quais é a dor.” (BECHERUCCI, 1959a, p. 40).

Becherucci contextualiza a experiência do tédio em Leopardi através do conceito de ilusão e da postura da Natureza como “*matrigna/madrasta*”. Para a autora, essa experiência fez com que “Leopardi não soubesse discernir em tamanha angustia o remédio, nem identifica-lo com a operosidade, física ou intelectual, nem com a fé. Estranho, portanto, ao mundo infinito e ao finito” (BECHERUCCI, 1959a, p. 40). Tudo isso foi agravado pela “[...] dupla condição de homem e de artista, à procura de uma perfeição que está além de qualquer realidade” (BECHERUCCI, 1959a, p. 40).

## 2 Poética

No conjunto de textos relacionados ao que denominamos como “poética”, Bruna Becherucci se atém principalmente aos *Canti*. Nessa parte também incluímos as duas traduções de Pontes de Paula Lima que foram publicadas na coluna de Becherucci.

Em “‘La Ginestra’ de Leopardi”, de 09 de abril de 1953, Bruna Becherucci realiza uma análise formal do poema que leva esse nome e também recupera alguns aspectos filosóficos. O artigo inicia com uma análise descritiva e formal do poema e de suas estruturas, depois evidencia o forte caráter filosófico que possui. Esse caráter, segundo Becherucci, mostra-se no confronto da natureza com o gênero humano, recuperando a ideia da ética leopordiana, exposta no artigo “Primavera Leopordiana”. Esse confronto, segundo a autora, acontece por meio da giesta: “[...] a giesta é meio e pretexto para uma diatribe filosofica e humana, demasiado austera. O homem apequenado, [...] julga-se o rei da terra e não passa de um minuscuro ser, cheio de soberba à mercê dos elementos” (BECHERUCCI, 1953b, p. 6).

A autora comenta ainda que Leopardi, em alguns trechos de sua obra, tenta se defender da acusação de ser misantropo e, para isso, ele “Deseja uma aliança defensiva dos homens. Para lá chegar, devem todos depor os ódios, as soberbas, e os orgulhos que os isolam, e lutar

contra o perigo comum – a Natureza” (BECHERUCCI, 1953b, p. 6). A autora conclui o artigo elogiando o modo como Leopardi descreve a natureza. Entretanto, critica-o por terminar o canto com uma discussão filosófica mais densa e repetitiva. Para Becherucci, o canto de Leopardi deveria terminar no início da quarta estrofe, “[p]orém, continua, volta às ‘demonstrações’, repete os conceitos já expostos, amplificacos” (BECHERUCCI, 1953b, p. 6). Sendo assim, para ela seriam “desnecessárias” esta repetição e amplificação dos conceitos filosóficos.

O artigo “O mito da aventura: ‘O Infinito’ de Leopardi”, de 06 de agosto de 1954, faz parte de série intitulada “O mito da aventura”, promovida dentro da coluna de Becherucci, que discutiu sobre: o mito moderno, o mito em Molière, o mito em Gulliver, o mito da aventura em *O Ulisses* de Dante e o mito da aventura na lírica “O Infinito”, de Leopardi. No caso específico, Becherucci faz uma análise mais literária do que estrutural do poema de Leopardi, destacando a ação da natureza em relação aos homens. Essa análise inicia com o princípio da aventura em “O Infinito” de Leopardi que é “[...] determinada por uma dor heróica” (BECHERUCCI, 1954a, p. 12). Ainda na introdução, a autora coloca como constante o tema da indiferença da natureza perante o homem.

Na análise, a autora diz: “[...] O encontro, a ardua viagem do homem pelo universo da especulação, a sua aventura da fantasia, o seu naufrágio no mar desse misterio, são excepcionalmente serenos” (BECHERUCCI, 1954a, p. 12). Coloca a sebe como um dos poucos elementos concretos dentro do poema, que suscita “[a] imaginação [que] não precisa de outros fatores sensíveis para que a aventura intelectual seja completa e real” (BECHERUCCI, 1954a, p. 12). A limitação causada pela sebe e a tensão entre finito e infinito superada pela imaginação geram uma visão que “[...] é visão no sentido proprio e não abstração filosofica – o espírito parece alcançar um equilíbrio e um acordo com o universo” (BECHERUCCI, 1954a, p. 12). Ao final da análise, mostra a relação da natureza com o homem e o significado do naufrágio. No primeiro item, a escritora diz que o eu-lírico “[i]dentificado com o grande Todo, o espírito encontra-se com a imensidade do cosmo, com o infinito, e nele se anula” e, ainda, coloca o “naufragar do pensamento” como um ato de fé, em que “[o] pensamento deixa-se docemente vencer e docemente naufraga, aceitando um enigma maior que a inteligencia e a experiencia do homem” (BECHERUCCI, 1954a, p. 12).

Embora tenha tratado sobre o poema “O Infinito” no artigo de 06 de agosto de 1954, somente em 15 de agosto de 1958 é que ela publica em sua coluna a tradução, realizada por Pontes de Paula Lima, que foi tradutor de teatro entre as décadas de 1960 e 1970:

FIGURA 1 – Tradução de *O Infinito* por Francisco Pontes de Paula Lima



D. LELIA ABRAMO — Há mais de seis meses São Paulo aplaude, no Teatro de Arena, uma nova peça brasileira e aclama esta atriz comovente e grande, numa interpretação belíssima. Lélia Abramo é “Ramona”, em “Eles Não Usam Black-Tie”. Saída, recentemente, do espetáculo, o crítico mineiro João Etienne Filho declarou, com razão, que, da sua família de artistas e intelectuais, Lélia Abramo é, no momento, “a rainha”. Fomos procurá-la, para que nos sugerisse um poema. “Há tantos...” hesitou. “Lucy Teixeira é uma jovem cujas poesias têm-me encantado ultimamente. Escreve em português e em italiano. É os clássicos: Petrarca, Dante...” Optou pelo “infinito” porque, desde pequena, o conheço e ama. Este retrato foi tirado quando a atriz nos mostrou uma coleção de aquarelas da senhora sua mãe, senora também do quadro que enriquece esta composição.

### *A Mulher e a Poesia*

## L'INFINITO

GIACOMO LEOPARDI

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,  
E questa siepe, che da tanta parte  
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
Ma sedendo e mirando, interminati  
Spazi di là da quella, e sovrumani  
Silenzi, e profondissima quiete  
Io nel pensier mi fingo; ove per poco  
Il cor non si spaura. E come il vento  
Odo stormir tra queste piante, io quello  
Infinito silenzio a questa voce  
Vo comparando: e mi sovviene l'eterno,  
E le morte stagioni, e la presente  
E viva, e il suon di lei. Così tra questa  
Immensità s'annega il pensier mio;  
E il naufragar m'è dolce in questo mare.

## O INFINITO

Eu sempre amei esta colina erma  
E esta sebe, que, por tanto lado,  
O ultimo horizonte aos olhos veda.  
Mas, sentado e fitando,  
Em pensamento vejo interminos espaços além dela—  
Sobre-humanos silencias, fundissima quietude. Af,  
Quase se me amedronta o coração.  
E, ouvindo o vento tempestuar entre estas frondes  
Eu aquele silencio infinito a esta voz  
Comparo: e evoco o eterno,  
As mortas estações e a presente e viva,  
E o seu rumor. Assim,  
A imensidão me afoga o pensamento,  
E o naufragar me é doce, neste mar.

Tradução de P. de P. Lima

Fonte: Acervo *O Estado de São Paulo*.

No artigo “Corcunda Estranho”, de 25 de setembro de 1953, apesar de ser mais biográfico, apontando para a relação que Leopardi tinha com Recanati “Il Borgo Selvaggio”, a relação do autor com a cidade é analisada pelo prisma dos cantos “L'Infinito”, “Passero solitario” e “Le Ricordanze”, entre outros. Becherucci destaca que o autor era “[...] um homem de sensibilidade [...] [que] estava fadado a sofrer mais”

(BECHERUCCI, 1953e, p. 39). Entretanto, o sofrimento de Leopardi não se justificava apenas pelo lugar, visto que esse também lhe possibilitou escrever sua mais famosa lírica. Becherucci desloca sua interpretação de colocar o sofrimento de Leopardi vinculado estritamente ao lugar (Recanati) para o sofrimento derivado das relações familiares e sociais.

O artigo aponta que a primeira composição de Leopardi que tratava da falta desse “espaço” é o canto “Passero Solitario”, porque mostra “[...] uma grande parte do seu isolamento, da sua timidez, que ele analisou com clareza científica e desapiedada no poema, poeticamente perfeito [...]” (BECHERUCCI, 1953e, p. 39). Depois, ela tenta compreender o que faz Leopardi ser um “estrangeiro” em sua própria terra natal. É a partir de então, do poema “Le Ricordanze”, mais especificamente na segunda estrofe e seus versos iniciais, que a autora constrói todo o seu artigo:

Nè mi diceva il cor che l’età verde  
Sarei dannato a consumare in questo  
*Natio borgo selvaggio, intra una gente*  
*Zotica, vil; cui nomi strani, e spesso*  
Argomento di riso e di trastullo  
(LEOPARDI, 1974, p. 71, grifos nossos)

Para Becherucci, esse não pertencimento de Leopardi à sua cidade natal ocorre muito mais pela sua “genialidade” do que propriamente pelo lugar ou pelo seu aspecto físico. Os habitantes de Recanati “Não o sentiam [Leopardi] como um dos seus, não devido à diferença de classe social ou da idade, mas por algo que o tornava diferente e o isolava como um estrangeiro que lá tivesse aparecido por acaso ou a contragosto” (BECHERUCCI, 1953e, p. 39).

Ao postular a condição de Leopardi como gênio, a autora nos leva a entender que essa condição o afastou da sociedade, pois “aquele jovem solitario muitas vezes mirava a pequena humanidade com lagrima nos olhos, e sentia-se infeliz pela sua propria incapacidade espiritual de mesclar-se a ela, de tomar parte na sua vida, como teria desejado” (BECHERUCCI, 1953e, p. 39).

Dentro da temática “poética”, podemos ainda destacar a publicação da tradução do canto “A Silvia”, realizada também por Pontes de Paula Lima, em 21 de novembro de 1958:

FIGURA 2 – Tradução do poema *A Silvia*

# A SILVIA

Giacomo Leopardi

Silvia, rimembri ancora  
 Quel tempo della tua vita mortale,  
 Quando bella splendea:  
 Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,  
 E tu, lieta e pensosa, il limitare  
 Di gioventù salivi?  
 Sonavan le quiete  
 Stanze e le vie dintorno,  
 Al tuo perpetuo canto,  
 Allor che all'opre femminili intenta  
 Sedevi, assai contenta  
 Di quel vago avvenir che in mente avevi.  
 Era il maggio odoroso: e tu solevi  
 Così menare il giorno.  
 Io gli studi leggiadri  
 Talor lasciando e te sudate corte,  
 Ove il tempo mio primo  
 E di me si spendea la miglior parte,  
 D'in su i veroni del paterno ostello  
 Porgea gli orecchi al suon della tua voce,  
 Ed alla man veloce  
 Che percorrea la faticosa tela.  
 Mirava il ciel sereno,  
 Le vie dorate e gli orti,  
 E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.  
 Lingua mortal non dice  
 Quel ch'io sentiva in seno.  
 Che pensieri soavi,  
 Che speranze, che cori, o Silvia mia:  
 Quale allor ci appariva  
 La vita umana e il fato!  
 Quando sovvenni di cotanta speme,  
 Un affetto mi preme  
 Acerbo e sconsolato,  
 E tornami a doler di mia sventura.  
 O natura, o natura,  
 Perché non rendi poi  
 Quel che prometti allor? perché di tanto  
 Inganni i figli tuoi?  
 Tu pria che l'erbe inavidisse il verno,  
 Da chiuso morbo combattuta e vinta,  
 Perivi, o tenerella. E non vedevi  
 Il fior degli anni tuoi;  
 Non ti molceva il core  
 La dolce lode or delle negre chiome,  
 Or degli sguardi inonorati e schivi;  
 Nè teco le compagne ai dì festivi  
 Ragionavan d'amore.  
 Anche peria fra poco  
 La speranza mia dolce: agli anni miei  
 Anche negaro i fati  
 La giovinezza. Ah! come,  
 Come passata sei,  
 Cara compagna dell'età mia nova,  
 Mia lacrimata speme!  
 Questo è quel mondo? questi  
 I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi  
 Onde cotanto ragionammo insieme?  
 Questa la sorte delle umane genti?  
 All'apparir del vero  
 Tu, misera, cadesti; e con la mano  
 La fredda morte ed una tomba ignuda  
 Mostravi di lontano.

(Dos "Canti").

Silvia, lembra-te ainda  
 Daquele tempo da vida mortal,  
 Quando no teu olhar risonho e fugidio  
 Belceza resplendia  
 E tu, alegre e pensativa, o limitar transpunhas  
 Da Juventude?  
 As salas sossegadas ressoavam  
 Ao teu perpétuo canto  
 E a rua em torno,  
 Quando, atenta aos trabalhos feminis,  
 Sentavas-te, contente  
 Com o difuso porvir que em mente contemplavas.  
 Era o fragante maio: e costumavas  
 Assim passar o dia.  
 Eu os caros estudos  
 Então deixando e os papeis fatigantes,  
 Em que o tempo primeiro e a melhor parte  
 De mim se dispendiam,  
 Sobre os beirais do lar paterno  
 O ouvido dava ao som da tua voz  
 E á mão veloz  
 Que percorria e trabalhosa tela.  
 Olhava o céu sereno,  
 Os dourados caminhos, os canteiros  
 Depois o mar, distante, e o monte, após.  
 Língua mortal não diz  
 O que eu sentia então.  
 Que avelhos pensamentos  
 Que esperanças, que coros, Silvia minha!  
 Assim nos parecia,  
 Então, a vida e o fado humano!  
 E ao me lembrar de tamanha esperança  
 Uma emoção me oprime  
 Desconsolada e acerba.  
 E volta-me a doer a minha desventura.  
 Oh natureza, oh natureza,  
 Porque depois não dáis  
 O que então prometteis? Por que tanto  
 Os filhos teus iludes?  
 Antes que o inverno os prados ressecasse,  
 Por escondido mal combatida e vencida,  
 Morrestes, oh terrazinha. E não viste  
 A flor da idade tua;  
 Não te abraçava o seio  
 Doce lóuvor á negra cabeleira  
 Nem ao olhar esquivo e enamorado;  
 Nem amigas contigo em feriado  
 Conterazaram de amor.  
 Também, pouco depois,  
 Minha doce esperança perecia; aos dias meus  
 Também negou o fado  
 Juventude. Ah! como,  
 Como passaste,  
 Oh companheira de meu tempo novo,  
 Meu pranteado anseio  
 E este aquele mundo? Estas  
 As obras, os delícias os eventos, o amor,  
 De que tanto falamos juntamente?  
 Este o destino da humana gente?  
 Ao surgir da verdade  
 Tu, misera, caíste; e a tua mão  
 Na distância mostrava  
 Um tumulo despidio e a morte fria.

Tradução livre de P. de Paula Lima.

Fonte: Acervo *O Estado de São Paulo*

Essa tradução foi realizada a pedido da atriz Giulietta Masina, conforme podemos ler no trecho abaixo:

Giulietta Masina não hesitou um segundo quando lhe pedimos a sugestão. “Leopardi”, foi dizendo, “A Silvia”. – Por que esse poema? “Porque gosto dele. Pediu-me que escolhesse um poema, escolho este” [...] Masina, a estrela mais inteligente do cinema italiano, escolhe agora “A Silvia”. (BECHERUCCI, 1958, p. 39).

A não hesitação na escolha do poema “A Silvia” por Giulietta Masina se deve ao fato de ela o considerar como o mais sublime de todos os poemas de Leopardi, conforme declara em entrevista concedida a Becherucci:

“A Silvia” é um dos cantos mais sublimes que escreveu Leopardi e o poeta Leopardi é dos mais sublimes que a Itália deu ao mundo. Em seus quase 39 anos de vida – morreu em 1837 – escreveu obra a que apenas se compara à do próprio Dante. “Egli è d’una grandezza smisurata, ‘spaventevole’”, escreveu Pietro Giordano, quando Leopardi não tinha mais de vinte e um anos. (BECHERUCCI, 1958, p. 39).

Becherucci, que também é tradutora,<sup>6</sup> ainda comenta sobre a tradução realizada por Francisco Pontes de Paula Lima, dizendo que: “Às leitoras que desconhecem o italiano sugerimos ler a tradução ao lado, fiel mas imperfeita, como simples auxílio para a leitura imediata do original, de indiscutível e assombrosa perfeição” (BECHERUCCI, 1958, p. 39).

### 3 Biográfica

Na temática “Biográfica”, temos o artigo “Irmã de Leopardi”, publicado em 18 de abril de 1953, no qual Bruna Becherucci fala sobre o relacionamento do autor italiano com Paolina. Em um primeiro momento, o artigo coloca Giacomo Leopardi como um rebelde em um ambiente sombrio, principalmente por causa da sua relação conturbada com a mãe. A autora relata, ainda, que a relação entre Leopardi e Paolina era muito amigável e fraternal. Esse afeto era perceptível na troca de cartas e no canto que Leopardi dedicou à irmã. Em um segundo momento, a colunista destaca algumas afinidades entre os irmãos, de modo que Paolina “[...] tinha em comum com o irmão a imaginação vivaz, o espírito pronto, o senso crítico, a impaciência diante de qualquer limite físico e espiritual, a sede de afeto e a trágica afinidade no profundo ‘taedium vitae’, no desejo de morrer” (BECHERUCCI, 1953d, p. 6).

---

<sup>6</sup> Becherucci traduziu partes das *Operette Morali*, *Pensieri* e *Canti*; e, ainda, pequenos excertos de Guimarães Rosa para o italiano como por exemplo os contos “O Duelo” e “O outro lado da margem”. Ela também é autora de um livro em italiano publicado em 1975 pela editora Eda intitulado *Brasile: un continente*.

Essa relação entre Leopardi e Paolina fez com que Giacomo Leopardi compusesse um canto para a noite de núpcias da irmã, “Nelle nozze della sorella Paolina”, de 1821. Contudo, como destaca Bruna Becherucci, o casamento não ocorreu. A autora finaliza o texto comentando que Paolina acompanhou a vida de Leopardi mesmo fora de Recanati e que a morte do irmão lhe causou grande impacto.

O artigo “Silvio Sarno, Personagem irrealizado”, de 19 de agosto de 1949, aborda pela primeira vez o romance inacabado de Leopardi, o qual lembra as sinfonias inacabadas. Para a autora, “[o] irrealizado, na arte, é muito mais angustiante do que o incompreensível na natureza” (BECHERUCCI, 1949, p. 44). Outra característica mostrada no texto é o aspecto autobiográfico de Leopardi em Sarno e a sua relação moral que fez com que

[...] esse protagonista não teve [tivesse] a força de viver, não logrou tornar-se concreto, evadindo da imaginação do autor e envolvendo-se naquela dose de verdade moral e física com que devem ser construídas das personagens de um conto que queira reproduzir a vida. (BECHERUCCI, 1949, p. 44).

Essa relação moral a autora explorou no artigo “O Corcunda Estranho”, de 29 de setembro de 1953, já mencionado neste texto.

Retomando “Silvio Sarno, Personagem irrealizado”, nele a autora faz um breve resumo do romance que consistiria

[...] na história, privada do extraordinário, de um jovem infeliz e inquieto que deseja ardentemente viver e com a mesma intensidade aguardava a morte. Esta contradição – talvez aparente – foi o tema constante e doloroso da vida do próprio Leopardi. (BECHERUCCI, 1949, p. 44).

Becherucci afirma que Leopardi não soube lidar com as exigências do próprio gênero literário que é o romance. Em contrapartida ela diz que:

Talvez Ortis e Werter pareçam menos humanos do que esta criatura que não nasceu. Menos autênticos, sobretudo. São mais ativos, vivem também fora de si mesmos, ganhando consistência de tudo que os rodeia, persona e coisas, dos acontecimentos e da própria lógica de sua vida. Sarno, pelo contrário, não é dinâmico: ele permanece princípio e fim de si mesmo; nada lhe acontece. (BECHERUCCI, 1949, p. 44).

Outra característica que faz do romance de Leopardi e de seu personagem irrealizáveis é o pouco apelo estético. Segundo Becherucci, no romance de Leopardi, “Sarno morre modestamente, sem alarde. Colocado no sepulcro da família, dele não resta outra memória na cidade onde foi conhecido, mais do que qualquer outro jovem morto sem feitos e sem fortuna” (BECHERRUCI, 1949, p. 44). A questão do apelo estético parece ser central para Becherucci, tanto que 10 anos depois, no artigo “Leopardi não pode ser romancista”, ela abordou as nuances da morte em Silvio Sarno e, um ano depois, em 1950, referindo-se a Leopardi no artigo “A morte estética”, insistiu no fato de a morte em Leopardi ser algo sem estética.

Em “Leopardi não pode ser romancista”, publicado em 24 de julho de 1959, Bruna Becherucci tenta explicar os motivos de Leopardi não ter escrito o seu romance e por que ele não pode ser considerado um romancista. Trata ainda sobre as características do personagem Silvio Sarno, deste futuro romance de Leopardi, que não foi publicado, em comparação com personagens como Werther de Goethe e Jacopo Ortis de Foscolo. O artigo de Becherucci também reflete sobre o motivo desse romance não ter sido publicado. Ela diz: “Ao contrario de Werther e Iacopo Ortis, Sarno não teria representado uma época histórica e uma revolução literária, mas uma vida de um homem, a do próprio Leopardi” (BECHERUCCI, 1959b, p. 37). E é justamente por representar apenas o indivíduo que Leopardi não conseguiu, segundo Becherucci, material suficiente para compor um romance. Para ela, “Muito se podia dizer sobre Sarno, mas pouco se podia contar. Com a sua vida espiritual seria possível encher o cosmo, mas as suas aventuras físicas teriam preenchido no máximo algumas páginas” (BECHERUCCI, 1959b, p. 37).

Ainda na perspectiva comparada, a autora aponta para a característica dos heróis que compõem a figura de Werther e Ortis e para a diferença da figura de Sarno, em que cuja trajetória:

Não viveu, quase não nasceu. Permaneceu um projeto, uma esperança, talvez. Dele Leopardi notou uma impressão fugidia, um sentimento passageiro, um aspecto indistinto. As notas, ao contrario, se detêm na morte. Antes de fazê-lo nascer, pensou na sua morte; antes de delinear a crônica da sua vida, traçou em poucas palavras a história da sua morte, pois esta seria a grande, a única aventura do herói. (BECHERUCCI, 1959b, p. 37).

Para mostrar as nuances da morte dentro das notas de Silvio Sarno, Bruna Becherucci faz uma seleção de fragmentos e os traduz dentro do artigo, conforme reproduzimos abaixo:

<b>Appunti e abozzi per un romanzo autobiografico<sup>7</sup></b>	<b>Tradução de Bruna Becherucci<sup>8</sup></b>
[...] si discorrerà per due momenti in questa piccola città della mia morte e poi ec., apri la finestra ec. era l'alba ec. ec. non aveva pianto nella sua malattia se non di rado ma allora il vedere ec. per l'ultima volta ec. comparare la vita della natura e la sua eterna giovinezza e rinnovamento col suo morire senza rinnovamento appunto nella primavera della giovinezza ec. pensare che mentre tutti riposavano egli solo, come disse, vegliava per morire ec (p. 15)	No fim comentar-se-á nessa pequena cidade a sua morte, durante dois momentos, depois... abriu a janela, era de madrugada, ele não chorara na sua enfermidade senão raramente. Porém, então, ao ver, ao comparar a vida da natureza e a sua eterna juventude... pensar que enquanto todos repousavam somente ele velava....
[...] fu posto (sotterrato) nel sepolcro della famiglia, e di lui non resta altra memoria nella città dove solamente fu conosciuto (tra appresso quanti lo conobbero) che di qualunque altro giovane morto senza fatti e senza fortuna. (p. 16)	Foi enterrado no sepulcro da família, e dele só resta, na cidade em que mal o conheceram, uma memória semelhante à de qualquer outro jovem, morto sem acontecimentos e sem fortuna.
[...] mori senza lagnarsi nè rallegrarsi, ma sospirando com'era vissuto, [...] (p. 15)	Morreu sem se queixar nem se regozijar, mas suspirando como vivera.
[...] mio giacere d'estate allo scuro a persiane chiuse colla luna annuvolata e caliginosa allo stridore delle ventarole consolato dall'orologio della torre ec., (p. 14)	à noite jaz no escuro com as venezianas fechadas, e se consola com o relógio da torre?

Bruna Becherucci no texto refere-se ao “pouco valor estético” que a obra teria. Além disso, as outras possíveis características que poderiam compor o romance, como os traços da natureza, para ela já estariam ditas nas outras obras de Leopardi como os *Canti* e as *Operette*. Sendo assim, “[...] Silvio Sarno não viveu. Não contou a sua história física, pobre e monotona. A espiritual já estava esculpida num monumento perene” (BECHERUCCI, 1959b, p. 37).

<sup>7</sup> Extraído de LEOPARDI (2010).

<sup>8</sup> Extraído de BECHERUCCI (1959b).

#### 4 Comparada

Nessa temática estão os textos “Existe afinidade entre Kafka e Leopardi?”, de 28 de janeiro de 1967, em que Becherucci traça semelhanças e diferenças biobibliográficas entre Kafka e Leopardi e “Tristan Corbière, o Leopardi da Bretanha”, publicado em 11 de janeiro de 1957, que não foi possível recuperar para esta análise no acervo do jornal *O Estado de São Paulo*.

Em “Existe afinidade entre Kafka e Leopardi?”, Becherucci realiza, como sugere o título, uma aproximação entre os dois autores. Ela inicia comentando sobre o crescente interesse da crítica sobre Kafka, perpassando de forma panorâmica os estudos analíticos e biográficos de Kafka e as traduções de sua obra publicadas no Brasil. Destaca, ainda, que o interesse da crítica literária por Kafka muitas vezes reproduz um retrato confuso do autor. A comparação entre os dois autores no artigo deve ser feita com ressalvas. Uma das primeiras comparações diz respeito à forma de viver de Kafka e Leopardi, pois para ela: “É certo que essas duas vidas sofreram uma tragédia igual: a tristeza como parte íntima de sua natureza, o pranto inato ao homem, ligado provavelmente a uma quase total falta de fé” (BECHERUCCI, 1967, p. 34). Outro aspecto que, para ela, aproxima os dois escritores é a forma como o sofrimento e a dor estão presentes em suas vidas, já que “O sofrimento leopardiano encontra-se com o kafkiano na dor como na ironia [...]. Ironia que, em Kafka, transforma-se algumas vezes em calma e estupendo humorismo. [...] e, em Leopardi, na sabia, benevola filosofia de sua prosa [...]” (BECHERUCCI, 1967, p. 34).

Esse sofrimento e essa dor estão presentes também, segundo Becherucci, na “recusa paterna” de ambos os lados. Recusa essa relacionada também ao âmbito materno, pois já no artigo “O mito de Kafka”, publicado anteriormente, Becherucci argumentava sobre um

[...] despotismo paterno – como ocorreu com o materno no caso de Leopardi – [...] [em Kafka] faz remontar os estados de angústia, o complexo de inferioridade, a falta de confiança em si, o sentimento da culpa, que dominaram a vida do jovem. (BECHERUCCI, 1957b, p. 24).

Nesse mesmo artigo a autora comenta sobre a vida contraditória de Kafka e como ele amou sua vida, assim como Leopardi amou a vida

dele, ambos em suas breves existências: “Quanto ao mais, uma conduta aberta, leal, clara diante da vida, que ele amou através das restrições do seu temperamento, da sua desesperada impotência espiritual, como Leopardi a amou” (BECHERUCCI, 1957b, p. 24).

Para finalizar a aproximação entre Kafka e Leopardi, Becherucci utiliza dois personagens autobiográficos presentes na literatura dos autores. São eles o personagem “K”, de Kafka, presente nas obras *O Processo* e *O Castelo*, e o personagem “Silvio Sarno” de Leopardi, presente nas notas de um futuro romance inacabado. Ambos os personagens são autobiográficos e incompletos e têm como características “[...] fazer de si próprio o herói central do universo [...]” (BECHERUCCI, 1967, p. 34). Outra característica dos personagens mencionada no artigo é o seu modo desadaptado em um determinado ambiente, para ela: “[...] existe nas notas [de Leopardi] a imagem recorrente de um belo e inacessível ‘palazzo’ à luz da lua, que faz pensar no inacessível castelo Kafkiano [...]” (BECHERUCCI, 1967, p. 34).

A incompletude dos personagens mencionada anteriormente reflete no final que cada personagem tem, enquanto “K” “[...] [t]ermina com a derrota das suas aspirações terrenas. De Silvio Sarno, ao contrário, no qual certamente o autor queria retratar-se, Leopardi previu o fim, antes de criar a história” (BECHERUCCI, 1967, p. 34).

Além desses 11 artigos, identificamos ao longo do período de veiculação da coluna “Pontos de vista de uma mulher” outros nove que mencionam indiretamente o autor italiano: “A Morte Estética” (03 fev. 1950); “A Princesa Romântica” (28 ago. 1953); “A melancolia de Amiel” (02 abr. 1954); “Gide e Maria Celeste” (07 maio 1954); “O Mito de Kafka” (25 jan. 1957); “O Retorno do Poeta Moutak” (12 set. 1957); “A Solidão de Emily Dickinson” (30 maio 1958); “Revisão de Carducci” (27 fev. 1959) e “O Mistério de Jozsef” (12 nov. 1959).

Em “A Morte Estética”, de 03 de fevereiro de 1950, a autora aborda os tipos de “morte estética”, sendo o seu exemplo principal e fonte de partida a morte do autor inglês Shelley. Nesse texto, Becherucci parte da própria biografia do escritor inglês, associado à visão romântica da época, trazendo e discutindo elementos como o amor universal, individualismo, existência e natureza. Além disso, a colunista aponta que, apesar das homenagens e da própria morte de Shelley ter “satisfeito” os intuítos românticos, esses não eram totalmente compatíveis com o escritor inglês. Segundo Becherucci, esse fato se tornará mais evidente

quando “[h]oje julgamos infinitamente mais austera e solene a humilde morte de Leopardi em seu leito de doença, e sua morte sem evocações clássicas e sem teatralidade” (BECHERUCCI, 1950, p. 6).

Em “A Princesa Romantica”, de 28 de agosto de 1953, a autora inicia o artigo criticando o fato de os historiadores e críticos não darem importância à “princesa romântica” Carlota Bonaparte. Depois de apresentar uma breve biografia da princesa e destacar seus defeitos físicos, Becherucci comenta sobre a relação entre Leopardi e Carlota: “Giacomo Leopardi, que a conheceu em Florença e frequentou o seu salão, ficou encantado pelos seus belíssimos olhos e sobretudo pela sua excepcional inteligência” (BECHERUCCI, 1953c, p. 6). Nesse diálogo, a autora diz que “[o] album de Carlota foi parar nas mãos de Leopardi, o qual, pouco versado em galanteria, ficou embaraçado, sem saber o que escrever. De fato, escreveu um elogio bastante insípido: ‘Sois feita para fascinar os espíritos e os corações’” (BECHERUCCI, 1953c, p. 6). Nessa parte a autora traduz um trecho da carta que Leopardi enviou a Carlota, em 1833.

No artigo “A melancolia de Amiel”, de 02 de abril de 1954, a colunista aborda o diário de Henri Amiel (1821-1881), e fala sobre a melancolia presente nesse diário e como essa melancolia dialoga com a de Leopardi. Para Becherucci, o diário de Amiel “[...] é uma confissão de ‘filho do século’: [que] caracteriza espiritualmente a época em que foi composto e a passagem desta para a seguinte” (BECHERUCCI, 1954b, p. 40). É nesse diário que Amiel define a melancolia como algo que: “Tornou-se um sentimento que não reage, não chora nem geme, mas tam pouco luta. E’ como um sudário de névoa que amortece os sentimentos elevados, os desejos, as paixões” (BECHERUCCI, 1954b, p. 40). Em outro trecho há a definição de melancolia de Leopardi, que é: “horível paixão, ou antes, despaixão da alma” (BECHERUCCI, 1954b, p. 40). A autora analisa o texto, comentando sobre a importância do diário de escritores como Amiel e Leopardi que são como “[...] a história de uma vida de um homem, e o documento da melancolia de uma época” (BECHERUCCI, 1954b, p. 40).

Em “Gide e Maria Celeste”, de 07 de maio de 1954, é destacado o papel de Maria Celeste como tradutora da obra de André Gide. No texto, a autora comenta sobre uma tradução para o italiano de *Feuilles de Route*, obra que traz elementos sobre a natureza, a condição humana e que dialoga com a perspectiva de Leopardi. Ao comentar sobre as características da obra *Feuilles de Route*, a qual teve uma tradução

publicada incompleta por Maria Celeste em italiano, Bruna Becherucci elenca como um dos elementos principais da obra a relação entre natureza e a humanidade. Apesar de essa relação ter ressonância em Leopardi, Becherucci diz que Gide foi mais duro em relação aos homens e à natureza: “Nem Leopardi e Schopenhauer escreveram palavras tão terríveis sobre a condição humana” (BECHERUCCI, 1954c, p. 40).

Em “O Retorno do Poeta Moutak”, de 12 de setembro de 1957, a autora analisa a poesia de Montale, sem deixar de mencionar que esse autor foi fortemente influenciado por Leopardi. A principal influência, segundo ela, está relacionada à melancolia. Montale inicia o seu percurso com a coletânea *Ossi di Seppia*, que é “[...] seca, sem ornamento, quase nua, como um osso de siba [...]” (BECHERUCCI, 1957c, p. 7). Em um pequeno trecho, Bruna Becherucci comenta sobre as semelhanças entre Montale e Leopardi:

Montale tem de Leopardi as grandes melancolias e os alarmantes problemas (de fato chamaram-no o Leopardi moderno). Porém mais que rebelião, há nele um desolado espanto e uma triste surpresa; senso oprimente de uma inelutável condenação; e a vida como uma marcha monótona e fatigante ao longo de uma alta e intransponível muralha. (BECHERUCCI, 1957c, p. 7).

No artigo “A Solidão de Emily Dickinson”, de 30 de maio de 1958, Becherucci faz um paralelo entre Dickinson e Leopardi, usando os elementos solidão e natureza. A solidão e o isolamento vividos por Dickinson geraram grandes resultados poéticos e um dos temas constantemente trabalhados é o da natureza: “Temas da natureza e do espírito são levados a um limite extremo, são um pretexto para mergulhar os olhos no além, para evocações imaginárias de mundos ultra-terrenos” (BECHERUCCI, 1958, p. 39). É a partir do sentimento de Dickinson acerca da solidão, do isolamento e da temática da natureza que Bruna Becherucci estabelece um paralelo entre essa autora e Leopardi, ao comentar que:

Essa solitaria não atingiu as aluras leopardianas ao tratar o tema imenso da natureza, mas tão pouco sentiu o pânico e a angústia de Leopardi diante do mistério da criação. Ao contrário, não raro a poetisa deixa-se levar a imagens maneiras, a um formalismo substancial, a uma retórica gratuita na sua posição de interprete da natureza. (BECHERUCCI, 1958, p. 39).

Após essa breve aproximação entre os escritores, Becherucci define a poesia de Dickinson como uma “poesia de ecos cósmicos”, em que a solidão, o isolamento, a vida campestre e o amor são elementos cruciais.

Em “Revisão de Carducci”, de 27 de fevereiro de 1959, Becherucci coloca Leopardi como o representante de um perfil europeu na primeira metade do século XIX. Em paralelo, Carducci aparece para a autora como representante de um regionalismo italiano, pois “Ele [Carducci] nada criou de novo que possa ser lei, norma, para os homens e os poetas que o seguiram, porque se manteve estranho aos árduos problemas morais da sua época em particular, e de todas em geral” (BECHERUCCI, 1959c, p. 40). Ao mesmo tempo em que Becherucci fala que Carducci não criou nada de novo, ela dá ao poeta uma posição importante para a literatura europeia, ao afirmar:

“Todavia, Carducci representou algo na literatura européia: o estenuo defensor do ideal estético que havia informado artistas e poetas do mundo clássico, que Roma havia transmitido aos bárbaros, e a Renascença Italiana a todos os povos civilizados. (BECHERUCCI, 1959c, p. 40).

Essa estranheza de Carducci à sua época e às demais reflete também no seu caráter regionalista e não europeu. Para a escritora, Carducci foi:

“Criado num lugarejo nem sequer livre, ele se cultivou “nos livros”, permanecendo estranho aos vastos horizontes e às perspectivas independentes através das quais a cultura italiana, na primeira metade do século XIX, se projetava num plano europeu com Foscolo, Leopardi e Manzoni. Já de Carducci não se pode dizer que foi europeu. (BECHERUCCI, 1959c, p. 40, grifo nosso).

Em “O mistério de Jozsef”, de 12 de novembro de 1959, Bruna Becherucci faz um estudo biográfico do escritor húngaro Atila Jozsef e elenca algumas semelhanças entre ele e Leopardi. Como diferença entre ambos, a colunista destaca que Leopardi, diferente de Jozsef, decidiu não se suicidar. Becherucci define a obra de Jozsef como cheia de “sentimentos diversos, imagens fascinantes e mutabilidade” (BECHERUCCI, 1959d, p. 70). É uma obra em que os pontos principais são o amor, o drama e a natureza com base na própria experiência do autor. Ao mencionar Leopardi, ela diz:

Mas a dureza da vida favoreceu o poeta, não se deu o mesmo com o homem que, enfermo dos nervos e desesperançado, não obstante o grito de amor que é a sua poesia, se suicidou em 1937 aos trinta e dois anos apenas. Bastou-lhe tão pouco tempo para se exprimir como a Leopardi que morreu pouco mais velho que ele, mas que, mais estoico, esperou a morte sem apressá-la. (BECHERUCCI, 1959d, p. 70).

Como se pode perceber, o conjunto desses 9 artigos mencionados acima reflete o enorme apreço que a jornalista tinha por Leopardi, estando o escritor italiano presente em muitas das análises comparadas de Becherucci.

### **Considerações Finais**

A atuação de Bruna Becherucci em “Pontos de Vista de uma Mulher”, do jornal *O Estado de São Paulo*, foi vasta e diversificada. Apesar de ser ainda pouco estudada no âmbito das Letras, sua coluna serviu como uma espécie de mediador cultural, fazendo circular no sistema literário brasileiro autores e obras de diferentes nacionalidades. Ganha destaque o fato de ela ter dedicado vários artigos ao escritor italiano Giacomo Leopardi. Nesse sentido, Becherucci mostra ter um amplo conhecimento sobre o escritor de Recanati, pois aborda temas que permeiam a sua obra, como natureza, tédio, solidão e pessimismo. Ademais, fez aproximações pouco usuais ao colocar em comparação Leopardi com Kafka e Emily Dickinson e, ainda, trata de um aspecto pouco abordado pela crítica em geral – que se ateve ao poeta dos *Canti* e ao prosador das *Operette Morali* –, isto é, fala de Leopardi como autor de um romance inacabado, faceta pouco conhecida do escritor italiano.

Os artigos de Becherucci, em seu conjunto, separados pelas temáticas propostas, mas também nos rastros da comparação, permitem compreender a forma como Giacomo Leopardi era lido, interpretado e traduzido culturalmente através das páginas dos jornais. Além disso, os artigos de Bruna Becherucci, em suas “traduções culturais”, fazem com que os sistemas literários brasileiro e italiano não apenas conversarem entre si, mas também constituam trocas de bens culturais que formam um repositório que serve de arquivo para compreender o cenário do polissistema de uma determinada época e para a construção da história da recepção de Leopardi no Brasil.

## Referências

BECHERUCCI, Bruna. La Ginestra' de Leopardi. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6, 9 abr. 1953b. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1953/04/09/m/19530409-23899-nac-0006-999-6-not.jpg>. Acesso em: 12 jan. 2019.

BECHERUCCI, Bruna. A melancolia de Amiel. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 40, 2 abr. 1954b. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1954/04/02/m/19540402-24202-nac-0040-fem-12-not.jpg>. Acesso em: 2 fev. 2019.

BECHERUCCI, Bruna. A Morte Estética. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6, 3 fev. 1950. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1950/02/03/m/19500203-22922-nac-0006-999-6-not.jpg>. Acesso em: 3 fev. 2019.

BECHERUCCI, Bruna. A Princesa Romantica. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6, 28 ago. 1953c. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1953/08/28/m/19530828-24018-nac-0006-999-6-not.jpg>. Acesso em: 8 dez. 2018.

BECHERUCCI, Bruna. A Solidão de Emily Dickinson. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 39, 30 maio 1958. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1958/05/30/m/19580530-25482-nac-0039-fem-4-not.jpg>. Acesso em: 30 jan. 2019.

BECHERUCCI, Bruna. Corcunda Estranho. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 39, 25 set. 1953e. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1953/09/25/m/19530925-24042-nac-0039-fem-15-not.jpg>. Acesso em: 25 jan. 2019.

BECHERUCCI, Bruna. Existe afinidade entre Kafka e Leopardi?. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 34, 28 jan. 1967. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1967/01/28/m/19670128-28156-nac-0034-lit-2-not.jpg>. Acesso em: 28 jan. 2019.

BECHERUCCI, Bruna. Existe uma filosofia Leopardiana?. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 63, 14 dez. 1952. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1952/12/14/m/19521214-23803-nac-0063-999-63-not.jpg>. Acesso em: 14 dez. 2018.

BECHERUCCI, Bruna. Gide e Maria Celeste. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 40, 7 maio 1954c. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1954/05/07/m/19540507-24231-nac-0040-fem-12-not.jpg>. Acesso em: 05 jan. 2019.

BECHERUCCI, Bruna. Irmã de Leopardi. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6, 18 set. 1953d. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1953/09/18/m/19530918-24036-nac-0006-999-6-not.jpg>. Acesso em: 18 dez. 2018.

BECHERUCCI, Bruna. Leopardi não pode ser romancista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 37, 24 jul. 1959b. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1959/07/24/m/19590724-25837-nac-0037-fem-5-not.jpg>. Acesso em: 24 jan. 2019.

BECHERUCCI, Bruna. O Mistério de Jozsef. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 70, 12 nov. 1959d. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1959/11/12/m/19591112-25932-nac-0070-fem-10-not.jpg>. Acesso em: 12 dez. 2018.

BECHERUCCI, Bruna. O mito da aventura: O infinito leopordiano. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 12, 6 ago. 1954a. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1954/08/06/m/19540806-24309-nac-0044-fem-12-not.jpg>. Acesso em: 12 dez. 2018.

BECHERUCCI, Bruna. O Mito de Kafka. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 24, 25 jan. 1957b. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1957/01/25/m/19570125-25071-nac-0024-fem-10-not.jpg>. Acesso em: 25 jan. 2019.

BECHERUCCI, Bruna. O precursor da angustia moderna. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 40. 6 fev. 1959a. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1959/02/06/m/19590206-25696-nac-0040-fem-8-not.jpg>. Acesso em: 10 fev. 2019.

BECHERUCCI, Bruna. O Retorno do Poeta Moutak. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 7, 12 set. 1957c. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1957/09/12/m/19570912-25265-nac-0007-999-7-not.jpg>. Acesso em: 07 fev. 2019.

BECHERUCCI, Bruna. Primavera Leopordiana. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 4, 3 abr. 1953a. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1953/04/03/m/19530403-23894-nac-0004-999-4-not.jpg>. Acesso em: 3 jan. 2019.

BECHERUCCI, Bruna. Revisão de Carducci. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 40, 27 fev. 1959c. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1959/02/27/m/19590227-25713-nac-0040-fem-4-not.jpg>. Acesso em: 20 jan. 2019.

BECHERUCCI, Bruna. Silvo Sarno, Personagem irrealizado. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 44, 19 ago. 1949. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1949/08/19/m/19490819-22779-nac-0006-999-6-not.jpg>. Acesso em: 20 fev. 2019.

BECHERUCCI, Bruna. Tristain Corbière, o Leopardi da Bretanha. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 jan. 1957a.

BIGNARDI, Ingrid. *Giacomo Leopardi na Imprensa Brasileira do Século XX (1901 a 1930)*: Tradução Cultural. 2018. 269 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

BIGNARDI, Ingrid. *Leopardi na Imprensa Brasileira do século XIX: Poeta ou Prosador?*. 2015. 167 f. Monografia (Graduação em Letras - Língua Italiana e Literaturas, Língua e Literaturas Estrangeiras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

BURKE, Peter; HSIA, Ronnie Po-chia (org.). *A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna*. Tradução de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: UNESP, 2009. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2009v2n24p258>.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. Tradução de Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. *Revista Translatio*, Porto Alegre, n. 5, p. 2-21, 2013. Disponível em: [http://www.tau.ac.il/~itamarez%20/works/papers/trabajos/Portugues/Even-Zohar\\_2013--Teoria%20dos%20polissistemas.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez%20/works/papers/trabajos/Portugues/Even-Zohar_2013--Teoria%20dos%20polissistemas.pdf). Acesso em: 20 de novembro de 2018.

EX-CRÍTICA do “Estado” morre aos 84 anos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 ago. 1988. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/publicados/1988/08/03/g/19880803-34797-nac-0011-999-11-not-paapxph.jpg>. Acesso em: 20 fev. 2019.

GUERINI, Andréia; BIGNARDI, Ingrid. Giacomo Leopardi na imprensa brasileira do século XIX. *Appunti Leopardiani*, n. 9, v. 1, p. 22-28, 2015. <http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition09/artigos/Giacomo-Leopardi-na-imprensa-brasileira-do-seculo-XIX.php>.

LEOPARDI, Giacomo. *Appunti e abbozzi per un romanzo autobiografico*. Organização de Angelo Fregnani. Cesena: Fregnani, 2010. 28 p. Disponível em: [http://www.fregnani.it/leopardi/studi/Abbozzi\\_romanzo.pdf](http://www.fregnani.it/leopardi/studi/Abbozzi_romanzo.pdf). Acesso em: 20 fev. 2019.

LEOPARDI, Giacomo. *Canti*. Milano: Einaudi; Rizzoli, 1974. Disponível em: [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_8/t346.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_8/t346.pdf). Acesso em: 20 dez. 2018.

LEOPARDI, Giacomo. *Operette Morali*. A cura di Francesco Flora. Milano: Einaudi, 1959. Disponível em: [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_8/t345.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_8/t345.pdf). Acesso em: 20 dez. 2018.

MANFIO, Diléia Zanotto. *La Fortuna del Leopardi nella cultura Brasiliana*. 1978. 252 f. Monografia (Graduação em Letras e Filologia) – Departamento de Instituto di Filologia e Letteratura Italiana, Università Degli Studi di Padova, Padova, 1979.

PONTES, José Alfredo Vidigal. *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/historico/print/resumo.htm>. Acesso em: 20 dez. 2018.

RUSSO, Mariagrazia. *Um só dorido coração: Implicazioni leopardiane nella cultura letteraria*. Viterbo: Sette Città, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1977.

Recebido em: 11 de março de 2019.

Aprovado em: 13 de junho de 2019.



## **A pátria no palco: mobilização política e construção de uma identidade nacional nos clubes recreativos italianos em São Paulo (1870-1920)**

### ***Motherland on Stage: Political Mobilization and Construction of a National Identity in Italian “Philodramatic” Societies in São Paulo (1870-1920)***

Alessandra Vannucci

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil  
alevannucci@gmail.com

**Resumo:** O ensaio analisa a atividade dos clubes recreativos italianos em São Paulo, a partir do final do século XIX, quando a cidade se transforma de vila colonial em metrópole industrial e sofre o impacto das grandes migrações. A fuga dos trabalhadores das plantações para a cidade, onde conseguem articular formas de resistência à exploração através do associacionismo voluntário (jornais, sindicatos e teatro) alimenta um clima de discriminação, culminando em perseguição racial. A emancipação política é conquistada através da arte, principalmente nos palcos. Nas peças deste repertório, os valores patrióticos e nacionalistas do *Risorgimento*, que haviam alimentado uma primeira fase da literatura emigrante, são paulatinamente substituídos pela utopia internacionalista da sociedade “sem pátria e sem padrões”.

**Palavras-chave:** teatro italiano no Brasil; amadorismo teatral; emigração.

**Abstract:** We analyze some of the Italian recreational clubs activities in São Paulo, from the end of the 19<sup>th</sup> century, when the city was transformed from a colonial village into an industrial metropolis and suffered the impact of the great migrations. Escaping from plantation to the city, workers manage to articulate forms of resistance to exploitation through voluntary associations (newspapers, trade unions and theatre) which fuels a discrimination atmosphere, culminating in racial persecution. Political emancipation has been pursued through art, especially on stage. The patriotic and nationalist values of the

Italian *Risorgimento* that had fuelled a first phase of emigrant literature are gradually replaced by the internationalist “homeless and boss less” society utopia.

**Keywords:** Italian theatre in Brazil; amateur actors; emigration.

Desde o início das guerras civis pela independência italiana, que perduraram durante meio século culminando na proclamação do Reino (1861), o Brasil, assim como Argentina e Uruguai, acolheu italianos envolvidos nas insurreições, alguns sob ameaça de sentença capital (como Giuseppe Garibaldi e Gian Battista Cuneo) que embarcavam clandestinamente no porto de Gênova para qualquer destino sul-americano. Foi do outro lado do oceano que os exilados realizaram suas missões de proselitismo, acompanhando por carta as tentativas de libertar a península dos exércitos de ocupação distribuídos e protegidos pela Santa Aliança após o Congresso de Viena (1814) que visava restaurar e manter o poder das nações vencedoras. Antes disso, o breve intervalo de Reino da Itália (1805-1814) havia fortalecido na população um sentimento de “nação”, mesmo que vago e idealista, considerando o histórico plurissecular de divisão que a Restauração reconfirmava. Os Bourbon dominavam as regiões do Sul desde a Revolução Francesa, em dois reinos (Napoli e Sicília) reunidos pelo Congresso de Viena no Reino das Duas Sicílias; enquanto no Norte, regiões tradicionalmente independentes como Lombardia e Vêneto (incluindo a antiga e desde sempre autárquica República de Veneza) foram anexadas ao Império Austríaco. A República de Gênova, que contava com sete séculos de autogoverno e com os maiores bancos da Europa, foi cedida ao Reino de Sardenha, dominado pela família de Saboia. A utopia de livrar e reunir a Itália, que recebeu nome de *Risorgimento* – vale dizer “nova insurgência”, invocando uma segunda onda revolucionária que revertesse a Restauração – alimentava as lutas independentistas.

No Brasil, a repentina proclamação da Independência, em 1822, havia mostrado aos exilados italianos a possível realização de algo que permanecia frustrado em sua terra natal. Entretanto, a aliança da família de Orleans e Bragança com os Bourbons, selada em 1843 pelo casamento entre o Imperador Pedro II e a princesa Teresa Cristina, que um ministro do Reino das Duas Sicílias negociou em Viena, motivava a aversão dos exilados italianos ao governo imperial. Por outro lado, a união facilitou a chegada ao Brasil de imigrantes oriundos do Reino

(especialmente da Campania e da Calábria) sob a proteção da Imperatriz (CAPPELLI, 2014). Os Bourbons foram expulsos da Itália em 1860, por ação conjunta do exército do Reino de Sardenha e das tropas de Garibaldi – os mil soldados voluntários que vestiam a camisa vermelha característica dos militantes garibaldinos desde a Legião Italiana, ou seja, a armada reunida por Garibaldi em Montevidéu em 1842 e que o seguiu em seu aventurosíssimo retorno à Itália. A unificação deu início ao Reino da Itália (1861). Os êxitos da guerra civil na península, portanto, interessavam de perto à família imperial brasileira, inclusive causando as agendas separadas das S.S.M.M. (Suas Majestades) nas viagens à Itália após 1861, quando era exigida a presença do Imperador em eventos da Corte dos Saboia, aos quais a Imperatriz recusava terminantemente comparecer (VANNUCCI, 2005).

Ao longo do século, o fluxo de migrantes aumentou de algumas centenas para milhares, mesmo depois de proclamada a unificação em 1861. Foram milhões a partir da década de 70, quando os portos norte-americanos começaram a limitar os ingressos.<sup>1</sup> Já não viajavam sozinhos e clandestinos, mas com a família, acuados por carestias e desemprego a vender tudo que possuíam e tentar a sorte no outro mundo. As partidas eram épicas, longamente preparadas e muitas vezes sofridas. Desistiam de seu negócio (eram sapateiros, músicos, cozinheiros, barbeiros, marceneiros, agricultores, mas raramente médicos e jornalistas) para se adaptar a qualquer serviço ou adaptando o ofício ao exercício na rua. Alguns se tornavam tocadores de realejo ou caixeiros, outros eram reduzidos a mendicância. Mas os atraía a miragem de uma segunda vida em um país novo, independente e lançado em corrida febril rumo ao progresso. Era a fabulosa *Merica*, onde tudo poderia acontecer para quem ousasse partir a sua conquista (VANNUCCI, 2012).

No Brasil, por onde uma colônia italiana se instalasse, surgia um jornal militando pela civilização, palavra em que se resumiam as ideias libertárias do *Risorgimento* e a fé em um futuro universal regido pela livre informação, pelo progresso e as belas artes. Aliás, “civilização” era palavra recorrente no observatório político promovido pelos refugiados, para os quais o Brasil não só era nação livre de exércitos estrangeiros,

---

<sup>1</sup> Entre 1880 e 1924 entraram nos portos brasileiros 3,6 milhões de emigrantes, dos quais 38% italianos. Era o terceiro país mais escolhido para emigrar, após Estados Unidos e Argentina.

como também prometia se tornar livre da escravidão e da censura. Inúmeras publicações em língua italiana gritavam sua militância na primeira página, como *La giustizia*, *Garibaldi*, *Risorgimento*, *Motore Italiano*, *La Battaglia*, *La Difesa*, *Primo Maggio*, *L'Italia*, *Gli schiavi bianchi*, *Avanti!* Quase todas efêmeras, na maioria varridas pelos fuzis da polícia e do exército imperial.

O Brasil acolhia os emigrantes, mas não suas eventuais ideias revolucionárias. Um precoce sintoma do perigo que os italianos poderiam comportar para um Brasil livre, mas nem um pouco libertário foi o assassinato de Giovan Battista Badaró, um jovem jornalista formado em Medicina, originário da Ligúria e naturalizado brasileiro, durante uma manifestação em São Paulo em novembro de 1830. O apelido “Liberó” testemunhava suas ideias republicanas. No enterro, houve tumulto. Firmou-se a fama de traidora para a cidade que “devia ser a segunda casa de muitos como ele” (COMEMORAÇÃO..., 1897, p. 2).

O fermento abolicionista amadureceu somente cinquenta anos mais tarde, quando os fazendeiros, sob ameaça de perder o lucro das plantações de café, garantido pela exploração escravagista, começaram a defender o emprego de mão de obra não escrava. Pareceria até um princípio liberal se não fosse que, pressionados pela carência de trabalhadores, os importavam de fora, aproveitando de subsídios disponibilizados pelo governo imperial.<sup>2</sup> As campanhas de recrutamento eram confiadas a agentes encarregados das companhias de navegação que ganhavam uma comissão por cabeça recrutada. Propagandas mostrando os perfis azuis dos transatlânticos e as imensas planícies verdes da América Latina preenchiam os muros das estações de trem e marítimas; enquanto aos hóspedes dos hotéis e nos intervalos das óperas era oferecida uma taça de café brasileiro acompanhado de panfletos sobre as condições bucólicas de trabalho nas plantações (HUTTER, 1986, p. 27). Na compra da passagem, multidões de analfabetas se comprometiam também a honrar contratos de futuro emprego, ignorando as condições vexatórias que passavam a valer uma vez desembarcados e despachados para fazendas longínquas.

---

<sup>2</sup> Os subsídios perduraram até 1902, quando o governo italiano, ciente dos abusos aos quais os imigrantes eram submetidos, emitiu um decreto que proibia a emigração subsidiada ao Brasil (TRENTO, 1989, p. 5). A partir desta data, o fluxo migratório diminuiu consistentemente.

O sonho de uma segunda vida na América proporcionou, assim, a autoescravização involuntária da massa imigrante e, como corolário, acumulou uma enorme reserva de braços para a indústria que então se instalava em São Paulo. Além dos recém-chegadas no porto de Santos, nela afluíam os migrantes que fugiam das fazendas em busca de melhores condições de vida. Entre 1887 e 1900, São Paulo recebeu pouco menos de um milhão de estrangeiros, dos quais mais de 600 mil italianos, com 90 mil espanhóis, 80 mil portugueses, 18 mil austríacos e 20 mil de outras nacionalidades (COSTA; DE BONI, 1987). Contando com 31 mil habitantes oficialmente registrados em 1872, a cidade alcançou 150 mil em 1895 e meio milhão em 1920. No censo demográfico realizado neste ano, 84% da população paulista era italiana de nascimento ou de primeira geração; desta, um quinto afirmava-se empregada em alguma atividade industrial (BASSANEZI, 1999). Ao crescimento exponencial do número de imigrantes corresponde sua integração à sociedade civil e, por consequência, a remodelação urbanística de São Paulo, que perdia as características provincianas da vila colonial e adquiria as características tentaculares da metrópole industrial.

Na parte da cidade situada acima do rio Tietê surgiam os ecléticos casarões da Avenida Paulista. Entre o rio Tietê e o rio Tamanduateí passava a estrada de ferro e os empresários preferiam instalar suas fábricas e os alojamentos dos operários nos bairros Barra Funda e Belenzinho (CARELLI, 1985, p. 34). Daí até as margens da cidade se estendiam os bairros-dormitórios onde os imigrantes se distribuía por famílias e reproduziam hábitos de convivência e construções das regiões de origem. Tradicionalmente, vênets iam para o Bom Retiro, napolitanos para o Brás e a Mooca e calabreses para o Bexiga (CAPPELLI, 2014; TRENTO, 1989, p. 12). Neste último, um dos bairros mais insalubres (digno do nome “bexiga”) e com a maior densidade populacional, as habitações familiares dos italianos “se encontravam ao lado dos miseráveis cortiços dos negros, antigos escravos marginalizados na sociedade paulista” (MARZOLA, 1979, p. 81).

Mesmo oriundos de regiões diversas da península – sendo, portanto, estrangeiros entre si nos usos e nos dialetos – os italianos traziam algum legado comum. Eram católicos; todos comiam pão (ou melhor, pizza, que impera no cardápio dos restaurantes paulistas desde 1880) sendo que, para o restante da alimentação, sobrava a designação genérica de *companatico*; e faziam teatro.

Em um salão vazio, no piso térreo de uma casa em qualquer cruzamento daqueles bairros caoticamente urbanizados, eles organizavam festas aos sábados, com programas agradáveis para todas as idades: canções em dialeto, espetáculo, rifa gastronômica, banda, blocos, bingo, saraus e o inevitável baile familiar para terminar a noitada bem depois da meia noite. Além de abrigar um tablado para uso da respectiva companhia amadora (*Circolo Filodrammatico*), os salões podiam servir de academia e sede de associação desportiva – tais como a Palestra Itália, primeiro clube paulista de futebol, que deu origem ao Palmeiras. As Sociedades de Ajuda Mútua (*Società di Mutuo Soccorso*), como eram chamados os clubes que administravam tais salões, ofereciam também assistência médica, legal e uma orientação para os recém-chegados.<sup>3</sup>

Distribuídas em rede, as Sociedades conectavam as margens e as populações marginais da cidade, oferecendo densa agenda semanal de eventos. Tendo uma maioria étnica no bairro, defendiam certa tipicidade regional e celebravam o padroeiro da comunidade de origem com intuito de competir com a festa do santo do bairro vizinho. Após a Unificação, promoviam atos de respeito à nova bandeira italiana, sem abandonar, contudo, o culto ao estandarte do clã. Pois, além de religião, pão e palco, os italianos traziam o legado de antigos antagonismos e um temperamento ufanista capaz de estimular divisões em um contexto político no qual era de se auspiciar, pelo contrário, a união solidária entre trabalhadores. Era tarefa árdua organizar a luta de classe entre eles, sendo que mal se compreendiam.

A composição naturalmente internacionalista dos trabalhadores em São Paulo, por um lado, facilitava a organização corporativa de sindicatos por categoria; por outro lado, impedia a participação massiva em qualquer programa político que necessitasse de consenso – tal como uma greve, uma reivindicação coletiva, um posicionamento eleitoral – porque a discriminação étnica tendia a prevalecer sobre a causa comum. “Alemães, russos, turcos, polacos, espanhóis, portugueses e, pior de todos, nós italianos: cada nação defende só a si mesma”, lamenta um sindicalista italiano discursando em Primeiro de Maio no periódico *Il*

---

<sup>3</sup> A primeira Sociedade Italiana de Beneficência e Mútua Ajuda foi fundada pela Imperatriz Teresa Cristina em 1854, no Rio de Janeiro. Assistia os imigrantes italianos recém-chegados, oferecendo oportunidades de trabalho, acesso a saúde e educação. Em São Paulo, eram 98 em 1897, 170 em 1908, baixando para 91 em 1923.

*Pungolo* em 01 de maio de 1909. Os italianos eram “pior de todos” porque, mesmo “a Itália já sendo unida, livre e independente, eu continuo piemontês e tu, toscano, vocês sicilianos, calabreses e vênets; nós nem sequer entendemos uns aos outros”.<sup>4</sup>

Além dos preconceitos regionais, o analfabetismo, seja na língua italiana como na portuguesa, era causa de uma impotência da qual se aproveitavam os patrões, porque a grande maioria dos imigrantes, desconhecendo seus direitos (ao ponto que desistiam da cidadania que lhes foi concedida, desde 1889, por naturalização) se reduziam a analfabetos políticos. “Eles não estão nem aí e não querem saber nada da terra onde vivem, porque dizem que não são daqui”.<sup>5</sup> Jornais e teatro, sendo os únicos meios disponíveis de informação, acabavam desempenhando um papel bem mais amplo do que apenas diversivo: eram ferramentas pedagógicas às quais se confiava a emancipação do povo. O teatro funcionava especialmente para os iletrados ou recém-chegados que não entendiam italiano nem português, apenas seu próprio dialeto. Pressionados pela urgência de comunicar na nova pátria, os imigrantes, oriundos de todos os cantos da península, descobriam serem italianos e se identificavam um pouco mais com a pátria de origem. Jornais e clubes promoviam este processo, que acabava confluindo no mais amplo processo da identidade brasileira em construção. No debate sobre o que aceitar e o que excluir da tal verdadeira *brasilidade*, contradições emergiam. A realidade do país negava a visão utópica de pátria acolhedora, frustrando expectativas excessivas e embalando lembranças idealizadas da pátria abandonada.

\*\*\*\*\*

As razões e contradições que faziam brotar tons patrióticos no trabalho dos atores amadores (que traduz o italiano *filodrammatici*) animavam também a proposta nacionalista que, a cada primavera, viajava

---

<sup>4</sup> Todos trechos citados nesse parágrafo foram extraídos da obra de Hall (2004), sem que fosse possível recuperar outras informações de referência, exceto que foram publicados originalmente no jornal *Il Pungolo* em 01 de maio de 1909.

<sup>5</sup> O trecho citado foi encontrado na obra de Hall (2004), sem que fosse possível recuperar outras informações de referência, exceto que foi publicado originalmente no jornal *Amigo do povo* em 06 de dezembro de 1903.

nos baús de *mattatori e primedonne*, isto é, divos e divas do teatro italiano da época que embarcavam nos transatlânticos e enfrentavam longas e perigosas travessias oceânicas para apresentar seu repertório do outro lado do mundo. Estas turnês sazonais na América Latina contavam com lucros fabulosos e com a torcida fanática dos oriundos, além de constituir uma tática de fuga da baixa temporada italiana. Aos viajantes convinha apresentar tais empreitadas transoceânicas como missões patrióticas cujas glórias, narradas em pormenores na imprensa mundial, repercutiam como justo reconhecimento do gênio italiano. De volta à pátria, atores e atrizes capitalizavam a consagração “mundial” assim obtida, aumentando seu cachê e multiplicando a receita da bilheteria. Assim, foi graças a tais cidadãos de existência mambembe que a Itália recém-fundada se projetou no novo mundo como nação de sólida e unitária cultura (VANNUCCI, 2003).

Até a virada de século, São Paulo não tinha estrutura para oferecer aos divos de passagem a pompa proporcionada pelas grandes capitais, como Buenos Aires e Rio de Janeiro, pois dispunha de apenas um teatro: o Theatro São José, inaugurado em 1865 (seguirá o Politeama, em 1892 e o Teatro Municipal, em 1907). Sobravam pouquíssimas datas na pauta do São José, lotada de óperas, operetas, revistas e festas folclóricas; mesmo assim, acolheu a conceituada atriz Adelaide Ristori, dita “rainha dos palcos”; Ernesto Rossi, que Garibaldi em pessoa (o herói dos dois mundos) elogiou por carta como “ator dos dois mundos”; o grande ator republicano Tomaso Salvini. Três vezes na última década do século passou por ele o predileto das plateias, Giovanni Emanuel; e ainda Enrico Cuneo, Andrea Maggi, Ermete Novelli; sem contar atores de segundo escalão (como Roncoroni e Marietta Tiozzo) que em São Paulo fecharam contratos para papéis protagonistas, capitalizando a simples vantagem de serem italianos. Nos palcos, o italiano era língua franca. Em 1899, durante a turnê da Companhia de Óperas Cômicas vinda da capital e recitando em português, o repórter do *Estado de São Paulo* se alegrou por ter “finalmente conseguido ouvir um pouco de português no nosso Teatro São José: algo tão raro que temos que nos alegrar”.<sup>6</sup> Não surpreende que em sua primeira temporada o Teatro

---

<sup>6</sup> O trecho citado foi encontrado na obra de Magaldi & Vargas (2000, p. 23), sem que fosse possível recuperar outras informações de referência, exceto que foi publicado originalmente no jornal *Estado de São Paulo*.

Municipal tenha contabilizado 22 companhias estrangeiras, das quais 11 italianas atuando na língua materna (sem legendas). Ao que parece, a língua italiana constituía um território compartilhado por grupos sociais que, no mais, pouco comungavam na geografia segregada da cidade. A tipicidade linguística do *carcamano* com seu gromelô ítalo-paulista e sua gesticulação exagerada povoava as ruas, dando uma tinta pitoresca ao panorama indistinto da metrópole e penetrando no imaginário popular. Por volta de 1865, um tal de Donato Severini lançou um empreendimento de aluguel de carruagens no Largo Paissandu que em breve se multiplicou em oito postos, espalhados pela cidade. Um dos caixeiros se passava por Garibaldi em pessoa, alimentando a saga do herói com anedotas que confidenciava aos boêmios, levando-os para casa ao amanhecer com sua carruagem (MAURO, 1980, p. 159).

Os clubes celebravam a independência italiana todo dia 20 de setembro, com a encenação da peça *Sbarco dei Mille a Marsala*. Cada alusão anti-imperialista despertava o entusiasmo do público, que chegava ao delírio quando Garibaldi entrava em cena. Os nomes dos clubes homenageavam seus feitos (*Circolo Stella d'Italia, Unione Italiana XX settembre, Circolo d'onore Breccia di Porta Pia*) e até mesmo sua data de aniversário (*Circolo 24 de Junho*) caindo, por sorte, no dia de São João, padroeiro de diversas cidades italianas e brasileiras. Ainda, os clubes homenageavam patriotas dados às artes (*Felice Cavallotti, Paolo Ferrari, Leopoldo Marengo, Giovanni Bovio*) e artistas militantes (*Paolo Giacometti, Gustavo Modena, Vittorio Alfieri*). Raramente aparecia um nome sem compromisso ideológico (*Circolo Eleonora Duse, L'amore dell'arte*). Assim como os atores viajantes, também os imigrantes amadores encenavam, ao mesmo tempo, um texto e uma nação. Paradoxalmente, faziam questão de exibir sua contribuição à missão da unificação da terra de origem enquanto se radicavam em outra terra.

A assimilação se daria por meio de uma reciclagem crítica dos valores nacionalistas herdados do *Risorgimento* e na elaboração de uma nova essência ítalo-paulista que pudesse espelhar o caráter híbrido – ao mesmo tempo nostálgico e pioneiro, primitivista e modernista – da cultura urbana. A presença de um *carcamano* nativo como Juó Bananère (pseudônimo de Marcondes Machado) entre os escritores modernistas mostra a ambição de introduzir esta tipicidade ítalo-paulista na cultura letrada, como autêntica voz “brasileira” capaz de refletir a modernidade com seu poderoso hibridismo linguístico. Os Gaetanino, Gennarino,

Beppino, Carmela e outros moços e moças *italianos* exibem seus vestidinhos de cores berrantes e sua gramática pouco castiça nos contos de Alcântara Machado que mitologizam, sem o menor tom de caricatura, a nova cartografia da cidade (*Brás, Bexiga e Barra Funda*). O mesmo, após a polêmica visita de Marinetti em 1926, provocou os modernistas da revista *Terra roxa e outras terras* de que importar “fórmulas modernas” serviria somente para quem quisesse “adaptá-las ao nosso solo e ao admirável idioma ítalo-pau-brasil”,<sup>7</sup> inventado na cidade baixa multirracial e trabalhadora. “Abrasileiremos o teatro brasileiro. Melhor: apaulistanizemo-lo. Fixemos no palco o instante radioso da febre e do esforço que vivemos”.<sup>8</sup> Bem o compreende Tranquillo Zampinetti, protagonista do conto “Nacionalidade” (na coletânea citada) quando, para favorecer os negócios da família, resolve abdicar de certos aspectos nostálgicos de seu sentimento patriótico, como a leitura em voz alta dos proclamas de guerra e a obsessão de regressar à península.

Não surpreende que a partir dos anos 90, quando a unificação da Itália já havia se tornado data comemorativa e não havia mais família imperial no Brasil, o repertório dos clubes manifeste tal evolução ideológica. Deixando de reivindicar a Pátria como utopia de justiça e liberdade de um povo e de um país contra os exércitos estrangeiros, as peças dos amadores gradativamente adotaram postura de afirmação de justiça e liberdade como direitos universais, não só de um povo ou de um país. O ideal socialista da luta de classe, não distante do ideal anarquista da sociedade sem classes, ambos internacionalistas, suplantavam os valores nacionalistas que haviam animado o *Risorgimento*. Garibaldi não deixava de ser referência – pois sua luta pela liberdade havia sido primeiramente independentista e anti-imperialista;<sup>9</sup> em seguida havia protagonizado, enquanto republicano, a missão da Unidade Italiana; chegando na maturidade a elaborar um ideal federalista que divulgava em seus discursos e viagens pela Europa. De modo que poderia se afirmar que, mesmo combatendo guerras nacionalistas, Garibaldi sempre

---

<sup>7</sup> Publicado originariamente no número 6 da revista *Terra roxa e outras terras* (São Paulo, jul. 1926), p. 4, e recolhido em MACHADO (2009, p. 335).

<sup>8</sup> Ver a nota de rodapé anterior.

<sup>9</sup> No Brasil, antes de participar como comandante da Revolução dos Farrapos, havia sido corsário: com sua pequena embarcação depredava navios batendo bandeira austríaca e brasileira na Baía de Guanabara.

vislumbrara um mundo livre de impérios e de fronteiras nacionais. Outro personagem importante no *pantheon* dos trabalhadores imigrados, Giuseppe Mazzini, auspiciava o pacto da fraternidade universal – vale dizer, uma confederação de “nações irmãs” para alcançar a qual seria necessário que os povos conquistassem, antes, sua nacionalidade. Em 1835, Mazzini entendia por “nacionalidade” o livre exercício de soberania, ou seja, a consciência política de uma comunidade decidindo como deseja governar/ser governada “sob um comum direito e para um mesmo fim” (MAZZINI, 1906). No fim da vida, entretanto, ele foi empurrado em posição reacionária dentro do próprio movimento, que havia conseguido a Unidade, só que sob o jugo de uma casa real estrangeira (Saboia) e virou alvo de ataques ideológicos por parte de Bakunin,<sup>10</sup> líder do insurgente movimento internacionalista na Itália. Na ótica internacionalista, o conceito de pátria era uma crença arcaica à serviço da ordem burguesa, que assim legitimava a perpetuação de exércitos sanguinários e das grandes posses.

A luta socialista rumo à sociedade sem classes fazia com que os trabalhadores que frequentavam os clubes amadores absorvessem facilmente conceitos anarquistas. Proletários de todos os países deveriam lutar juntos contra a opressão, não só capitalista. Labutar dezesseis horas por dia para enriquecer um patrão, obedecer às leis de um governo, confessar seus pecados a um padre eram consideradas obrigações impostas por regimes opressores, que não mais existiriam na sociedade “sem pátria nem patrão”. Anarquistas de fama internacional como Oreste Ristori e Gigi Damiani, ambos aportados ao Brasil após fugir das cadeias italianas, davam palestras nos clubes; seus discursos inflamados agitavam muitas mentes. Porém, ficaram pouco tempo em São Paulo – foram deportados.<sup>11</sup> Dando suporte à ação da polícia dos dois países, o governo brasileiro em 1907 decretou a expulsão imediata de estrangeiros réus de qualquer crime, seguindo modelo da lei argentina

---

<sup>10</sup> “Risposta di un internazionalista a Mazzini” (1871), escrito por Mikhail Bakunin, foi publicado na revista *Gazzettino rosa* em 14 de agosto de 1871 e então republicado em francês no mesmo mês em *La Liberté* (Bruxelles, 18 ago. 1871), sendo divulgado entre democráticos da Europa inteira.

<sup>11</sup> Ristori aportou em 1904, fundou o jornal *La battaglia* e fugiu para Buenos Aires em 1912; em 1919 foi preso e repatriado; Damiani, chegado em 1897, viveu quinze anos em São Paulo antes de ser extraditado.

de 1902 que buscava se livrar da responsabilidade dos conflitos sociais, culpando agitadores sistematicamente descritos por “alienígenas”. Uma comunidade anarquista transnacional, fomentada pela mobilidade de algumas figuras especialistas, vinha alimentando projetos paralelos de modernização que interferiam nas normativas e nos fatos locais.

Ao abrir a cortina no novo século, muitos clubes eram manifestamente anarquistas e hospedavam seções de sindicato, no modelo italiano das *Casa del popolo*. Os nomes declaravam a tendência, passando a indicar a categoria de trabalhadores que frequentava o local e promovia as suas atividades (*Lega Lavoranti dei Veicoli, Lega Lavoranti del Legno, Associazione delle Classi Laboriose*).

\*\*\*\*\*

Quem promovia as atividades dos clubes? Sujeitos alfabetizados, amparados em profissões (tipógrafo, sapateiro, estaleiro, carpinteiro) que lhe proporcionavam condições de vida pequeno-burguesa e algum tempo livre a ser dedicado ao associacionismo. Mais raramente, profissionais liberais (médicos, advogados) os quais, tendo acesso à imprensa, estariam em posição favorável para orientar o movimento cultural. Nos jornais, entre os temas atuais e a crônica urbana, as peças em cartaz eram comentadas e divulgadas. Nas peças, temas oportunos ao debate político do momento eram tratados, sendo precedidas por um discurso de palestrante convidado, sobre temas sociais da atualidade como a questão operária, a condição feminina, a política italiana, a revolução russa etc. (LESSA MATTOS, 2002, p. 116). Se um clube apresentasse trabalho inconsistente do ponto de vista político, poderia ser julgado um tanto deslocado “uma vez que em nada contribuía para a instrução do povo ou propaganda”.<sup>12</sup> O repertório era tirado em grande parte da dramaturgia romântica europeia de cunho realista como *Morte Civile*, de Giacometti, que trata o tema do divórcio. Não eram infrequentes peças com apelo melodramático, como *Pia de Tolomei*, de Carlo Marengo (cuja heroína é vítima da guerra fratricida) e *Uma vítima inocente*, de Ulisse Mengrossi (cujo herói Cesare Locatelli é assassinado pelo carrasco do Estado

---

<sup>12</sup> *O amigo do povo* (02 ago. 1902), acerca de *Una notte a Firenze*, de A. Dumas, encenado pela *Lega Resistenza tra Cappellai* no Círculo Andrea Maggi, localizado no Cassino Paulista (VARGAS, 1980, p. 48).

Pontifício, fato histórico de 1861).<sup>13</sup> Incontáveis as adaptações de *Os Miseráveis*, de Victor Hugo. Raras as peças não catalogáveis no cânone realista nem melodramático, como as comédias de Shakespeare, as tragédias de Alfieri (especialmente *Mirra*) e de Giacometti (especialmente *Maria Antonietta*) e a produção naturalista moderna (apenas Ibsen, com *Os espectros*). Todo o processo de produção e recepção parece entender a arte como um direito ao entretenimento e uma ferramenta de propaganda política: objetivos que aquele repertório cumpria com eficácia, sem fazer falta o entretenimento. De vez em quando estreava-se um drama inédito escrito por autor italiano, ítalo-brasileiro ou estrangeiro (veja-se Pietro Gori, Neno Vasco, Gigi Damiani, Avellino Foscolo, Giovanni Baldi, Libero Pilotto, Jean Grave) e representado em italiano. O texto era fornecido em forma de libreto, publicado pela Livraria Teixeira-Vieira Pontes que chegou a organizar uma coleção específica sob o nome de Biblioteca Dramática Popular.<sup>14</sup>

Seja atual ou histórico, o tema era comunicado sempre de forma didática e clara, cumprindo função adicional de manual de sobrevivência política para analfabetos. Autores, diretores, produtores e críticos parecem interessados muito mais no processo de emancipação da consciência de classe dos espectadores do que nos resultados estéticos das montagens. O estilo essencial dos personagens não exigiria dos intérpretes qualquer esforço ilusionista para capturar um público que, na grande maioria e antes da introdução do cinema, ignorava tal poder. Infelizmente não há fontes iconográficas que documentem as montagens. Todavia, a presença de carpinteiros, pintores e operários mecânicos nas trupes amadoras sugere que não fosse problema, somando competências, a fabricação de

---

<sup>13</sup> Um clássico era *Francesca da Rimini*, de Silvio Pellico cuja protagonista invoca: “Eu não tenho uma pátria que merece o sangue dos seus filhos? Só para ti, Itália minha pródiga de filhos, lutarei se a desonra me obrigar”.

<sup>14</sup> Constam do catálogo da Livraria Teixeira (São Paulo): *L'ideale e Senza Patria*, de Pietro Gori; *Semeador*, de Avellino Foscolo; *Ribellioni e Miseria*, de Giovanni Baldi; *Una commedia sociale*, de C. Malato; *Veterano della Libertà*, de Baptista Diniz; *Il prete garibaldino*, de Libero Pilotto; *L'assalto*, de A. Traversi; *Responsabilità*, de Jean Grave; *Avatar*, de Marcelo Gama (em port.) e *Canudos o Il buon Gesù* de G.C. Camilli. Outras peças citadas por jornais não constam de nenhum arquivo: *L'assalto*, *Tristi carnevali*, *Canti libertari* e *La tromba del giudizio*, montados pelo Circolo Germinal, no Eden Club em 1907 e *I carbonari del 1821*, montado pelo Circolo Pietro Mascagni. Alguns destes dramas constam no segundo volume da antologia *Teatro popolare* (MOLINARI, 1907).

praticáveis e telões pintados. O que resta dos espaços<sup>15</sup> mostra tratar-se de auditórios dotados de um palco raso, sem profundidade suficiente para abrigar material cenográfico, sem coxias e sem parapeitos. Não há camarins nem urdimento, somente uma treliça capaz de suportar dois ou três telões, no máximo. Provavelmente alguns panos de fundo (um campestre, um urbano e outro clássico) eram adaptados para diferentes montagens; bem como os figurinos eram reciclados segundo um típico esquema binário (a dupla nobre/plebeu servindo para patrão/trabalhador) que reflete a estagnação política dos tempos.

Um tal movimento intelectual-teatral não passaria despercebido na paisagem culturalmente desinteressante da São Paulo da época. A escassez de documentos, devida ao fato de que arquivos e bibliotecas eram incendiados durante as batidas policiais e foram destruídas de modo sistemático pelo Estado Novo (VARGAS, 1980, p. 16) impede a devolução de toda a efervescência da cultura ítalo-paulista do começo do século XX. Entretanto, indícios estão impressos nas páginas de jornais de ampla circulação, como *Fanfulla*.<sup>16</sup> Talvez por representar o órgão oficial da comunidade, já que se propunha a cumprir funções públicas essenciais, como a publicação de livros didáticos, dicionários e manuais para escolas italianas, o jornal modificou sua primeira legenda de “jornal político” na mais neutra “gazeta do povo” e talvez por isso, resultou menos vulnerável a ataques da polícia do que outros folhetos politizados (TRENTO, 1989, p. 17). O ideário socialista vinculava a emancipação da classe trabalhadora à instrução formal; a exclusão das crianças imigradas da educação pública brasileira era considerada uma forma explícita de discriminação e opressão à qual a comunidade reagia inaugurando suas próprias escolas. A primeira *Scuola Sociale* abriu as portas em 1887 (junto com a Hospedaria dos Imigrantes) atendendo aos 3413 meninos e 2608 meninas matriculados na primeira série (GHIRARDI, 1999, p. 308). Entre 1895 e 1919, surgiram cerca de 50 escolas italianas no território do Estado

---

<sup>15</sup> O Salão Celso Garcia, da *Associazione dele Classi Laboriose*, na Rua do Carmo 39 na Sé e o Salão da Sociedade Beneficente Guglielmo Oberdan na Rua Brigadeiro Machado 5, no Brás (atual 71).

<sup>16</sup> *Fanfulla* começou a circular em 1893, ininterruptamente até 1965, chegando a distribuir 15.000 exemplares, segundo só ao maior jornal brasileiro da época, o *Estado de São Paulo*. O *Estadão* começou a circular em 1877, com nome *A província de São Paulo*; adotou o nome atual em 1890.

(CAMPAGNANO BIGAZZI, 2006, p. 101). O modelo pedagógico adotado “tinha pouco a ver com a preservação da identidade italiana” (PECORELLI, 2018, p. 121); pelo contrário, as crianças representavam o *avamposto* dos processos de assimilação, sendo prioritário que se aprendesse a língua portuguesa. Eram admitidas nas noitadas teatrais, onde poderiam acontecer competições de ginástica, bingos e loterias gastronômicas, shows de música, declamação de poesias e experiências de hipnotismo e onde as crianças poderiam apresentar recitais, coros e até seus próprios espetáculos.<sup>17</sup> Acompanhando tal modelo pedagógico, os jornais encorajavam a solidariedade entre oriundos de diversas regiões, na base da classe social; também (por exemplo *Avanti!*, fundado pelos socialistas imigrados) promoviam a difusão do português como ferramenta para defender-se da oligarquia no poder e participar da vida política, não enquanto etnia, mas enquanto classe.

O investimento em jornais, escolas e noitadas teatrais revela um plano de ocupação de território. O sonho da América se preenchia de conteúdos próprios, em sua maioria contrários aos conteúdos ditados pelos colonizadores, que haviam chegado a América antes e que agiam como classe dominante. A identificação dos imigrantes como classe operária, não mais como oriundos, alavancou a emancipação da comunidade às custas das diferenças regionais e do legado nacionalista que havia animado os primeiros fluxos de migrantes – exilados e patriotas. Ao invés disso, os operários ítalo-paulistas acabaram se identificando na fé anarquista, mesmo que *graças a deus* (como escreveu Zélia Gattai), vale dizer adotando uma ideologia *sui generis* capaz de sincretizar corpos estranhos como a fé católica. O conceito de caridade, declinada sob o lema do voluntariado e da solidariedade, era fundamental para agenciar as atividades dos clubes por meio da prática da ajuda mútua (*mutuo soccorso*). As entradas (que todos pagavam, mesmo os membros, financiadores ou artistas) faziam caixa para fins sociais como apoiar a família de um desempregado, facilitar o regresso de quem não se adaptasse, financiar os recursos de um hospital, publicar a primeira edição de um jornal, comprar livros para a “biblioteca moderna” e instrumentos para a banda filarmônica (SILVEIRA, 1976a).

---

<sup>17</sup> Os poemas eram “sobre a tirania czarista” ou sobre “a conquista do futuro”. Em 25 jul. 1903, no Salão Ibach, se deu uma peça criada e interpretada por crianças, *Proximustuus*, de Pietro Gori.

A invasão da polícia nessas tranquilas reuniões de famílias era truculenta e legitimava o crescente clima de violência xenofóbica que culminou na “caça aos italianos” que em 1896 revirou a cidade baixa. Tudo começou durante uma apresentação do *Otelo* em benefício do Hospital Italiano. Homens sem farda invadiram o teatro São José aos berros de “morte à Itália”, insultaram a bandeira e seguiram impunes em direção à redação do *Fanfulla*, que pretendiam devastar. Houve reação nos bairros italianos; a multidão armou a defesa com barricadas nas quais atores da companhia de Giovanni Emanuel foram vistos içar a bandeira tricolor; a mobilização foi duramente reprimida pela polícia, deixando dez mortos e muitos feridos. O agente internacional da classe artística italiana, Iginio Polese, relatou com indignação o acidente em sua revista *L'Arte Drammatica* e entrevistou envolvidos. O ator Amerigo Guasti disse ter sido espancado pela própria polícia. Polese reivindicou justiça junto ao governo italiano, sugerindo interromper relações diplomáticas. Todavia, nada aconteceu; de modo que o agente comentou que nenhum governo “se interessa no destino dos comediantes” (*L'Arte Drammatica*, 24 out. 1896 e 29 ago. 1896). Em junho de 1902, a polícia irrompeu no Cassino Penteadado no Brás, anexo à fábrica têxtil Penteadado, quando se encenava o poema dramático *Primo Maggio*, de Pietro Gori (1892). O jornal *O amigo do povo* publicou (em 21 de junho de 1902) a seguinte crônica:

Sábado passado no cassino [...] se ouvia atentamente e pacificamente [o poema] quando os guardiões da ordem burguesa vieram perturbar o sossego. Foram informados que era festa particular. Os homenzinhos forçaram entrada, irromperam mesmo de cavalaria e tudo, assustando mulheres e crianças; e mandaram parar a peça, após prender três camaradas: Torti, Marconi e Cerchiai. Um dos guardiões da desordem puxou uma faca como se alguém o estivesse atacando. Coitado. Nós aqui registramos este horror, sem mais comentários.<sup>18</sup>

Em São Paulo, assim como em Buenos Aires e outras metrópoles operárias, o Primeiro de Maio<sup>19</sup> era celebrado com uma liturgia especial na qual o poema de Gori fazia função de Paixão de Cristo – sua leitura

<sup>18</sup> Tradução minha. Ver também VARGAS (1980, p. 17).

<sup>19</sup> Data instituída em 1890 pela Internacional Socialista em comemoração da trágica greve de Chicago de 01 maio 1866, pela jornada de 8 horas de trabalho, quando a intervenção policial causou um massacre.

suscitava vivas reações. O Círculo La Battaglia programou em julho de 1905, no Salão Ibach, uma *velada* (ou seja, um programa sem hora para terminar) com o drama *Senza Patria* (três atos com *intermezzi* em versos martelianos), de Pietro Gori, entre duas palestras (uma sobre “A questão social” e outra sobre “O ciclo das guerras civis”) seguidas por uma “farsa hilariante”, loteria e baile; a festa foi interrompida pela polícia. Que estivesse aí para celebrar uma data litúrgica, dançar ou recitar um poema, qualquer pessoa presente em um clube durante uma *velada* poderia ser preso e ter sua reputação manchada pela aura subversiva que caracterizava os anarquistas. O simples fato de estar no teatro era considerado suspeito.

\*\*\*\*\*

O elenco de *Senza Patria* conta com personagens não qualificados por evolução psicológica, mas por representar forças sociais que lutam a favor ou contra a ideologia burguesa, opondo-se um ao outro por força de monólogos antagônicos. São eles: um velho agricultor já militante garibaldino, um marinheiro, sua filha, sua mãe, um jovem agricultor, um carreteiro. Já os personagens do *Primo Maggio* são: um proprietário de terra opressor, um velho agricultor que aceita a opressão vigente, um operário, um marinheiro e uma jovem camponesa que querem liberdade e um estrangeiro, agente da transformação. Evocando toda a potência ideológica do internacionalismo em discursos cuja retórica lembra a do estudante Trofimov no *Jardim das cerejeiras*, de Tchecov (escrito em 1904), o estrangeiro profetiza a decomposição do sistema como um todo e o advento do mundo novo:

Está lá... para o lado de onde o sol nasce... o país feliz... a terra pertence a todos, assim como o ar, a luz. Os homens lá são irmãos. O trabalho é brasão da nobreza para o povo... A única lei é a liberdade... o único vínculo é o amor... há conforto para todos... para todos a ciência. A mulher não é escrava, mas a companheira do homem. A miséria é desconhecida... A igualdade garantida pela harmonia dos direitos... não há parasitas, nem armados, nem guerras... as mães são serenas! Os velhos são mestres da infância... as crianças são educadas no trabalho e no amor ao próximo... a juventude é abençoada, como vanguarda pacífica do futuro... caminemos... caminemos! É lá, o país feliz... lá, onde o sol nasce. (GORI, 1923, p. 34).

O contexto em volta dele, porém, permanece imóvel, até porque ele evita encarar os senhores locais. Sua função é de *deus ex machina*: as transformações que aciona são mágicas, visando um final feliz que o enredo não sustenta. Em *Semeador*, de Avellino Foscolo, esta mesma função é atribuída ao filho do fazendeiro, regresso dos estudos na Europa. Ao invés de assumir seu lugar em força de sua herança e diploma, ele se esforça em vencer a resistência da sua classe com seu projeto cooperativo a favor dos oprimidos – que acaba triunfando, porque o pai morre e ele se torna patrão. O gênero ainda se encaixa nos parâmetros melodramáticos, onde bem e mal duelam sob vestes alegóricas, muitas vezes multiplicando tal esquema binário em duplas por idade (o galã normalmente é novo, enquanto o vilão é velho) ou por classe. O herói oprimido é levado pelo opressor (normalmente um antológico cafajeste) ao limite de sua resistência, ameaçando explodir a qualquer hora; o que provoca empatia no público e uma crescente indignação pelas maquiavélicas injustiças das quais padece. O sistema acaba sendo descrito e condenado mais pelos atos voluntários de um sujeito mau do que como mecanismo de exploração. Não dir-se-ia uma dramaturgia épica se não aparecesse, excepcionalmente, um personagem *raiseunneur* para comentar a ação sem desempenhar função dramática alguma, mas provocando a reflexão e expandindo o debate à plateia. É o caso do jornalista (em *Responsabilità*, de Jean Grave) que acompanha a difícil escolha de um trabalhador entre militância sindical e sobrevivência dos filhos. Outro caso é do papel desempenhado pelo anarquista Gigi Damiani, o qual, na encenação de dramas de sua autoria (*Repubblica*, *Osteria della Vittoria*) costumava subir ao palco e comentar ao vivo o andamento da peça, com sua jaqueta roxa e chapéu *borsalino*. Intuitos didáticos permeiam a peça em um ato *Una commedia sociale*, de Malato, ambientada em uma Londres alegórica. Um desempregado, ao pedir esmola, é insultado por um senhor burguês, bem na hora da passagem de um jovem anarquista. Este acusa o desempregado de humilhar a classe e o burguês de explorá-la. Chega a polícia. O anarquista convence os guardas que convém proteger o pobre, já que ricos são poucos. O final feliz, mesmo que um tanto inconsequente, é garantido – afinal a peça é anunciada como “comédia”.

Autores paulistas muito prolíficos como Marino Spagnolo escrevem dramas em italiano inspirados nas lutas do *Risorgimento* (*Militarismo e miséria*, *Teseo*, *Alba*) e nas lutas pelos direitos dos trabalhadores (*Bandiera proletaria*). Mais raramente a discussão envolvia

fatos da história brasileira, como no “grandioso drama” intitulado *Il buon Gesù* e dedicado em 1897 ao massacre de Canudos por um jornalista ítalo-paulista, G.C. Camilli, casado com a atriz Elvira Camilli. A peça, escrita em italiano, é montada “ricamente” no Teatro Politeama pela companhia profissional Tiozzi-Cuneo, com o primeiro ator no papel do coronel do exército republicano e a mulher do autor contratada para a ocasião, a peça era finalizada por uma “apoteose” representando o triunfo da jovem República sobre seus inimigos. Tratava-se, no caso, da chacina de uma população indefesa. Foi muito pateada na estreia e a imprensa polemizou. “Não é o primeiro assassinato dramático do nosso Camilli”, comenta *Fanfulla*.<sup>20</sup> Enquanto a cabeça do verdadeiro Antonio Conselheiro, decapitada e transportada da Bahia ao Rio de Janeiro pelo Primeiro Batalhão do Exército, era submetida a autópsia para que se revelasse qual patologia poderia ter detonado a exaltação que “custou tantos sacrifícios à jovem República”<sup>21</sup>, o personagem Conselheiro, interpretado por Angelo Pezzoni, recolhia ovações em cena.

Ascendendo na consideração do público burguês, o teatro amador perdia seus traços rebeldes enquanto conquistava patronos mais endinheirados e locais melhor equipados. Em 1901, o farmacêutico Ernesto Materasso transformou um armazém de sua propriedade na Rua dos Imigrantes em uma sala teatral que “nossa sociedade nunca tinha possuído nem sonhado possuir”, relata o *Fanfulla*.<sup>22</sup> Em 1902, Camilli lançou *I Napolitani al Brasile*, um drama inédito sobre imigração, no Eden Club, na rua Florêncio de Abreu. A mística do Brasil como “terra prometida” mostra o esforço que a burguesia, quatrocentona e mesmo ítalo-paulista, estava fazendo para apropriar-se daquela tradição teatral e daquele público. Em 1903, a Companhia de Teatro Popular de Enrico Cuneo montou *Hamlet* e obtém uma sede estável, na Rua do Gasômetro, onde apresenta repertório ambicioso no qual alterna Shakespeare (*Romeo e Julieta* e outros) com dramas políticos e históricos (*Galileo dinanzi all’Inquisizione*, de Monticini; *Os Miseráveis*, de Victor Hugo).

---

<sup>20</sup> Não foi possível recuperar nenhuma outra informação de referência a respeito do trecho citado, apenas que apareceu na revista *Fanfulla* de 27 de outubro de 1897.

<sup>21</sup> Ver a nota de rodapé anterior.

<sup>22</sup> O trecho citado foi encontrado na obra de Silveira (1976a, p. 75), sem que fosse possível recuperar nenhuma outra informação de referência, apenas que apareceu na revista *Fanfulla* de 12 de agosto de 1901.

Em setembro de 1905, o jornal italiano *L'Indipendente* organizou um concurso entre amadores com menções honrosas para os Círculos concorrentes (*Andrea Maggi, Ermete Novelli, L'Avvenire, Amor dell'Arte, Ermete Zacconi, Mafalda di Savoia*) e distribuição de medalhas para atores e atrizes, cuja receita foi destinada em benefício das vítimas do terremoto na Calábria. *Fanfulla* (20 set. 1905) comentou estar lotadíssima a sessão da *Morte Civile* pelo Círculo Andrea Maggi. O empresário salernitano Pascoal Segreto, desembarcado no Rio com quinze anos em 1884 e, nesta altura, dono da noite carioca com suas sete casas de espetáculo, reversíveis para cinema, contribuiu à campanha com parte da bilheteria da revista musical em cartaz no fabuloso Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. Não surpreende que, quarenta anos mais tarde (1947), seja iniciativa de um imigrante napolitano bem-sucedido por sua carreira como capitão de indústria, Franco Zampari, a fundação de um teatro que o empresário literalmente presenteou aos amadores de São Paulo: o Teatro Brasileiro de Comédia. Mas esta é outra história (VANNUCCI, 2014).

Em 1907, dois anos antes que pudesse ser inaugurado o Teatro Municipal, cuja problemática construção durou 15 anos, no Largo da Concórdia, no bairro do Brás, inaugurou-se o Teatro Colombo, com quase 2000 lugares (dos quais 260 em pé) e a melhor acústica da cidade. O repórter do *Commercio de São Paulo* o descreveu como “um espaço muito confortável e elegante que seria bem mais adequado à outra área da cidade e outra gente, quero dizer gente mais fina, daqui de cima”.<sup>23</sup> Será palco para muitas trupes amadoras; nele se consagrará uma futura grande atriz, Faustina Polloni, cujo percurso surge e se firma no âmbito *filodrammatico*.

\*\*\*\*\*

Era nascida em Verona, na Itália, em 1884; mas naturalizada brasileira lavrando, anos depois, um documento falso que postergava seu nascimento a 1890, já no Brasil, protegendo-a do fato de que ser

---

<sup>23</sup> O trecho citado foi encontrado na obra de Silveira (1976a, p. 120), sem que fosse possível recuperar nenhuma outra informação de referência, apenas que apareceu no jornal *Commercio de São Paulo*.

estrangeira poderia significar uma maior vulnerabilidade social.<sup>24</sup> Inscreveu, contudo, a nacionalidade no nome artístico: Itália Fausta.

Entrou em cena ainda criança, com a irmã Carmela, porque moravam no prédio que hospedava o Eden Club. Com quatorze anos, em 1899, contracenou com a consagrada Clara della Guardia. A partir de 1901 foi atriz disputada por diversas companhias filodramáticas, destacando-se em papéis fortes como *Lo schiavo di San Domingo* de Colajanni (25 mar. 1901), *Tosca* de Sardou (3 maio 1901), *Rui Blas* de Hugo (14 jul. 1902), *Il ricordo di una notte nel Golfo d'Ischia*, de Dumas (02 fev. 1903), *Riabilitazione di un forzato*, de Filippo Falchi (30 mar. 1903), *Francesca da Rimini*, de Silvio Pellico (20 abr. 1903), *I masnadieri*, de Schiller (24 jan. 1904). Assinou seu primeiro contrato profissional em 1904, com Enrico Cuneo, cujo Teatro Popular tinha sede permanente no Cassino Penteado, abandonando seu emprego de operária têxtil – também era chefe de sua seção sindical. Atuou como “dama jovem” nas companhias portuguesas de Lucinda Simões e do Cristiano de Souza, com os quais excursionou pelo Brasil e, em 1913, por Portugal; até fundar sua própria companhia. Era alta e imponente, com a voz impostada e um temperamento forte.

Realizou projetos ousados, como o Teatro da Natureza que encenou tragédias clássicas e melodramas para um público de vinte mil espectadores no Campo de Santana, no Rio de Janeiro. Na década de 40, em seus sessenta anos, envolveu-se com uma companhia de jovens sonhadores que trabalhavam um repertório moderno dirigidos por um italiano recém-chegado de Milão – Ruggero Jacobbi.<sup>25</sup> Era o Teatro Popular de Arte, com Maria della Costa como atriz jovem e Sandro Polloni (sobrinho de Itália) como empresário. Para resistir à desocupação do Teatro Phenix, no Rio de Janeiro, que o proprietário pretendia destinar a outro uso, Itália dormiu 12 noites no tablado com sua trupe; sua pertinácia comoveu a opinião pública e ficaram. No ano seguinte, apresentou no palco do Teatro Municipal de São Paulo, que a homenageava por seu jubileu. Bairro República, cidade alta.

---

<sup>24</sup> Mesmo radicados no Brasil, artistas estrangeiros não poderiam usufruir das verbas destinadas à comemoração do centenário da Independência, em 1922 (cf. Brandão, 2000, p. 301).

<sup>25</sup> Em Milão, Jacobbi havia participado da fundação do Piccolo Teatro, o primeiro teatro estável e público italiano, inteiramente bancado pela municipalidade socialista.

A consagração de sua carreira como atriz dramática naquele templo da ópera lírica por si só destituía as fronteiras sociais aparentemente intransponíveis que, durante meio século, haviam dividido a metrópole, pelos rios, em duas nações antagônicas. Interrompendo as palmas, Itália discursou sobre suas origens. Desde o dia em que havia deixado a fábrica pelo teatro, disse, trabalhava como qualquer operária: sendo remunerada, entendia que seu ofício tinha as mesmas obrigações éticas de qualquer outro. Orgulhava-se de ser uma “trabalhadora do palco”. Faleceu dois anos mais tarde. “A nova geração”, comentou um crítico, “não poderia encontrar melhor exemplo do que sua permanente ânsia de aperfeiçoamento” (SILVEIRA, 1976b, p. 293).

## Referências

BASSANEZI, Maria Silvia C. Beozzo (org.). *São Paulo do passado*. Dados demográficos. Campinas: Núcleo de Estudos de População, 1999. Disponível em: <http://www.nepo.unicamp.br/publicacoes/censos/1920.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2019.

BRANDÃO, Tania. Teatro Brasileiro no Século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações. *Revista do Iphan*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 301-335, 2000.

CAMPAGNANO BIGAZZI, Anna Rosa. *Imigrantes no Brasil: italianos: história e memória de uma comunidade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

CAPPELLI, Vittorio. Pequenas pátrias, a pátria, outras pátrias: as complexas identidades dos italianos no Brasil e na América latina. *Naveg@merica*, Múrcia, n. 13, p. 1-14, 2014.

CARELLI, Mario. *Carcamanos e comendadores: os italianos de São Paulo (1919-1930)*. São Paulo: Ática, 1985.

COSTA, Rovilio; DE BONI, L. Alberto (org.). *La presenza italiana nella storia e nella cultura del Brasile*. Torino: Ed. Giovanni Agnelli, 1987.

GHIRARDI, Pedro Garcez. Notas sobre a literatura da imigração italiana em São Paulo. In: BÓ, Juventino Dal; IOTTI, Luiza Horn; MACHADO, Maria Beatriz Pinheiro. *Imigração italiana e estudos italo-brasileiros*.

*Anais do Simpósio Internacional sobre Imigração Italiana e IX Fórum de Estudos Ítalo-brasileiros*. Caxias do Sul: EDUCS, 1999. p. 307-316.

GORI, P. *Il Primo Maggio*. Santos: Biblioteca Cosmos, 1923.

HALL, Michael. O movimento operário na cidade de São Paulo, 1890-1954. In: PORTA, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo: A cidade na primeira metade do século XX, 1890-1954*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004. v. 3.

HUTTER, Lucy Maffei. *Imigração italiana em São Paulo (1902-1914)*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1986.

LESSA MATTOS, David José. *O espetáculo da cultura paulista: Teatro e TV em São Paulo 1940- 1950*. São Paulo: Códex, 2002.

MACHADO, Antônio de Alcântara. *Palcos em foco: crítica de espetáculos / Ensaios sobre teatro (1923-1933)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MAGALDI, Sabato; VARGAS, M. Teresa. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2000.

MARZOLA, Nádia. *Bela vista: história dos bairros de São Paulo*. Prefeitura do Município de São Paulo, 1979.

MAURO, Frédéric. *O Brasil no tempo de Dom Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1980.

MAZZINI, Giuseppe. Nazionalità. Qualche idea su una costituzione nazionale. In: MAZZINI, G. *Edizione nazionale degli scritti*. Imola: Galeati, 1906. v. VI.

MOLINARI, Luigi. *Teatro popolare*. Milano: Tipografia dell'Università Popolare, 1907. v. II.

PECORELLI, Joseph. *Literature and the immigrant experience: the social integration and ascension of italians in Brazil*. 2018. Tese (Doutorado em Filosofia) – Department of Spanish and Portuguese, Indiana University, Bloomington, 2018.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo: Queiron Limitada, 1976a.

SILVEIRA, Miroel. *A outra crítica*. São Paulo: Símbolo, 1976b.

TRENTO, Angelo. Cultura, instrução e teatro operário. In: TRENTO, A. *Do outro lado do Atlântico*. São Paulo: Nobel, 1989. p. 251-255.

VANNUCCI, Alessandra (org.) *Uma amizade revelada: Correspondência entre o Imperador D. Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Biblioteca Nacional, 2005.

VANNUCCI, Alessandra. *A missão italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VANNUCCI, Alessandra. Artistas estrangeiros no Brasil. In: FARIA, J.R. (org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. 1, p. 275-295.

VANNUCCI, Alessandra. Le compagnie viaggianti: Mattatori e primedonne che infiammarono il Brasile. *Letterature d'America*, Roma, ano XXIII, n. 97, 2003, p. 71-126.

VARGAS, Maria Teresa (org.). *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

Recebido em: 3 de fevereiro de 2019.

Aprovado em: 3 de junho de 2019.



## ***Partido: a página virada de Italo Calvino***

### ***Partido: Italo Calvino's Turned Page***

**Bruna Fontes Ferraz**

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

bruna.fferraz@gmail.com

**Claudia Cristina Maia**

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

maiaclaudia@gmail.com

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo apresentar uma análise de *Partido*, espetáculo teatral do grupo Galpão, de Belo Horizonte, concebido a partir do romance *O visconde partido ao meio*, de Italo Calvino. Com dramaturgia de Cacá Brandão e direção de Cacá Carvalho, o espetáculo, tratado aqui como uma tradução da obra do escritor italiano, contribuiu para a recepção de Calvino no Brasil. Do texto para o palco, houve um trabalho de transformação que permitiu ao Galpão ir além do livro de Calvino, em alguma medida rompendo com ele. A palavra escrita traduziu-se em uma linguagem que privilegiou o corpo e as experiências de vida dos atores. A tradução foi lida a partir do pensamento de Walter Benjamin, Paul Ricoeur e Haroldo de Campos, ressaltando o trabalho do grupo mineiro como uma poética de tradução pautada na produção da diferença.

**Palavras-chave:** *O visconde partido ao meio*; tradução; teatro; grupo Galpão.

**Abstract:** This paper aims to present an analysis of the play *Partido*, performed by the theatrical group Galpão, from Belo Horizonte, and conceived from the novel *The cloven viscount*, by Italo Calvino. With dramaturgy by Cacá Brandão and directed by Cacá Carvalho, the show, perceived here as a translation of Calvino's work, contributed to

the reception of the italian writer in Brazil. From the text to the stage, creators worked on transforming the original text in such a way that allowed Galpão to surpass the book, subverting it in some way. The written word was translated into a language that favored actors' bodies and life experiences. The translation was analyzed from the thoughts of Walter Benjamin, Paul Ricouer and Haroldo de Campos, highlighting the Minas Gerais group work as a poetic translation based on the production of the different.

**Keywords:** *The cloven viscount*; translation; theater; Galpão group.

*Cada encontro de duas criaturas  
no mundo é uma dilaceração.*

Italo Calvino

*O livro acabou  
Só te apega àquilo  
Que está dentro de ti  
E em ti poderás criar  
O mais insubstituível ser  
Cacá Brandão (Partido)*

Historicamente houve certa relação de dependência entre a arte da América Latina e a da Europa, como se aquela seguisse uma linhagem dominante e, portanto, passível de ser copiada como modelo e exemplo. Inserida no centro, cabia à arte europeia fundar uma tradição que se perpetuaria nos trópicos. Porém, a irreverência das margens reinsereu sua arte em outro patamar, que, à maneira de um palimpsesto, poderia até partir de um modelo disseminado pela cultura europeia, somente para rompê-lo e rasurá-lo.

Esse mesmo sentimento transgressor animou o grupo de teatro mineiro Galpão a ler e a traduzir para os palcos brasileiros um “pequeno” romance europeu: *O visconde partido ao meio* (1952), de um grande escritor italiano do século XX, Italo Calvino. Mas a passagem de um sistema de signos a outro, a passagem da palavra impressa ao corpo e à voz do ator, não se efetuará por meio de uma simples tradução: para apresentar ao público brasileiro a história de um visconde partido ao meio,

o grupo Galpão precisou abalar o rígido limite do texto, apropriando-se dele para, em seguida, rasurá-lo e recriá-lo.

Diante desse contexto, este artigo propõe-se a apresentar uma análise de *Partido*, espetáculo teatral do grupo Galpão, de Belo Horizonte, concebido a partir do romance *O visconde partido ao meio*, de Italo Calvino. Para isso, discorreremos sobre a recepção dessa obra na Itália, bem como sobre sua recepção no Brasil, para, assim, realizarmos um estudo comparativo entre o romance e o espetáculo sob o ponto de vista teórico da tradução como transgressão e criação. O espetáculo será estudado considerando, sobretudo, o vídeo de uma montagem da temporada de estreia, realizada no período de maio a junho de 1999 no teatro Wanda Fernandes, em Belo Horizonte, além do texto escrito da peça publicado em 2007 e do *Diário de montagem do espetáculo Partido*, de Cacá Brandão, de 2014, que reúne informações sobre o processo de criação do grupo.<sup>1</sup>

## **1 Da Itália para o Brasil: a recepção de *O visconde partido ao meio***

Após ter trabalhado durante dois anos na escrita do romance *I giovani del Po*, Italo Calvino recupera sua veia fantástica, considerada por alguns críticos e colegas<sup>2</sup> mais adequada ao seu temperamento e ao seu estilo de escritor, com *Il visconte dimezzato* (1952). No entanto, se o primeiro livro gerou dúvidas e hesitações sobre sua publicação,<sup>3</sup> o segundo foi logo muito bem acolhido, tanto pelos amigos da área editorial que, como Elio Vittorini, encorajaram Calvino a publicá-lo imediatamente, quanto pelos críticos, que, logo após a publicação de *Il visconte dimezzato*, em março de 1952, escreveram uma enxurrada de resenhas e artigos.

---

<sup>1</sup> Agradecemos a Tiago Carneiro, do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto (CPMT), pelo gentil auxílio com o material sobre o espetáculo *Partido*.

<sup>2</sup> Referimo-nos mais especificamente a Cesare Pavese, escritor italiano que, de certa forma, consagrou o jovem Calvino como escritor de histórias com teor fantástico e fabular, quando publica uma resenha à sua primeira obra, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), comparando Calvino a um “esquilo da pena”.

<sup>3</sup> O romance *I giovani del Po* permaneceu na gaveta do escritor, tendo sido publicado postumamente nas obras completas organizadas por Bruno Falcetto, Claudio Milanini e Mario Barenghi (CALVINO, 2010).

Em correspondência datada de 20 de dezembro de 1951, respondendo a uma carta de Vittorini que expunha um julgamento favorável à publicação do *Visconte*, Calvino demonstra sua hesitação em publicar como livro um texto que considerava, àquela época, “menor”: “Caro Elio, estou felicíssimo que tenha gostado do *Visconde*. Tenho alguma hesitação em publicá-lo em livro: não é dar-lhe demasiada importância? Não é circunscrever-me em uma zona menor, de ‘divertimento’?” (CALVINO, 2000, p. 332, tradução nossa).<sup>4</sup> As dúvidas do escritor lígure refletem certa relutância com um texto que escreveu em poucas semanas com o intuito de divertir-se, como confessa em outra carta, destinada a Silvio Micheli de 28 de janeiro de 1952:

Eu trabalhava há anos em um romance com a classe operária e tudo mais, mas ninguém consegue lê-lo até o final porque dizem que é uma chatice, e eu, até que encontre ao menos um leitor, não o publico. No entanto, uma pequena história que escrevi em poucas semanas para me divertir, a história de um visconde que é partido ao meio por um canhão dos Turcos, todo mundo gosta, tanto que me convenceram a fazer um livreto que sairá em março. Mas estou cansado de fazer essas fabulazinhas. (CALVINO, 2000, p. 336, tradução nossa).<sup>5</sup>

Pelo teor dessa carta, reconhece-se no jovem Calvino um interesse por temas sociais e políticos, buscando encontrar um caminho pela vertente neorrealista. No entanto, seu público leitor determinou a tendência estilística que o escritor passaria a adotar. O sucesso de público do *Visconte* fez com que Calvino continuasse se dedicando à escrita fabular, acrescentando ao primeiro livro mais dois: *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959). *O barão nas árvores*, como foi traduzido no Brasil, se tornou um *best-seller* na Itália durante dois anos,

<sup>4</sup> “Caro Elio, lietissimo che il *Visconte* ti piaccia. Io ho qualche esitazione a publicarlo in libro: non è dargli troppa importanza? Non è circoscrivermi in una zona minore, di ‘divertimento’?” (CALVINO, 2000, p. 332).

<sup>5</sup> “Io lavoravo da anni a un romanzo con la classe operaia e tutto [*I giovani del Po*], ma nessuno riesce a leggerlo fino in fondo perché dicono che è una barba, e io finché non trovo almeno un lettore non lo publico. Invece un raccontino che ho scritto in poche settimane per divertirmi, la storia d’un visconte che viene dimezzato da una cannonata dei Turchi, quello piace a tutti, tanto che m’han convinto a farne un libretto che uscirà a marzo. Ma io sono stanco di fare le favolette” (CALVINO, 2000, p. 336).

o que reitera a preferência do público leitor de Calvino por suas obras fantásticas.<sup>6</sup>

Essa preferência, entretanto, não se restringia ao público italiano. Também no Brasil Calvino começou a ser conhecido por suas obras fantásticas, já que foram traduzidas, primeiro, aquelas que compunham sua trilogia (*Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante*, *Il cavaliere inesistente*), intitulada *I nostri antenati*. Inicialmente, esses três livros tiveram uma tímida expressão no panorama nacional; foram publicados na década de 1970 pela hoje extinta editora Expressão e Cultura, com tradução de Joel Silveira.<sup>7</sup> Anos depois, no final da década de 1980, as obras de Calvino passaram a ser publicadas no Brasil pela editora Nova Fronteira<sup>8</sup> e, no caso do *Visconte*, com tradução de Wilma Freitas Ronald de Carvalho, em 1988. No entanto, foi somente a partir dos anos 1990, quando uma grande editora, a Companhia das Letras, passou a editar as obras calvinianas, que o escritor alcançou o prestígio e o reconhecimento do público brasileiro.

Enquanto no Brasil a produção calviniana ainda era apresentada timidamente aos leitores brasileiros, na Itália Calvino discutia a possibilidade de vender os direitos cinematográficos d'*O barão nas árvores* para a casa de produção de Dino De Laurentiis, fato que se consolidou em 1971. Como as duas últimas obras da trilogia *I nostri antenati* lhe renderam grande reconhecimento, Calvino já não acreditava que seu visconde partido ao meio pudesse ainda suscitar alguma produção importante<sup>9</sup> (a publicação das obras que seguiram o *Visconte*, de certa

---

<sup>6</sup> Em 1963, uma leitora, Antonella Santacroce, escreve uma carta a Calvino, apresentando-lhe um ensaio que havia escrito, no qual fazia apologia às suas narrativas fantásticas e uma invectiva contra a narrativa realista. Nesse contexto, Calvino já havia se resignado e se reconhecido como um escritor cuja função social era divertir (CALVINO, 2000, p. 753-755).

<sup>7</sup> Em 1970, Joel Silveira traduziu *O visconde partido ao meio* e *O cavaleiro inexistente* e, em 1971, *O barão rompante*. Os dois primeiros títulos (ver CALVINO, 1996 e CALVINO, 1997) permaneceram os mesmos na tradução canonizada de Nilson Moulin, enquanto, para a terceira obra, Moulin preferiu traduzir o título como *O barão nas árvores*.

<sup>8</sup> Entre as obras de Calvino editadas pela Nova Fronteira, destacam-se, além de *O visconde partido ao meio*, *A especulação imobiliária* e *Se um viajante numa noite de inverno*.

<sup>9</sup> Conforme informações extraídas da carta escrita por Calvino a Eric Linder, seu agente literário, datada de 10 de novembro de 1971 (CALVINO, 2000, p. 1129).

forma, o ofuscaram). Mal sabia o escritor que seu despretenso romance seria adaptado para vários palcos na Itália e também no Brasil.

Foram necessários, portanto, vários anos para que a obra de Calvino se consolidasse no cenário brasileiro, daquela acanhada investida da editora Expressão e Cultura ao relativo sucesso de público e de venda obtido pela Companhia das Letras. Assim, 29 anos depois da primeira publicação da tradução do *Visconde*, essa obra começou a ressoar entre os brasileiros: *O visconde partido ao meio* teve seu título literalmente cortado quando traduzido para o teatro em *Partido*, montagem do grupo Galpão lançada em 1999. O espetáculo nasceu de um encontro feliz e intenso entre o grupo mineiro e o diretor Cacá Carvalho. Foram ao todo 100 apresentações em sete cidades, incluindo uma fora do país – Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro, Florianópolis, Santo André, Porto Alegre e Caracas –, que alcançaram um número de 27.492 espectadores.<sup>10</sup>

O processo de criação de *Partido* é apresentado com riqueza de detalhes no *Diário de montagem do espetáculo Partido* (2014), assinado por Cacá Brandão, responsável pela dramaturgia e pelos textos da peça, que foi publicada em livro em 2007 pela editora Autêntica. Nos primeiros encontros entre o grupo de atores e o diretor, não estava definido ainda qual livro de Calvino, dentre os três que compõem a trilogia *Os nossos antepassados*, seria levado aos palcos. Cacá Carvalho já havia trabalhado com *O cavaleiro inexistente* na Itália, mas estava muito interessado no tema do homem partido ao meio. Brandão, por sua vez, entusiasmou-se com o cavaleiro Agilulfo e sua armadura vazia. Chegaram a pensar também em uma narrativa que cruzasse os três livros que Calvino escreveu na década de 1950. Essa hesitação entre uma história ou outra ou mesmo a possibilidade de produzir um encontro entre elas ecoa as palavras do escritor lígure, no prefácio publicado na trilogia, em 1990:

Eu quis fazer delas uma trilogia da experiência da realização como ser humano: em *O cavaleiro inexistente*, a conquista do ser; em *O visconde partido ao meio*, a aspiração a uma completude para além das mutilações impostas pela sociedade; em *O barão nas árvores*, um caminho para uma completude não individualista a ser alcançada por meio da fidelidade a uma autoderminação

---

<sup>10</sup> Agradecemos a Leticia Leiva, Assistente de Comunicação do Galpão, que, em conversa por e-mail, nos forneceu informações sobre as apresentações do espetáculo *Partido*.

individual: três níveis de aproximação da liberdade. E, ao mesmo tempo, quis que fossem três histórias, como se diz, “abertas”, que antes de mais nada se mantenham de pé enquanto histórias, pela lógica da sequência de suas imagens, mas cuja verdadeira existência comece no jogo imprevisível de perguntas e respostas que suscitam no leitor. Gostaria que pudessem ser vistas como uma árvore genealógica dos antepassados do homem contemporâneo, em que cada rosto oculta algum traço das pessoas que estão a nossa volta, de vocês, de mim mesmo. (CALVINO, 1997, p. 19-20).

Tanto o diário de Brandão quanto o belo texto de Eduardo Moreira, “Cacá Carvalho e um teatro partido ao meio” (2010), revelam que a peça existiu desde o começo como desejou Calvino para suas histórias, tal qual um jogo de perguntas e respostas que investiga as histórias e vivências não só dos personagens de Calvino, mas, sobretudo, dos próprios atores, como queria o diretor. A imagem de “um homem cortado em dois no sentido longitudinal” (CALVINO, 1997, p. 10), que girou por um tempo na cabeça de Calvino até se transformar na história do visconde Medardo, chegou aos palcos brasileiros bem multiplicada: o visconde, interpretado por Paulo André, não foi dividido ao meio; ele se apresenta inteiro no palco, assim como o menino (Antônio Edson). O corpo de cada um dos outros personagens foi dividido e multiplicado pela maquiagem de Mona Magalhães e pelo figurino de Marcinho Medina: o lado direito caracterizava um personagem e o esquerdo, outro. Teuda Bara apresentava-se ora como a ama Sebastiana, ora como um huguenote, e Beto Franco era por vezes Pedroprego e por outras um cavalo, por exemplo. Um encantador jogo de metamorfoses, tão caro a Calvino.

A tradução da narrativa de Calvino para o teatro é marcada ainda pelo acréscimo de dois objetos que acabam se transformando em verdadeiros personagens: o livro e a mala. O livro que o menino carrega na cabeça quase todo o tempo da peça e as diversas malas que os outros personagens arrastam pelo palco, “verdadeiros nichos em que cada ator levava para a cena sua própria ascendência, com fotos e objetos dos antepassados e que constituíam uma espécie de tesouro e fardo pessoal que cada um carregava durante todo o espetáculo” (MOREIRA, 2010, p. 103). O objeto livro e suas páginas multiplicadas no palco e na voz do menino lembram a todo tempo o processo de criação do grupo, ressaltando o trabalho com a metalinguagem, caro também a Calvino. As malas, por sua vez, não deixam esquecer a máxima que norteou a

direção de Cacá Carvalho: “a imersão no pessoal”, a intimidade de cada um levada à cena para a construção dos personagens e de si mesmos, enquanto seres partidos e multiplicados. O espetáculo *Partido* se vale, portanto, da duplicidade dos atores, que representam dois personagens, e da dos objetos que compõem o cenário como uma forma de garantir a saída da limitação de uma representação fiel ao original, ressaltando a própria ambiguidade e a ironia como características essenciais por enfatizar tanto uma postura de interrogação e de busca quanto o duplo sentido e a polissemia das coisas.

FIGURA 1 – Fotografia dos atores no espetáculo *Partido* (1999)



Fonte: Guto Muniz (Fotógrafo).<sup>11</sup>

O objeto livro surge no espetáculo já no início, quando o menino, depois de ler pausadamente as inscrições nas malas espalhadas pelo palco,

<sup>11</sup> As fotos do espetáculo *Partido*, feitas por Guto Muniz na temporada de estreia em 1999, nos foram disponibilizadas com o intuito de pesquisa pelo Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto (CPMT). Algumas dessas fotos também estão disponíveis em: <http://www.focoincena.com.br/partido>. Acesso em: 04 jun. 2019.

passa à leitura das primeiras frases de um livro, o livro de Calvino: “Havia uma guerra contra os turcos. O visconde Medardo de Terralba, meu tio, cavalgava pelas planícies da Boêmia rumo ao acampamento dos cristãos. Acompanhava-o um escudeiro chamado Curzio” (CALVINO, 2007, p. 18). Em *Partido*, o menino, além de narrador da história, é também escudeiro do visconde, que o convida a partir e a acompanhá-lo aos campos de batalha. O verbo partir é explorado em toda sua polissemia, assim como o objeto livro se desdobra em várias metáforas. Partir é também sair do livro, abandonar a leitura por um momento, “virar a página” e se arriscar no imprevisível da guerra e da vida. “O senhor é branco como uma folha de papel” (CALVINO, 2007, p. 19), diz o menino a Medardo, que lhe responde: “Entre a realidade e o sonho não há mais que a espessura de uma folha de papel. Viemos deste livro como você quis. E você, veio de onde?” (CALVINO, 2007, p. 19). O menino ora lê ora carrega o livro na cabeça, e vai narrando a história do visconde e também a sua, na tentativa de encontrar o que lhe falta e, às vezes, desistindo por alguns momentos da leitura, por medo de enfrentar a realidade de sua história de solidão ou de simplesmente se deparar com o perigo da guerra que decidiu encarar. O livro, portanto, é vida e morte.

As malas, que carregam o legado de cada um dos atores e personagens, descortinam um mundo de lembranças e segredos, pedaços de histórias e de vidas de outros tempos que se abrem e fecham; podem ser casas, armas e máquinas, confirmando o poder de metamorfose das coisas, assim como do homem contemporâneo, que está em busca de uma nova forma de se tornar completo ou de assumir a sua incompletude. Cada personagem carrega sua mala como se estivesse prestes a partir para outro lugar, ainda que seja apenas para fora do livro. Se, na narrativa de Calvino, a importância do menino vai crescendo aos poucos, até se tornar o personagem principal do livro, em *Partido* ele divide com Medardo o protagonismo da história. A cena final (FIGURA 2), em que Paulo André, o visconde, se debate no palco, fica nu, fala seu nome e de onde veio, sempre repetindo a palavra “partido”, mostra que o trabalho de criação da peça chegou onde queria o grupo, o diretor e também Calvino: descobrir que o homem é dividido e que na divisão do outro podemos encontrar o traço de nós mesmos, assim como o menino viu sua incompletude no visconde partido ao meio.

FIGURA 2 – Fotografia da cena final do espetáculo *Partido* (1999)

Fonte: Guto Muniz (Fotógrafo).

A cena final do espetáculo *Partido*, lindamente registrada pela fotografia de Guto Muniz, apresenta um tom mais pessimista que rompe, de certa forma, com a característica leve e fabular presente no romance de Calvino. A reconciliação entre as duas partes do visconde Medardo não é indício de um final feliz, pelo contrário, trata-se do reconhecimento do personagem, mas também do ator, de que sempre esteve partido. A composição barroca do cenário e da iluminação do palco parece reforçar ainda mais a sensação de abandono do homem moderno, “sozinho neste mundo cheio de responsabilidades e fogos-fátuos” (CALVINO, 2007, p. 75). Se, na obra de Calvino, o reencontro das duas partes do visconde torna completa e finalizada a história, exceto para o narrador, o menino, que é deixado pelo doutor Trelawney, no espetáculo do Galpão, evidencia-se que a reconstituição do visconde não é suficiente para que o mundo se torne completo novamente.

## 2 Uma nova poética do sujeito partido e sua tradução teatral

Dividir, recompor; cortar, reconstruir; partir, retornar: esse foi o trabalho empreendido pelo grupo Galpão quando se propôs a traduzir para o teatro o romance de Calvino. A palavra escrita desdobrou-se em inúmeras linguagens, e o corpo do ator passou a se expressar com autonomia e liberdade, sem interferências impositivas do texto de partida. A vida dos atores, sua própria subjetividade e suas experiências, muitas vezes ambíguas e obscuras, foram ao palco com eles, ratificando ainda mais a ideia da fragmentação do homem contemporâneo, como quis evidenciar Calvino em seu romance. Mas, na peça, os conflitos do ator, seus dilemas e contrastes são intensificados, por isso, mais do que longitudinalmente divididos ao meio para interpretar dois personagens (com exceção do menino e do visconde), seus corpos oferecem abrigo ao sujeito ficcional. Expor-se publicamente num palco permite aos atores despojar-se de suas máscaras sociais e experimentar um processo de autoconhecimento, como evidenciou Brandão:

Nes[s]e espetáculo, o ator experimenta um processo de conhecimento de si mesmo através da ação e da imaginação ativa e em guarda diante dele próprio: esse conhecimento é o reconhecimento de uma verdade oculta que faz oscilar as certezas anteriores e encontrar a monstruosidade do mundo que o cerca. Dessa forma, não é o texto de Calvino que vai ao palco. Como um “pré-texto”, o livro funciona como um sino sob cujas badaladas a alma do ator repercute, encontra a frequência de sua própria vida e engravida as falas que virão a sair de seus lábios. Emitidas do palco, tais falas vêm à dramaturgia, horizonte último onde se encontram o mundo do texto, o mundo do teatro e, por antecipação, o mundo do espectador. Desse encontro, partem as milhentas possibilidades de sentido que nem mesmo Calvino imaginou. (BRANDÃO, 2014, p. 114-115).

A tradução<sup>12</sup> do *Visconde* para o teatro permite outra recepção do texto de Calvino: além das palavras, a expressão em gestos, movimentos,

---

<sup>12</sup> Adotamos o conceito de “tradução” ao invés de “adaptação” para refletirmos sobre o trabalho artístico empreendido pelo grupo Galpão, pois *Partido* constitui-se como outra obra de arte. Nesse sentido, mesmo que os atores e o dramaturgo tenham lido o romance de Calvino em português, também eles precisaram assumir a posição criativa de um escritor/poeta para a realização do espetáculo. Considerando a teoria de Walter

sons e músicas ressoa no imaginário do espectador, atribuindo outras cargas de sentido ao texto literário. Para a montagem de *Partido*, que contou com um primoroso equilíbrio entre a arte e a vida, a imaginação e as possibilidades limitantes da realidade, a poesia e o humor, a tradução intersemiótica e a recriação, os atores participaram com o diretor Cacá Carvalho e o dramaturgista Cacá Brandão na composição do texto dramático e das cenas. Conta-nos Brandão, em seu *Diário de montagem do espetáculo Partido*, que a peça foi se delineando em *workshops*, nos quais todos, juntos, recriavam o *Visconde*:

Arildo começa sua versão: “A história é contada do ponto de vista de um menino, o sobrinho do Visconde...”. O diretor pede para que Arildo repita isso. Arildo se concentra mais na união entre as duas metades do Visconde a partir da paixão delas por Pamela. Teuda lembra que a história acaba quando o Doutor vai embora e o Menino vê o barco partir sem que ele possa ir junto. “Aí está a chave do trabalho”, diz o diretor, “a criança que tudo viu, mas não pode partir com o Doutor”. [...] A primeira chave do diretor, portanto, é a da história de uma criança sozinha virando adulto: “O menino é o próprio Visconde que se partiu na adolescência”. Ele e eu, penso. (BRANDÃO, 2014, p. 11-12).<sup>13</sup>

Desde os primeiros encontros, a constituição de *Partido* revelou-se extremamente desafiadora e, aos poucos, o grupo foi se deslocando do texto para criar; afinal, como dizia Carvalho: “A gente tem de ler o livro, e não ser lido por ele” (BRANDÃO, 2014, p. 12). Nesse sentido, foi justamente por suas múltiplas dificuldades de transposição para o palco (a principal delas: como interpretar um homem partido ao meio?), que o *Visconde* pôde ser considerado o melhor dos textos que compõem a trilogia para ser encenado, pois a tradução, conforme Haroldo de Campos, só pode ser realizável diante de um texto pleno de dificuldades intrínsecas: “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2013, p. 85).

---

Benjamin e Haroldo de Campos, a tradução reivindica a liberdade criativa do tradutor, o que corrobora a escolha terminológica por nós adotada: a tradução tem autonomia do seu original, já a adaptação, não.

<sup>13</sup> Os atores mencionados nesse fragmento são Arildo de Barros, que interpretou o Dr. Trelawney e um huguenote, e Teuda Bara, que interpretou a ama Sebastiana e uma huguenote.

Toda tradução, à maneira da literatura, deve usar a linguagem de forma ativa e transformadora. Haroldo de Campos, em seu texto “O que é mais importante: a escrita ou o escrito?”, apropria-se da expressão de Walter Benjamin “redoação da forma” [die *Wiedergaber der Form*] para sintetizar o trabalho do tradutor, pois cabe a ele dar ou redoar a forma (cf. CAMPOS, 1992, p. 78). Para traduzir é necessário, portanto, um trabalho transformador e transcriativo da linguagem, que deve priorizar a forma ao invés de um sentido puramente comunicacional. Ora, tal foi o propósito do espetáculo assinado pelo grupo Galpão: o romance de Calvino ultrapassa o plano verbal ao assumir os palcos, alterando, inclusive, a forma, o gênero textual.

Para Benjamin, a tradução tem uma função redentora e apresenta-se como uma manifestação da vida, da sobrevida do original. Esse pensamento, que se refere à tradução de uma língua para outra – o texto de Benjamin, “A tarefa do tradutor”, é publicado em 1923 como prefácio às suas traduções de poemas de Baudelaire – é muito profícuo para pensar também a tradução de um sistema semiótico a outro, que é o caso de *Partido*. Constituir-se como uma sobrevida do original parece-nos pertinente para pensar o trabalho do Galpão com o romance de Calvino, pois o espetáculo, assim como argumentou Benjamin sobre o essencial numa obra de arte, não se preocupa com o que é comunicado, mas com o “inapreensível, o misterioso, o ‘poético’” (BENJAMIN, 2011, p. 102). E, em uma tradução, segundo Benjamin, o “poético” só poderia ser restituído se o tradutor se tornasse um poeta ele mesmo e, assim, reconstituísse o original na língua da tradução. A “tradução como forma”, portanto.

Uma vez que decorre do original, para o pensador alemão, a tradução garante-lhe uma sobrevida em outra cultura, não havendo, assim, uma preocupação com a restauração de um sentido primeiro; pelo contrário, a tradução deve procurar chegar a uma espécie de metamorfose do original, que, dada a “lei de sua traduzibilidade”, reivindicaria ser traduzido, mantendo sua sobrevivência histórica:

A história das grandes obras de arte conhece sua descendência a partir das fontes, sua configuração na época do artista, e o período de sua “pervivência”, em princípio eterna, nas gerações posteriores. [...] Nelas [nas traduções], a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais abrangente desdobramento. (BENJAMIN, 2011, p. 105).

A tarefa do tradutor, para Benjamin, portanto, não é simplesmente mediar ou reproduzir sentidos, mas exprimir, por meio do novo texto, a intimidade das línguas – e, portanto, também das artes – que não são estranhas entre si; “é redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação” (BENJAMIN, 2011, p. 117). Essa intimidade não pressupõe a semelhança entre a tradução e o original, mas uma afinidade em suas intenções, que não se mostram nas línguas tomadas isoladamente, mas em suas metamorfoses. A língua pura de que trata o pensador é o que toda língua “quer-dizer”, um anseio que se repete constantemente nas línguas, uma semente que nelas se oculta porque é incomunicável. A tradução é que apresenta e atualiza esse segredo.

Quando recusa o papel secundário, de servidão, e se assume como recriação, a tradução revela essa intimidade. Assim, a obra de partida passa a ser devedora de sua tradução, pois é esta que lhe permite o desvelar da língua pura, espaço potencial da retomada das diferenças. *Partido* é, assim, uma tradução rasurada de *O visconde partido ao meio*; trata-se de um processo no qual os integrantes do Galpão, ao se tornarem leitores de Calvino, viraram a página e se propuseram a criar. Se levar o *Visconde* para os palcos revelou-se um propósito desmedido, se era impossível ser fiel ao escritor italiano, restava somente traí-lo.

Paul Ricoeur, em seu texto “O paradigma da tradução” (2011), propõe substituir a alternativa especulativa traduzibilidade *versus* intraduzibilidade para a alternativa prática fidelidade *versus* traição. Embora Ricoeur opte por nomenclaturas que apresentam historicamente uma carga semântica específica, ele ressignifica, em alguma medida, tais termos ao chamar de fidelidade a parte traduzível do original, enquanto que traição seria o lugar da intraduzibilidade. No entanto, diante da intraduzibilidade da obra, o tradutor seria desafiado, traíndo-a por consentir uma perda, mas, ao mesmo tempo, aproveitando tal momento para se colocar como criador. Nessa perspectiva, ao traír Calvino, o grupo Galpão produziu outra obra de arte.

Contra toda a tradição da imitação, de uma tradução fiel e que copia o original, Ricoeur propôs, assim como Benjamin, uma nova poética do traduzir pautada na produção da diferença, quando o tradutor toma o seu lugar de criador. Apropriando-se da tradução como um espaço de experimentação, o tradutor permitirá que as línguas/artes se choquem, que suas diferenças abalem violentamente uma a outra, ampliando nosso

modo de ver, como considerou Carvalho: “O modo de ‘ver’ no teatro, tão diferente da literatura, às vezes nos ajuda a ver melhor a vida” (BRANDÃO, 2014, p. 115).

Do texto para o palco houve um trabalho de transformação e renovação, que permitiu ao grupo Galpão, após o encontro com Calvino, ir além dele, em alguma medida romper com ele, recordando que, para o espetáculo funcionar, é necessário partir, ir embora, “virar a página” e novas palavras procurar: palavras que se adequassem ao público brasileiro, palavras que representassem os anseios e as histórias dos atores, palavras que refletissem a cor e o tom do Galpão. Por isso, o grupo rompe com a quarta parede fazendo com que o espectador tome o seu lugar na peça e se reconheça também partido, fragmentado, incompleto:

Vem te encontrar  
Partido ao meio  
Tuas palavras vem procurar  
Vem te recordar  
Partir  
Teu rosto é nuvem  
Se desmancha no ar  
E o tempo é um rio que  
Não podes deter, vem. (CALVINO, 2007, p. 18).

A voz do coro e o seu convite à incompletude que abre o espetáculo é também a voz de encerramento da peça, voz que recorda que tudo é ficção, voz que afirma o fim do livro, o fim da peça, voz que reitera a necessidade da diferença:

Vamos, o livro acabou, ficaste só  
Anda, vai, o livro acabou  
Logo, vai, quem foi que disse  
Que eu te queria igual a mim? (CALVINO, 2007, p. 76).

Se o espetáculo não precisa ser igual ao livro, nem o menino igual ao visconde e tampouco o espectador igual ao autor, é porque “a página precisa ser virada para que a fábula prossiga” (CALVINO, 2007, p. 22).

Assim, a história do visconde Medardo de Terralba, que foi partido ao meio por uma bala de canhão em uma guerra contra os turcos, está também no palco, mas em sua sobrevida. Partido em duas metades, o visconde volta para casa – primeiro apenas sua metade má, o Mesquinho,

e depois a outra, o bom. A Calvino interessa, mais que essa dicotomia, a divisão e a incompletude, que representam bem o homem contemporâneo à escrita do romance, saído do pós-guerra mutilado e incompleto. Em *Partido*, também são estes os aspectos que mais importam; o excesso de bondade é tratado com humor, inclusive pela plateia. Encontram-se, também no espetáculo, o carpinteiro Pedroprego, cujas forcas destroem mais papéis do que pessoas, Pamela e sua família, o Dr. Trelawney, os huguenotes e os leprosos, de forma que a sequência narrativa do romance de Calvino não sofre muita interferência. A sobrevida que o espetáculo apresenta está no potencial dos objetos cênicos, no trabalho criativo dos atores e do diretor, que se entregam em suas subjetividades, e na compreensão de que a totalidade, a inteireza e a completude são inalcançáveis também no Brasil, na virada do milênio. Conforme argumentou Brandão, dessa maneira ele e o grupo puderam construir um trabalho “com melhor entendimento, agilidade e liberdade” (BRANDÃO, 2014, p. 63).

Ao final do romance de Calvino, o visconde se torna novamente um homem inteiro, uma mistura de maldade e bondade, mas, como alerta o menino narrador, “com a experiência de uma e de outra metade refundidas, [...] devia ser bem sábio” (CALVINO, 1997, p. 111). O Dr. Trelawney, que havia se tornado por um tempo o companheiro do menino, parte para a Austrália com o capitão Cook em um navio cheio de marinheiros, e o menino descobre-se um contador de histórias de si mesmo e se embrenha no bosque, sem conseguir partir. Em *Partido*, Medardo não suporta mais a divisão ao meio e, no palco cheio de ossos espalhados, revela-se Paulo André e parte, jogando fora o livro – “Jogue fora o livro, Menino” (CALVINO, 2007, p. 73), diz o visconde. O menino permanece, abraça o visconde e entrega-lhe uma vela, mas, ao se perceber sozinho, ele interpela, receoso, seu tio, o visconde Medardo. Chegou-lhe, porém, a hora de crescer: o menino, que começara a peça como uma criança que se julgava completa, em Terralba, terra do alvorecer, a termina como uma pessoa adulta, sob um pôr do sol, e reconhece-se, nesse momento, também ele partido, incompleto.

FIGURA 3 – Fotografia dos atores no espetáculo *Partido* (1999)



Fonte: Guto Muniz (Fotógrafo).

Se o encontro entre o menino e o visconde é uma dilaceração, como anuncia Calvino na epígrafe deste texto, o encontro entre o grupo Galpão e Calvino não poderia ser diferente. O contato entre as duas artes culmina também em um dilaceramento, em uma explosão, que permitiu ao grupo transformar o texto de partida, acrescentando a ele outras vozes, outros sentidos sociais e culturais. Se a arte da América Latina se colocou, durante muito tempo, como tradutora da cultura europeia, o grupo Galpão, mesmo aparentando ir ao encontro dessa premissa num primeiro momento, posiciona-se de forma transgressora ao rasurar sua origem e impor-se com uma obra autêntica e livre.

## Referências

- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas cidades: Ed. 34, 2011. p. 101-119.
- BRANDÃO, C. A. L. *Diário de montagem do espetáculo Partido*. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2014.
- CALVINO, I. I giovani del Po. In: CALVINO, I. *Romanzi e racconti*. Organização de Bruno Falchetto, Claudio Milanini e Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2010. v. 3, p. 1011-1126.
- CALVINO, I. *Lettere: 1940-1985*. Organização de Luca Baranelli. Milão: Mondadori, 2000.
- CALVINO, I. *O visconde partido ao meio*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CALVINO, I. *Os nossos antepassados*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CALVINO, I. *Partido*. Adaptação e dramaturgia por Cacá Brandão. Belo Horizonte: Autêntica: PUC Minas, 2007.
- CAMPOS, H de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 77-104.
- CAMPOS, H. de. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? *Revista USP*, n. 15, p. 78-89, 1992. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i15p76-89>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25669> Acesso em: 25 fev. 2019.
- MOREIRA, E. Cacá Carvalho e um teatro partido ao meio. In: MOREIRA, Eduardo. *Grupo Galpão: uma história de encontros*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010. p. 98-105.
- RICOEUR, P. O paradigma da tradução. In: RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 33-57.

Recebido em: 1º de março de 2019.

Aprovado em: 16 de julho de 2019.



## ***A Arcádia Romana e a Arcádia Ultramarina: diálogos literários entre a Itália e o Brasil na segunda metade do século XVIII***

### ***The Roman Arcadia and the Arcadia Ultramarina: Literary Dialogues between Italy and Brazil in the Second Half of the Eighteenth Century***

Carlos Versiani dos Anjos

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

carlos.versiani@gmail.com

**Resumo:** Este trabalho visa apresentar as relações literárias entre árcades brasileiros da segunda metade do século XVIII e a *Arcádia Romana*, a que alguns destes árcades eram filiados, ou a ela associados por intermédio da chamada *Arcádia Ultramarina*, academia criada no Brasil, na capitania de Minas Gerais, por Cláudio Manuel da Costa. O artigo analisa os primórdios da *Arcádia Romana* e seus teóricos precursores; o movimento dos poetas brasileiros na Europa e no Brasil, para a criação de uma colônia ultramarina daquela Academia; os esforços de Basílio da Gama, Seixas Brandão e Cláudio Manuel neste empreendimento; a participação do poeta Silva Alvarenga, também como crítico literário; e a recepção crítica sobre a existência e significado da *Arcádia Ultramarina*, nas suas relações com a *Arcádia Romana*, entre estudiosos contemporâneos da Itália e do Brasil.

**Palavras-chave:** Arcádia Romana; Arcádia Ultramarina; Século XVIII; Literatura Arcádica; História da Literatura.

**Abstract:** We aim to present the literary relations between Brazilian arcadians in the second half of the eighteenth century and the *Roman Arcadia*, in which some of these arcadians were affiliated or associated to the so-called *Arcadia Ultramarina*, an academy created in Brazil, in the captaincy of Minas Gerais, by Cláudio Manuel da Costa. We analyze the beginning of the Roman Arcadia and its precursor theorists; the movement

of Brazilian poets in Europe and Brazil, for the creation of an overseas colony of that Academy; the efforts of Basilio da Gama, Seixas Brandão and Cláudio Manuel in this venture; the participation of the poet Silva Alvarenga, also as a literary critic; and the critical reception on the existence and significance of the *Arcadia Ultramarina* in its relations with the *Roman Arcadia* among contemporary scholars from Italy and Brazil.

**Keywords:** Roman Arcadia; Arcadia Ultramarina; XVIII Century; Arcadian Literature; History of Literature.

## 1 A fundação da Arcádia Romana e a crítica literária do arcadismo no século XVIII

1690, Roma. No convento anexo à Igreja de São Pedro em Montorio, quatorze letrados de diversas regiões da Itália, todos participantes do círculo literário da Rainha Cristina da Suécia, se reúnem para a fundação da *Arcádia Romana*.<sup>1</sup> A Academia surge como escola e como movimento literário que se difunde por toda a Itália, formulando respostas críticas àquilo que se denominava *cattivo gusto* do Barroco. Sua nomeação remete, simbolicamente, à região da *Arcádia*, na Grécia Antiga, recriada miticamente como local de natureza idílica e fértil, onde em meio à música e à poesia habitavam os pastores e as ninfas, e que desde os *idílios* de Teócrito e as *Bucólicas*, de Virgílio, transformara-se em tópica recorrente na poesia ocidental. A *Arcádia Romana* originalmente teve Gian Vincenzo Gravina e Giovanni Mario Crescimbeni como maiores teóricos, principais responsáveis pelo manifesto no qual os poetas se diriam dispostos a “exterminar o mau gosto e empenhar para que não pudesse ressurgir, perseguindo-o onde se aninhasse ou escondesse, mesmo entre os castelos e vilas mais ignotos e impensados” (CRESCIMBENI, 1712 *apud* SALAMINIO, 1804, p. 52).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cristina I da Suécia (1626-1689) abdicou do trono em 1654, convertendo-se ao catolicismo. Viveu as últimas décadas em Roma, tornando-se líder e mecenas da classe musical, literária e teatral de Roma. Em seu *Palazzo Farnese*, ela recebia os poetas árcades em reuniões acadêmicas e grandes encontros culturais.

<sup>2</sup> Em Holanda, 1991, p. 181, encontramos esta tradução. No original: “esterminare il cattivo gusto; e procurare che più non avesse a risorgere, preseguitandolo continuamente ovunque si annidasse, o nascondesse, e in fino nelle Castella e nelle ville più ignote e impensate.”

Ambos, Gravina e Crescimbeni, buscaram na própria Itália, do século XIV ao século XVI, autores que lhes serviriam de modelo para imprimir uma renovação do gosto na literatura italiana. Autores, obviamente, que de alguma forma teriam incorporado da antiguidade greco-romana elementos da chamada poesia bucólica ou pastoril. Gravina teria um projeto mais amplo, buscando constituir uma visão diacrônica da cultura literária italiana, da antiguidade latina aos poetas renascentistas, para a instituição dos paradigmas pelos quais se guiaria sua *Arcádia Romana*. Já Crescimbeni tinha como alvo específico a reação neoclássica contra a cultura e a literatura barroca, e propunha como maior modelo a ser seguido Petrarca, que aperfeiçoou e difundiu o soneto, forma poética tida como um símbolo da estética e racionalidade buscada pela poesia arcádica. Ambos, somados aos doze outros fundadores da Arcádia Romana foram assim lembrados em Dicionário publicado à época da unificação da Itália, claramente impregnado da linguagem e retórica românticas:

Os fundadores, grandes homens, da benemérita e célebre *Accademia d'Arcadia* tiveram como principal propósito ao tomar para si os nomes usados pelos pastores gregos, e até mesmo o seu calendário, a declaração de guerra à ostentação do século, e assim retornar à poesia italiana por meio do gênero pastoril em sua mais pura e bela forma. Fingindo-se pastores, imaginando-se vivendo no campo, sem qualquer fasto, não tendo entre eles qualquer título de primazia; estudando nos clássicos gregos, latinos, e italianos, vieram naturalmente por si próprios a se despir dessas empoladas metáforas, esses distorcidos conceitos, e esse luxo demasiado de erudição, que formava a delícia não somente dos poetas, mas dos mais aplaudidos festivais de retórica, em que tolamente se repousava o *locus* do sublime e do belo. (MORONI, 1852, p. 7, tradução nossa).

Giovanni Vincenzo Gravina publicou em 1708 sua obra *Della Ragon Poetica*, na qual se põe a discutir os gêneros poéticos, a funcionalidade e a racionalidade da poesia, a partir dos autores gregos, latinos e italianos. Dedicou parte do seu livro a Homero e a Dante Alighieri, mas inclui notadamente no seu trabalho todos os que, desde a Grécia antiga, se dedicaram a formas poéticas que serviriam de modelo para a construção do “gosto” arcádico: Píndaro, Anacreonte, Teócrito, Virgílio,

Horácio, Ovídio, Sannazaro, Tasso, Ariosto, Petrarca... Autores estes que estariam sendo, de forma direta ou indireta, estudados e assimilados pelos novos árcades do alvorecer do século XVIII. Preocupava, sobretudo, a Gravina (1771, p. 202) “a razão por onde se regulam a poética e as obras provenientes dos melhores autores”. Para isto valorizava a instituição racional de regras como a da verossimilhança e da unidade de estilo, que possibilitassem maior clareza, utilidade e eficácia para o discurso poético. Ao justificar o uso do nome “Da Razão Poética” para o seu livro, Gravina explica esta escolha:

Para cada obra precede a regra e para cada regra a razão: assim como um belo edifício é construído de acordo com as regras da arquitetura. Por sua vez, as regras da arquitetura para sua razão têm a Geometria, que através da Arquitetura comunica a própria razão de ser de toda obra bela. A mesma razão que tem a Geometria para a Arquitetura tem a ciência da Poesia para as regras da Poética. (GRAVINA, 1771, p. 6, tradução nossa).

Dois anos antes da publicação de *Della Ragon Poética*, outro grande literato e historiador da literatura, Ludovico Antonio Muratori (1770), também trouxe a público a obra *Della perfetta poesia italiana*, que se põe, assim como Gravina, a elencar as qualidades dos poetas latinos e italianos, que desde a antiguidade e a renascença teriam fundado as bases estéticas do “bom gosto” literário, que agora os árcades setecentistas pretendiam ver restauradas. Nesta obra, Muratori entra em polêmica com escritores e críticos franceses, principalmente com Boileau-Despreaux, que ainda em 1674 havia publicado sua *Arte Poética*. Esta disputa se daria por divergências quanto à origem e expansão do mau gosto seiscentista, que Boileau e outros escritores franceses atribuiriam à poesia italiana. Todos os temas postos em discussão por estes pioneiros retornariam, com vasta repercussão, em autores e críticos do universo arcádico luso-brasileiro, como Luiz Antônio Verney, Cândido Lusitano e Manuel Inácio da Silva Alvarenga.

Este último foi o que mais produziu obras de cunho crítico entre os árcades brasileiros do século XVIII. Tendo como referências mais próximas o francês Boileau-Despreaux e o português Verney, mas se instruindo também, via Basílio da Gama, nos teóricos da *Arcádia Romana*, Silva Alvarenga, desde estudante, seja em metapoemas ou em

textos reflexivos, exerceu o ofício de crítico do arcadismo. Em prosa, o autor daria vazão às suas teorias no *Discurso sobre o poema heroico-cômico* (1774), que introduz *O Desertor*, publicado em 1774; assim como no texto *Reflexões críticas sobre a Ode do Bacharel Domingos Monteiro*, publicado ineditamente por Francisco Topa (1997). A obra *Epístola A Termino Sipílio Árcade Romano por Alcindo Palmireno Árcade Ultramarino* (1772), publicada ainda quando estudante, já trazia a marca da crítica e da filosofia, como bem notara, no início do século XIX, o francês Adrien Balbi (1822, p. 173, tradução nossa): “Uma bela versificação, pensamentos verdadeiramente filosóficos, e uma crítica tão fina quanto delicada são perceptíveis em todas as suas composições”.<sup>3</sup> “Une belle versification, des pensées vraiment philosophiques, et une critique aussi fine que delicate se font remarquer dans toutes ses compositions.”

Gravina, além de teórico e crítico da literatura, se notabilizou como preceptor daquele que seria um dos grandes poetas e operistas da *Arcádia Romana*, Pietro Metastasio. O filho e discípulo absorveu o pensamento cartesiano do pai adotivo, assim como o conhecimento do gênero dramático e operístico, herdando os valores e princípios da *Arcádia Romana*, da qual também se tornaria sócio. Reconhecido como um dos maiores libretistas europeus do século XVIII, Pietro Metastasio foi um dos principais modelos de literatura dramática para o arcadismo luso-brasileiro, tendo inúmeras peças de sua autoria traduzidas para o português. Também como teórico, sua crítica se reservou mais ao subgênero operístico, notadamente à sua proximidade ou distanciamento em relação à tragédia grega. Foi um dos muitos italianos que, desde o século XVI, empreenderam a tradução da *Poética* de Aristóteles, depois de ter terminado uma versão em hendecassílabos da *Arte Poética* de Horácio.

Dentre os árcades ultramarinos, Cláudio Manuel da Costa foi o que mais se dedicou à dramaturgia, sendo também o maior tributário da influência de Metastasio. Não sabemos o quanto pôde Cláudio Manuel ler as críticas e teorias escritas pelo árcade italiano, mas com certeza foi um grande leitor de suas obras literárias. No currículo apresentado

---

<sup>3</sup> Une belle versification, des pensées vraiment philosophiques, et une critique aussi fine que delicate se font remarquer dans toutes ses compositions.

à *Academia dos Renascidos*, em 1759, Cláudio Manuel afirma ter traduzido sete dramas do árcade italiano, dos quais apenas dois são até hoje conhecidos (LAMEGO, 1919).<sup>4</sup> Mas também em suas canções e mesmo em alguns sonetos pode-se detectar a proximidade com a poética de Metastasio, como já apontavam estudos realizados por Sérgio Buarque de Holanda (1991, p. 276).

Quanto a Basílio da Gama, essa proximidade, além de literária, seria acadêmica, uma vez que Gama compartilhava oficialmente com Metastasio o lugar de sócio da renomada *Accademia dell'Arcadia*, a *Arcádia Romana*, com o codinome de Termindo Sipílio. No ano de 1770, o árcade brasileiro, então no Rio de Janeiro, e Metastasio, em Viena, trocaram correspondências. Na missiva de Gama, remetida juntamente com sua obra *O Uruguai*, este atestaria a grande popularidade alcançada pelas peças do poeta cesáreo no Brasil, para o que, provavelmente, teriam contribuído as várias traduções executadas por Cláudio Manuel. Diz, com exagero convencional, que o povo no Brasil recusa “a honra de ir ao teatro se a peça não for de Metastasio”<sup>5</sup> (METASTASIO, 1832, p. 1029-1030, tradução nossa). Em sua resposta, o italiano elogia o poema de Gama e lamenta, cordialmente, a idade não o permitir mais a mudança de hemisfério, para que pudesse “desfrutar da companhia invejável das espirituosas ninfas americanas”<sup>6</sup> (METASTASIO, 1832, p. 1030, tradução nossa).

---

<sup>4</sup> Cláudio Manuel diz ter traduzido “*Artaxerxes*, a *Dircea*, *O Demétrio*, *O José Reconhecido*, *O Sacrifício de Abraão*, o *Regulo*, o *Parnaso acusado*: alguns destes dramas em ritmo solto, outros em prosa, proporcionados ao teatro português” (LAMEGO, 1919). As traduções de *Artaxerxes* e *Parnaso Obsequioso* já foram publicadas.

<sup>5</sup> “un popolo che [...] farsi un onore di non andare al teatro ogni volta che il componimento non sarà di Metastasio”.

<sup>6</sup> “per goder presente l’invindibile parzialità delle spiritose ninfe Americane”. Esta correspondência também se encontra parcialmente transcrita em Holanda (1991, pp. 125-126). O segundo retorno de Basílio da Gama ao Brasil, entre 1770 e 1771, apesar de indicado pela correspondência com Metastasio, ainda carece de maiores investigações.

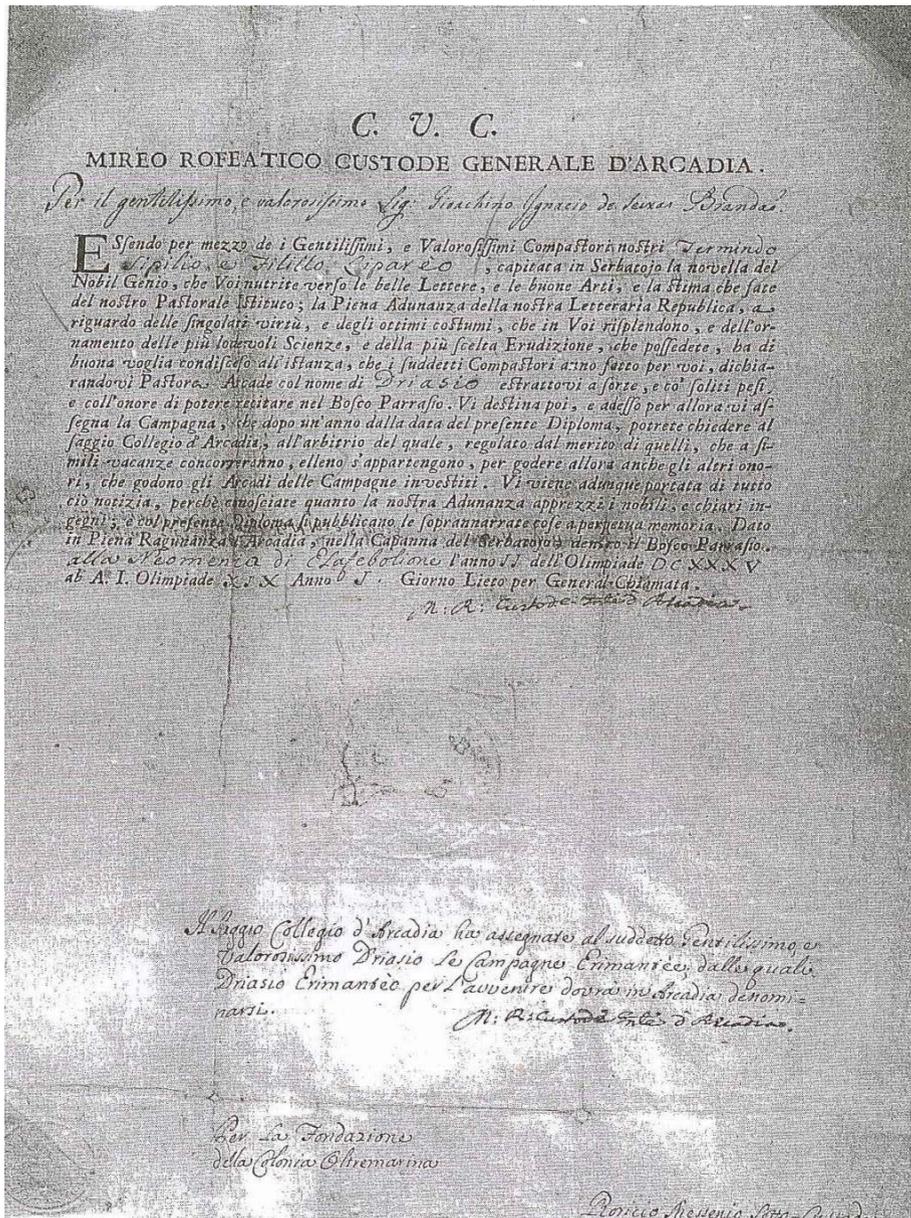
## **2 A diplomação de Seixas Brandão, “per la fondazione della colonia oltremarina”**

O primeiro documento a mencionar a criação de uma colônia ultramarina, filial da *Arcádia Romana*, foi descoberto pelo bibliófilo José Mindlin, e trazido a público por Antônio Candido (1993, p. 130-137). Trata-se do diploma de sócio da *Arcádia Romana*, concedido ao brasileiro Joaquim Inácio de Seixas Brandão, por indicação de dois outros árcades daquela instituição: o Termino Sipílio (José Basílio da Gama) e o Filillo Lipareo.<sup>7</sup> O diploma traz já impressos os dizeres elogiosos que seriam convencionais a todos os árcades admitidos como sócios, em papel timbrado com o carimbo da instituição, deixando um espaço a ser preenchido manualmente, no qual se colocariam o nome do candidato a sócio, *Il gentilissimo e valorosissimo Sig. Gioachino Ignacio de Seixas Brandão*; o nome dos sócios que o indicaram, *Termino Sipílio e Filillo Lipareo*; o nome pastoral que fora “sorteado”, segundo o rito da Academia, *Driasio*; e a data que se deu o ingresso do novo sócio: *Neomenio di Elafebolione, l’Anno II dell’Olimpiade DCXXXV ab A. I. Olimpiade XIX Anno I* (Cf. Figura 1).

---

<sup>7</sup> Filillo Lipareo, ou Enrico Turner, de Roma, tornou-se sócio, assim como Basílio da Gama, durante a custódia geral de Michel Morei (1743-1766) (VICHI, 1977, p. 124).

FIGURA 1 – Diploma de Joaquim Inácio de Seixas Brandão na Arcádia Romana, 1763



As datas dos eventos da Academia eram registradas tendo como referência o Ano II que se seguiu à 617<sup>a</sup> Olimpíada, correspondente no calendário gregoriano ao ano de 1690, em que se fundou a *Arcádia Romana*. Usava-se, também para registro do dia e do mês, do calendário da Grécia Antiga, pelo qual a data *Neomenio di Elafebolione*, corresponderia à lua nova no intervalo entre 16 de março e 15 de abril. As equivalências cronológicas, para quem não tem prática com este calendário, não são fáceis de fazer. Talvez por isto Antônio Candido calculara a posse de Brandão como tendo ocorrido em 1764. Em Roma, com o auxílio da Dra. Giovana Rak, responsável pelos arquivos da *Accademia dell'Arcadia*, conseguimos precisar que sua admissão como sócio daquela Arcádia se dera, na verdade, entre 16 de março e 15 de abril de 1763.

Na parte impressa do diploma vem escrito que, depois de um ano daquela data, como de praxe, Seixas Brandão poderia pedir ao “Sábio Colégio da Arcádia”, o direito de usufruir simbolicamente de uma *campagna*, que desde já os diretores assinariam. Seixas Brandão poderia então, proximamente, “gozar também de outras honras” às quais teriam direito os árcades “investidos destas *Campagne*”. Abaixo do que está impresso, vem escrito, manualmente, que “o Sábio Colégio da Arcádia assinou ao sobredito Gentilissimo y Valorosíssimo Driasio le Campagne Erimantée”, razão pela qual o sócio, no futuro, como Driasio Erimanteu deveria “na Arcádia se denominar”. O nome *Erimanteu*, seguindo a tradição neoclássica de se recriar o berço helênico da Arcádia, corresponderia ao vale do Rio Erimanto, cujas nascentes brotariam, na Grécia Antiga, das montanhas que divisavam a Arcádia, a Acaia e a Élida. A assinatura do Custódio Geral, Mireo Rofeático, aparece por duas vezes: abaixo do texto impresso, preenchido com os dados da diplomação, e também abaixo da redação manuscrita que assegurava o direito de Brandão à *Campagne Erimantée*.

Mas a grande preciosidade deste documento estaria um pouco mais abaixo, numa anotação que traz a indicação “per la fondazione della Colonia Oltremarina”. Ela foi escrita com a mesma letra de quem redigiu toda a parte manuscrita do documento, e também assinou na parte inferior do diploma: Rorício Messênio. Desta anotação pode-se deduzir que a posse de Seixas Brandão, ou o próprio evento da sua eleição, tivesse como propósito a criação de uma colônia da *Arcádia Romana* na América Portuguesa; seria uma entre as dezenas de filiais daquela academia, já espalhadas à época por várias regiões do planeta, inclusive na América

central (VICHI, 1977, p. VIII). A observação “per la fondazione della colonia oltremarina” está caligrafada com o mesmo capricho das demais anotações manuscritas, mas vem à parte, o que sugere que a intenção de se fundar a colônia ultramarina não fosse uma condição obrigatória imposta à eleição de Seixas Brandão.

Seja como for, está patente que havia o claro propósito, estabelecido naquele documento de diplomação de Seixas Brandão, com a efetiva participação de Basílio da Gama, de se criar na América Portuguesa uma colônia da *Arcádia Romana*. O evento contou com a participação direta do custódio geral da Arcádia, Michel Morei, e de dois integrantes da cúpula da Academia. De quem partiria a ideia? Com mais probabilidade, dos dois brasileiros presentes naquela *Adunanza*, ou reunião, mas apoiados pelo suporte de peso do presidente e de dois sub-custódios da Arcádia italiana: Filillo Lipareo era o codinome de Enrico Turner, de Roma, que fora “uno dei XII colleghi d’Arcadia”, espécie de conselho de árcades que auxiliava na administração do Custódio Geral; e Rorício Messênio era o codinome do *sotto-custode* Abade Lorenzo Sparziani (VICHI, 1977, p. 221).<sup>8</sup> Gama, Turner, Sparziani e Morei comungariam de alguns gostos em comum: os quatro participariam do livro *Sonetti ed orazione in lode delle nobile arti di disegno, pittura, scoltura, ed architettura*, publicado em fins de 1764, por iniciativa do custódio geral da Arcádia. Basílio da Gama escolheu para homenagear com seu soneto a *Fontana di quattro Fiumi*, na *Piazza Navona*. Talvez porque assim pudesse prestar também um tributo ao seu *Argentaro*, o Rio da Prata (KOMAREK, 1764, p. 65).<sup>9</sup>

Voltando ao propósito de criação da colônia da *Arcádia Romana* no Brasil, talvez isto pressupusesse o intuito dos dois jovens poetas brasileiros de, num futuro próximo, voltar à sua terra natal. Para o “Abate Basílio da Gama” (como é descrito em alguns documentos da Biblioteca da Arcádia), seria temerário se fixar depois em Portugal, onde a perseguição àqueles que mantivessem alguma ligação com os

---

<sup>8</sup> Encontramos a função de *Sotto-Custode* de Sparziani num outro registro feito apenas dois meses depois da diplomação de Seixas Brandão, em que ele assina como tal, juntamente com o Custódio Mireo Rofeatico (BARAGETTI, 2009-2010, p. 112).

<sup>9</sup> O nome do poeta aparece, encimando o soneto, como “Giuseppe Basilio Gama Brasileiro”. O poema faz alusão aos quatro rios que são representados na fonte, submetidos ao Tibre: Danúbio, Ganges, Nilo e o Rio da Prata.

jesuítas permanecia intensa. A escolha pelo Brasil três anos depois se comprovaria, embora com um desenlace trágico imprevisto, como se verá adiante. Já para Seixas Brandão, a opção de se formar médico na França tornaria um possível futuro no Brasil ainda mais distante.

Estudante na Faculdade de Montpellier, onde se matriculara em 1765, e provavelmente considerando apagado do seu horizonte um retorno breve ao Brasil, Seixas Brandão se manifestou sobre o tema da criação da *Arcádia Ultramarina* num poema em que saúda o amigo Basílio da Gama, intitulado *Ode a um Arcade de Roma, que ia estabelecer uma nova Arcádia no Brasil*. Nesta ode, Seixas Brandão atribui a Basílio da Gama, o Termino Sipílio, a missão a ele conferida no citado diploma, de se fundar na América Portuguesa uma Academia filiada à Arcádia de Roma: “Vais ver da América a silvestre face/e a frente coroada/de feras encarnadas e amarelas,/e por-lhe, em lugar delas,/o verde loiro, que na Arcádia nasce” (LAPA, 1969, p. 6) Seixas Brandão insinua no poema que a intenção de um acalentado retorno de Gama ao Brasil não se deveria à busca da riqueza presente nos rios de Minas, descritos como “mais ricos e abundantes/do que o Indo, o Pactolo, o Tejo, e o Reno”: “Não te move a buscar a pátria terra,/no fresco e leve pinho,/a faminta ambição do metal loiro” (LAPA, 1969, p. 6) E a associação daquela missão com os da *Arcádia Romana* fica sugerida nos versos finais:

Depois de haver corrido os mares  
Cheio de fama e de glória,  
Outra vez tornarás, contente e pago  
A ver do Tibre vago  
As correntes, as águas singulares.  
Entrarás em o templo da Memória;  
E ao Deus, que é dos pastores venerados,  
Entre aplausos alegres, entre vivas,  
Do Arcádico senado,  
Cingindo-te dos louros merecidos,  
Nas paredes votivas  
Suspenderás os úmidos vestidos. (LAPA, 1969, p. 6).

Rodrigues Lapa, no artigo que traz o poema de Seixas Brandão, levantou a hipótese de Basílio da Gama não ter podido cumprir a missão a ele incumbida pelo fato de o seu nome constar de uma lista de egressos da Companhia de Jesus, que seriam obrigados a retornar para Portugal

a partir de 18 de agosto de 1768.<sup>10</sup> De fato, Basílio da Gama, quando da extinção da Companhia de Jesus em todos os domínios de Portugal, em 1759, já vestia no Colégio Jesuítico do Rio de Janeiro o hábito de noviço. Por isto mesmo, ao partir para a Europa, em 1760, preferira ter como destino a Itália, onde a ordem jesuítica se conservava poderosa, evitando o reino português. Em 1768, sabendo que seu nome figurava da temida lista de acusados de jesuitismo, teria antecipado sua viagem, o que explicaria seu embarque a 30 de junho de 1768 (HOLANDA, 1991, p. 121-122). Ao que se apreende dos documentos, o retorno de Basílio da Gama para a Europa teria sido a contragosto do poeta, por não ter ainda concluído aquela missão, que constava da ode do amigo e consócio Seixas Brandão e do diploma a ele concedido em 1763. Um poema de Gama confirmaria essa suposição: trata-se do soneto iniciado por “Bárbara, iníqua terra...”, que reflete um ressentimento profundo do poeta com a terra pátria, por lhe pagar com a denúncia, ou o degredo, a sua iniciativa de tentar conferir a ela os louros da Arcádia:

Barbara, iníqua terra, ingrata, e injusta  
São estes os fantásticos agoiros  
De quando adornei a frente adusta  
De verdes, incertos, de sagrados loiros?

Já me aparto de ti, já me não custa  
Deixar-te, e os teus fantásticos tesoiros,  
Vou ver da minha Arcádia a frente augusta  
Os olhos belos e os cabelos loiros,

Com toda a ação dos braços me convida  
A grande Roma, e a pátria me desterra,  
E rende por favor deixar-me a vida:

Pagaste meu amor com dura guerra,  
És indigna de mim, desconhecida,  
Bárbara, ingrata, injusta, iníqua terra. (GAMA, [19--], p. 236).

Não é preciso muito esforço para notar que o soneto faz claramente alusões ao tema da ode de Seixas Brandão, o que corrobora ainda mais a tese de que Gama também se refere no mesmo à incumbência dada

<sup>10</sup> AHU (Arquivo Histórico Ultramarino) – Apensos do Rio de Janeiro, março de 1768 (LAPA, 1969).

pela *Arcádia Romana*, que se veria frustrada pelo retorno forçadamente antecipado para a Europa. Os dois últimos versos da primeira estrofe ecoam trecho da ode do amigo, quando o instruíra para, em lugar da “frente coroadade feras encarnadas e amarelas” dos nativos, por “o verde loiro, que na Arcádia nasce”. Da mesma forma, a segunda e terceira estrofes indicam qual seria o seu destino, uma vez de volta à Europa, repetindo o que se inscreve nos versos finais da ode de Brandão: “as águas singulares” do “Tibre vago”; os “aplausos alegres, entre vivas, / do arcádico Senado.”

### **3 Glauceste Satúrnio, Árcade Romano Ultramarino**

A folha de rosto dos manuscritos das *Obras* de Cláudio Manuel da Costa, publicadas no ano de 1768 em Coimbra, trazia inscrita sua condição de “Árcade Ultramarino, chamado Glauceste Satúrnio”. Também em duas canções em italiano, e em dois romances, na mesma publicação, aparecia a titulação “Pastor Arcade Romano Ultramarino”, conferida não apenas a Glauceste Satúrnio, mas também aos ainda não identificados Ninfejo Calistide e Eureste Fenício. Desde o final de março de 1768, portanto – uma vez que a viagem de navio entre o Rio de Janeiro e Lisboa demorava por volta de dois meses –, se encontrava nos originais endereçados à Europa a referência da titulação de Cláudio Manuel e de mais dois prováveis poetas brasileiros, como árcades romanos. Isto se não foi, como aventamos em outro artigo, o próprio Cláudio Manuel que entregara seus manuscritos em Portugal, para onde poderia ter embarcado ainda antes, no ano de 1767.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Em outro artigo (VERSIANI, 2014), aventamos uma hipótese, ainda não comprovada, de que Cláudio Manuel da Costa, que editara suas *Obras* em Coimbra em 1768, teria ele mesmo estado em Portugal, no dia 10 de junho daquele ano, para a entrega dos seus manuscritos à Real Mesa Censória. No Livro de Registro de entrada e saída de obras (1768-1772), livro 2, MF 6917, p. 66, acessado no ANTT, consta a informação de que “entregou Cláudio Manuel da Costa um livro de poesias manuscrito”. Por outro lado, em extensa pesquisa, não encontramos registro da presença de Cláudio Manuel em Minas entre 3 de abril de 1767 a 4 de setembro de 1768. Dois outros motivos poderiam ter contribuído para uma possível viagem de Cláudio Manuel à Europa, além da entrega dos originais do seu livro: acompanhar de perto o processo para a concessão do Hábito de Cristo, que lhe fora concedido em 18 de junho de 1768, e a obtenção oficial do título de Árcade Romano Ultramarino, de que não temos comprovação.

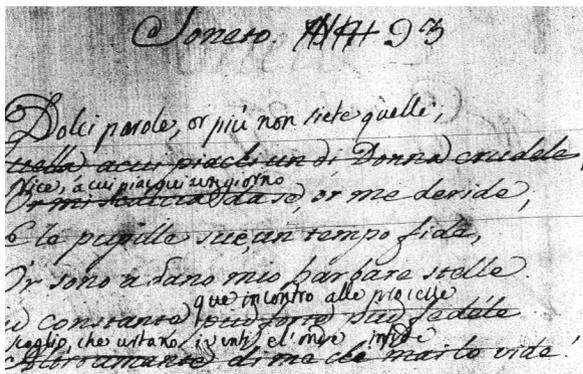
Aqui não poderíamos deixar de sugerir duas hipóteses. Se Cláudio Manuel permaneceu no Brasil e mandou por navio os seus originais, seu título de árcade romano ultramarino, oficial ou oficioso teria sido concedido por intermédio de José Basílio da Gama, antes de abril de 1768, transferindo este a Cláudio Manuel a incumbência de fundação da *Arcádia Ultramarina*, em vista do retorno apressado para a Europa. Se Cláudio Manuel viajara para Portugal carregando os seus manuscritos, entre 1767 e 1768, isto não eliminaria a hipótese de obtenção do título pelas mãos de Basílio da Gama; mas permitiria a formulação de outra: a de que teria concluído a redação das suas *Obras* na Europa, onde pessoalmente conquistaria tal titulação, que fora então incluída em alguns poemas e na folha de rosto do seu livro. A titulação poderia ter ocorrido numa pouco provável viagem a Roma ou por intermédio de outro árcade romano, como o próprio Seixas Brandão, que em 1767 se formara em Montpellier e no ano seguinte já circulava por Lisboa.<sup>12</sup>

A posição assumida de afiliado à Arcádia Romana, ou da sua colônia no ultramar, deve ter pesado para que Cláudio Manuel acrescentasse, de última hora, pelo menos seis sonetos em italiano. O exame minucioso que realizamos dos manuscritos, como no poema abaixo (Figura 2), não deixa dúvidas a respeito de serem estes incorporados mais tarde, em substituição a outros, cortados pelo autor ou pela Real Mesa Censória (VERSIANI, 2014).

---

<sup>12</sup> Há algumas referências esparsas sobre sua presença em Lisboa, como a de que andara traduzindo duas peças de Voltaire para o português (Zaire e Alzire), que seriam muito bem recebidas, provavelmente ainda no final da década de 1760, pela fama das atrizes que as representaram no Teatro da Rua dos Condes (BALBI, 1822, v. 2, p. 209).

FIGURA 2 – Poema em Italiano de Cláudio Manuel, no manuscrito original de Obras, 1768



Fonte: ANTT, Real Mesa Censória, cx. 316, doc. 2113.

Os manuscritos das *Obras* de Cláudio Manuel nos oferecem ainda mais um elemento importante a ser acrescido na discussão sobre o nebuloso enlevo histórico que envolve a criação da Arcádia Ultramarina. Trata-se do subtítulo que se segue ao codinome pastoril dos poetas que dialogam nas duas cançonetas em italiano e em dois romances que integram o livro. Nos romances *Fileno a Nise* e *Nise a Fileno* (Figura 4), assim como nas cançonetas *Il Pastore a Nice* (Figura 5) e *Nice a il Pastore*, sob os nomes Glauceste Saturnio, Ninfejo Calistide e Eureste Fenício aparece escrita a titulação: *árcade romano*; e com outra letra e outra tinta, acrescentado posteriormente: *ultramarino*. O que teria motivado o acréscimo, ou a ausência do termo “ultramarino” na primeira versão?

Interessa-nos, antes, saber se o termo foi acrescentado por livre iniciativa de Cláudio Manuel e/ou um representante dele em Lisboa, ou se por indicação ou iniciativa da Mesa Censória. Se o foi por Cláudio Manuel, a intenção seria mesmo delimitar aquele projeto, já em andamento desde a viagem de Gama, da criação no Brasil da colônia ultramarina da Arcádia Romana. Se por iniciativa da Mesa Censória, seria uma advertência à utilização não comprovada de um título que tais poetas não possuíam: o de árcades romanos; com a comprovação daquele que eles realmente deteriam: o de árcades romanos ultramarinos. Da mesma forma intrigante é a citação poética dos ainda não identificados Ninfejo Calistide e Eureste Fenício, que meses depois seriam novamente

nomeados como árcades ultramarinos na sessão acadêmica de 4 de setembro de 1768, presidida em Vila Rica por Cláudio Manuel.<sup>13</sup>

FIGURA 3 – Título de cançoneta em italiano, de Glauceste Saturnio, no manuscrito de Obras, 1768



Fonte: ANTT, Real Mesa Censória, cx. 316, doc. 2.113.

FIGURA 4 – Título de cançoneta em italiano, resposta de Eureste Fenício, no manuscrito de Obras, 1768



Fonte: ANTT, Real Mesa Censória, cx. 316, doc. 2.113.

<sup>13</sup> Árcades brasileiros oficialmente filiados à *Arcádia Romana* foram José Basílio da Gama, o Termindo Sipílio; Joaquim Inácio de Seixas Brandão, o Driasio Erimanteu; Domingos Caldas Barbosa, o Lerenio Selinuntino. Árcades que se intitulavam Árcades Romanos e/ou Ultramarinos foram Cláudio Manuel, o Glauceste Satúrnio, e Silva Alvarenga, o Alcindo Palmireno. Alvarenga Peixoto, segundo alguns autores, como Rodrigues Lapa, seria o Eureste Fenício, citado no documento de criação da Arcádia Ultramarina. Outros citados, como Ninfejo Calistide e Orisênio, ainda nos são totalmente desconhecidos.

#### **4 As sessões acadêmicas de fundação da *Arcádia Ultramarina*, em 1768**

O Conde de Valadares chega a Vila Rica em 13 de julho de 1768, e apenas três dias depois aconteceria a cerimônia de sua posse como governador da capitania de Minas Gerais na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar. Cláudio Manuel da Costa não esteve presente à cerimônia, pelo menos não assinou o “Livro que há de servir para se lançarem nele os termos das posses dos governadores e capitães gerais desta Minas”.<sup>14</sup> Estaria adoentado? Não poderia ter assinado por não ocupar à época nenhum cargo na administração das Minas? Ora, sua assinatura consta tanto da ata de posse do antecessor de Valadares, Luiz Diogo Lobo da Silva, quanto do seu sucessor, Antônio Furtado de Mendonça. No primeiro caso, como Secretário de Governo, escreveria também o termo de posse. No segundo caso, ao que se sabe, não ocupava à ocasião (22 de maio de 1773) nenhum cargo administrativo. Mas sua assinatura aparece logo abaixo à do Conde de Valadares, que então entregava o governo das Minas. A ausência na posse do Conde Valadares talvez seja mais um indicativo de que o poeta não se encontrasse em Minas, mas em Portugal, ou já no navio de retorno à terra pátria. Sua felicitação à posse do Conde só se daria depois, a 4 de setembro de 1768. Nesta ocasião, logo no primeiro parágrafo do discurso de saudação ao novo governador, o poeta se desculparia pelo atraso, embora atribuindo-o ao “natural encolhimento” das suas Musas:

São as Musas as últimas que chegam à presença de V. Exa. Tarde chegam, mas não sem desculpa. O natural encolhimento que as acompanha lhes deteve os passos até agora. Deverão contudo preceder elas a qualquer outro obséquio; e talvez para os direitos desta glória lhes não falta o conhecimento de que sempre na aceitação dos Grandes tiveram as Musas o lugar primeiro. (COSTA, 1996, p. 323).

Foi uma reunião acadêmica de grande pompa e estilo, e demorada. Se restringirmos apenas àquilo que foi documentado em manuscrito, a cerimônia compreendeu: dois discursos laudatórios, um de felicitação ao Conde e outro de encerramento daquela Academia; a apresentação, em

---

<sup>14</sup> O livro com estes lançamentos se encontra na *Revista do Arquivo Público Mineiro* (v. XXV, parte 1. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, jul. 1937, p. 175-262).

formato musicado, da écloga “Saudade de Portugal e alegria de Minas”; e a recitação de vários poemas, incluindo uma ode, nove sonetos e a poesia intitulada *Licença*. Por cento e sessenta e três longos anos o documento manuscrito que registrou o evento esteve esquecido, até que um livreiro de Paris, que o tinha em suas gavetas, deparando-se com o interesse de um pesquisador brasileiro pelos assuntos do século XVIII, lhe apresentou essa relíquia. Caio de Mello Franco então, entusiasticamente agradecido, a publicou, para felicidade geral dos historiadores e críticos da literatura brasileira (FRANCO, 1931).

Na verdade, os manuscritos passados a Mello Franco compreendiam duas solenidades distintas: a de homenagem à posse do Conde de Valadares, em 4 de setembro de 1768; e a comemorativa do aniversário daquele governador, a 5 de dezembro do mesmo ano. Desta última consta a apresentação teatral do *Parnaso Obsequioso*, drama recebido por Mello Franco do mesmo livreiro e publicado juntamente com os demais discursos e obras poéticas acima referidas. Esta publicação conjunta tem propiciado alguma confusão de entendimento sobre em que data estaria efetivamente sendo criada, ou sendo declarado o nascimento da *Arcádia Ultramarina*, como afiliada à *Arcádia Romana*, na capital das Minas Gerais. Na leitura que fazemos dos documentos e poemas, entendemos que a cerimônia de setembro foi apenas um prenúncio, e o nascimento da *Arcádia* teria se dado efetivamente a 5 de dezembro de 1768. Mas analisemos mais detidamente os fragmentos que nos chegaram das duas sessões acadêmicas, para melhor situar essa discussão.

Voltemos à sessão acadêmica de 4 de setembro de 1768, que se apresenta como um terreno mais palpável à averiguação histórica e crítica. Pelos discursos e poemas declamados na “*Academia que se juntou na Sala do Ilmo. e Exmo. Sr. D. José Luiz de Menezes, o Conde de Valadares, por ocasião de felicitar a posse que havia tomado do Governo da Capitania das Minas Gerais*”, nota-se que não havia intenção, pelo menos por parte de Cláudio Manuel, de que aquela *Arcádia Ultramarina* tivesse duração efêmera ou circunstancial. Ao contrário, o poeta vislumbra novos tempos em Minas a partir dessa agremiação. No discurso final, prometendo honrar a filiação à *Arcádia Romana*, Cláudio Manuel da Costa (1996, p. 340) afirma que ela não se envergonhará “de haver repartido para tão remotos climas o esplendor luminoso da sua República”. E ao convocar os sócios da Academia, declara que a *Arcádia* estaria apenas iniciando a sua jornada: “Sim, Acadêmicos meus; sim, adorados e inestimáveis

Sócios, [...] parece que vai fugindo de todo a rudeza destes montes; e que a benefício de uma alta proteção entram as Musas a tomar posse destes Campos” (COSTA, 1996, p. 340).

É um Cláudio otimista, alegre, vigoroso, que se vê; distante do ser melancólico que sofria poeticamente a contradição entre viver a rusticidade da terra e a cultura letrada europeia. Agora, os poemas não precisariam mais cruzar o atlântico para galgarem os patamares mais altos da cultura, numa utópica república das letras. Citando o local onde se reuniam em Roma os precursores do Arcadismo, Cláudio Manuel diz que o Conde poderia repetir em Minas “o espírito generoso da Rainha de Suécia”, que compadecida de ver as Musas a “vagar desconhecidas”, as recolhera e lhes dera “abrigo no seu magnífico Palácio”, principiando então “a dar passos a renovada Arcádia”. (COSTA, 1996, p. 340). O poeta não se veria sozinho nesta empreitada. Contaria com o apoio logístico dos brasileiros pioneiros como sócios da Arcádia Romana; daqueles que, mesmo cursando ainda os bancos da Universidade de Coimbra se integrariam ao projeto de Minas; além do círculo literário, hoje esquecido, dos que já circulariam como pastores árcades, naquele período, pelos centros letrados ultramarinos.

Na folha de rosto do manuscrito que descreve a sessão acadêmica de 4 de setembro, após o nome de Cláudio Manuel da Costa, está escrito: “Bacharel formado pela Universidade de Coimbra”. Não aparece ainda aqui a titulação de Árcade Romano e/ou Ultramarino. Supomos que fosse porque ainda não se tratasse, de fato, da pretendida sessão de fundação daquela Arcádia.<sup>15</sup> No discurso “Para Terminar a Academia”, única parte do manuscrito em que efetivamente aparece a menção à “nascente Colônia Ultramarina”, um trecho não nos passou despercebido: depois de suplicar ao Conde que assumisse, como pastor Daliso, o “Título de Protetor da Nascente Colônia Ultramarina”, Cláudio Manuel toma a iniciativa de auspicar para o “dia felicíssimo” do natalício do Conde “a época da nossa nascente Arcádia”. (COSTA, 1996, p. 341) Ou seja, parece marcar, textualmente, para o dia 5 de dezembro de 1768, a cerimônia

---

<sup>15</sup> Acrescenta-se o fato de o autor ainda não ter recebido, à época, de Portugal, sinal verde da aprovação do seu livro pela Mesa Censória, para a impressão final. Parecer de 8 de julho de 1768 condicionava esta aprovação à realização de mudanças no texto, que seriam verificadas em nova conferência (VERSIANI, 2014, p. 265-266).

oficial do nascimento da Arcádia Ultramarina, quando então se juntariam “desde a maior distância os Pastores alistados...” (COSTA, 1996, p. 341).

No dia prometido, na folha de apresentação do poema *Parnaso Obsequioso*, drama composto em homenagem ao Conde, e representado no seu aniversário, Cláudio Manuel já se colocaria, com toda a pompa, como “Criado pela Arcádia Romana Vice Custode da Colônia Ultramarina, com o nome de Glauceste Saturnio” (COSTA, 1996, p. 321). Em tempo, devemos eliminar um equívoco quanto ao termo “vice custode”. Ao contrário do que muitos escreveram, repetindo apontamento de Caio de Mello Franco, Cláudio Manuel não nomeia o Conde de Valadares como Custódio (presidente) da Arcádia, assumindo então a vice-custódia (vice-presidência). Em nenhum momento dos documentos e poemas aqui trabalhados se encontra isto. Como foi dito mais acima, Cláudio Manuel solicita ao Conde que aceite o título de “Protetor”, de Mecenas da *Arcádia*, não de sócio presidente. Quem seria então o presidente? Naquele momento, Giuseppe Broggi, custódio geral da *Arcádia Romana*, que sucedera em 1766 a Michel Morei. Para todas as colônias da *Accademia dell’Arcadia* não estava previsto o cargo de custódio. Ali, à autoridade máxima se denominava vice-custódio.<sup>16</sup>

Também se incluiria no rol de homenagens poéticas ao Conde de Valadares, mas se referindo especificamente à criação da filial da *Arcádia Romana* em Minas, um poema que não integra os manuscritos entregues a Caio de Mello Franco. Trata-se da *Saudação à Arcádia Ultramarina*, que conhecera uma primeira publicação na *Coleção de Poesias Inéditas dos Melhores Autores Portugueses*, de 1810. No poema, Cláudio Manuel nomeia os pastores árcades que se integrariam à “nascente arcádia”, vendo inscritos nos troncos das árvores de Minas, os codinomes pastoris de Ninfeu, Eureste e Briareu,<sup>17</sup> além do seu próprio e o de Basílio da Gama. Na verdade, Termino Sipílio, citado três vezes, é o grande homenageado do poema; o que seria mais um elemento a referendar a participação pessoal de Gama na criação da *Arcádia Ultramarina*, como filial em Minas da sua Academia Romana:

---

<sup>16</sup> Além da denominação de Custode Generale e de Vice-Custode (restrito às Colônias), encontra-se, nos documentos da Arcádia, o registro das funções de Sotto-Custode e Pro-Custode, desempenhadas por alguns dos diretores do *XII Coleghi*, que assistiam ao custódio geral.

<sup>17</sup> A anotação Briareu, segundo Antônio Candido, adviria de um erro ortográfico. Cláudio estaria se referindo ao Driásio, codinome pastoril de Seixas Brandão.

Enfim eu vos saúdo,  
Ó campos deleitosos,  
Vós, que à nascente Arcádia em grato estudo  
Brotando estais os loiros mais frondosos;  
Eu vos vou descobrindo,  
Belas estâncias do pastor *Termino*.

.....

Que pastores tão novos  
São estes, que vos pisam?  
Como entre tristes e grosseiros povos  
De nova gala os campos se matizam?  
Quem forma estas cadências?  
Quem produz tão mimosas influências?

Se os olhos me não mentem,  
Os venturosos nomes  
Gravados nestes troncos já se sentem;  
Tu, Tempo, gastador os não consomes:  
*Briareu*, aqui diz este;  
*Ninfeu*, diz outro; aqui diz outro, *Eureste*.

Na mais copada faia  
Abriu o férreo gume  
O nome de *Termino*; o Sol, que raia,  
Aqui bate primeiro o claro lume;  
Ele o vê, ele inveja,  
Eterno o nome, eterno o tronco seja.

Ah! se da glória vossa,  
Pastores, cá me vira  
Tão digno, que na bela Arcádia nossa  
Igualmente meu nome se insculpira!  
Entre a série preclara,  
De *Glauceste* a memória se guardara.

Mas onde irá sem pejo  
Colocar-se atrevido  
Quem longe habita do sereno Tejo,  
Quem vive do Mondego dividido,  
E as auras não serenas  
Do pátrio Ribeirão respira apenas?

Sim, vosso caro abrigo,  
 Pastores, pode tanto,  
 Que despertando do silêncio antigo,  
 Erguer bem posso sem vergonha o canto:  
*Convosco está Glauceste,*  
*Convosco faz soar a fruta agreste.*

.....

Em vós, ó campos, cresça  
 A vegetante pompa,  
 Cresça o verde esplendor; em vós floresça  
 A murta, o loiro, e na doirada trompa  
 Do monstro sempre errante,  
 O nome de *Termino* se levante. (COSTA, 1996, p 343-344).

Há duas hipóteses possíveis sobre quando foi apresentado em Minas este poema. A primeira é de que ele teria sido recitado naquela que seria oficialmente a data de nascimento da Arcádia, o dia do aniversário do Conde de Valadares, 5 de dezembro de 1768. Esta hipótese perde peso por não se encontrar no poema absolutamente nenhuma menção ao Conde de Valadares, quando se sabe que todas as peças constantes das duas citadas sessões acadêmicas de 1768 tiveram no governador de Minas, intitulado Pastor Daliso, o seu principal motivo. Outra hipótese é que ele tenha sido feito e apresentado em uma reunião posterior, não distante das cerimônias que envolveram o nascimento da *Arcádia*. É como se pode entender, que de semente, já passara a Academia a brotar “os loiros mais formosos”, como expressa o poeta na primeira estrofe. Na falta de outros documentos, o poema pode se configurar no primeiro indício de que a vida acadêmica da *Arcádia Ultramarina* não se restringiria aos conhecidos eventos do ano de 1768.

Como e o quanto sobreviveu a *Arcádia Ultramarina*, ou o seu ideal, é motivo de muitas outras controvérsias. Guardemos, porém, o fato incontestável de que Cláudio Manuel da Costa, cinco anos depois, no seu segundo grande livro destinado à publicação, o épico *Vila Rica*, manteria ainda a assinatura de “Árcade Ultramarino, com o nome de Glauceste Satúrnio” (COSTA, 1996, p. 356). E se não há muito que falar sobre os ainda não identificados Orisênio, Ninfejo Calistide e Eureste Fenício, outro poeta natural das Minas, já citado neste artigo, certamente levaria maior longevidade ao uso do título e do “ideal” ultramarino: Manuel

Inácio da Silva Alvarenga, trazido à mesma academia de Cláudio Manuel pelas mãos de Basílio da Gama, que em pelo menos seis publicações, de 1772 a 1780, após ao codinome pastoril Alcindo Palmireno sua condição de Arcade Ultramarino.

## 5 A crítica literária brasileira e a Arcádia Ultramarina

Em meados do século XX, José Aderaldo Castelo discutirá a questão de se enquadrar a *Arcádia Ultramarina* em um dos modelos por ele tipificados de academia literária no Brasil do século XVIII: aquelas ligadas aos festejos públicos oficiais, convocadas em ocasião de algum grande evento cívico ou religioso; as academias reunidas para a realização de um ato acadêmico em data específica, homenageando algum governante ou autoridade ilustre; as academias reunidas enquanto institutos permanentes, com estatutos e sede próprios, que tinham, simultaneamente, o caráter histórico, literário, e às vezes científico, como foi o caso da Academia Brasílica dos Esquecidos (1724) e da Academia Brasílica dos Renascidos (1759), instaladas ambas em São Salvador da Bahia. Castello (1969) classificaria a *Arcádia Ultramarina* como Academia do segundo modelo citado, dado o caráter circunstancial das homenagens prestadas ao Conde de Valadares.

Mais recentemente opinou também a respeito a pesquisadora e crítica literária Melânia Aguiar, que tem entre suas maiores especialidades a poesia de Cláudio Manuel da Costa; um renome justificado pelo criterioso trabalho de introdução e notas à obra do poeta, no livro *A Poesia dos Inconfidentes*, de 1996. Em nota ao discurso *Para Terminar a Academia*, proferido pelo poeta na sessão comemorativa da posse do Conde de Valadares, Melânia Aguiar afirma que “a existência de uma Academia em Minas em 1768 está clara neste pronunciamento; sua conformação arcádica é visível nas linhas que se seguem”; que teria permanecido obscuro apenas a existência de uma Arcádia “com associação formalizada, ligada a Roma, com sessões regulares, envolvendo um número razoável de membros...” (PROENÇA FILHO, 1996, p. 1077). Mas a pesquisadora ressalta, na mesma nota, que novas luzes advieram sobre o tema, a partir da descoberta do diploma que fora conferido a Seixas Brandão.

Não podemos, em face das informações de que hoje dispomos, afirmar que a *Arcádia* de Cláudio Manuel tenha se constituído, ainda que

por pouco tempo, de forma institucionalizada e burocrática, à semelhança, por exemplo, das academias dos *Esquecidos* e dos *Renascidos*, na Bahia. Mas consideramos que, paradoxalmente, ela sobreviveria por mais tempo do que qualquer outra academia literária anterior estabelecida no Brasil setecentista. Isto porque sua longevidade não se ancorou a um edifício, a um estatuto, ou a um calendário fixo de reuniões; mas à articulação permanente dos árcades que a ela e aos seus princípios se ligariam, no Brasil ou na Europa. A *Arcádia Ultramarina*, se tomarmos apenas as obras de Cláudio Manuel e de Silva Alvarenga que declaradamente trazem sua filiação, sobreviveria por longos doze anos. Mas se a vemos como um movimento literário mais abrangente, incorporando grupos de letrados que conviveram entre Minas e o Rio de Janeiro por toda a década de 1780, a contagem do tempo de sua duração seria ainda bem maior, estendendo-se até o episódio conhecido como *Inconfidência Mineira*.

Sérgio Alcides, em estudo intitulado “Seixas Brandão e o malogro da Arcádia Ultramarina”, defende a posição de que a falta de documentação que comprove materialmente suas práticas institucionais invalidaria a hipótese da existência desta academia. Alcides ainda acrescenta, para sustentar a posição de descrédito sobre a existência da *Arcádia Ultramarina*, as proibições e restrições da Coroa, através da Real Mesa Censória, quanto à publicação e circulação dos livros na colônia, o que invalidaria a sobrevivência de uma academia aos moldes da *Arcádia Romana* com o mínimo de autonomia e com número razoável de registros impressos e publicações literárias (ALCIDES, 2004, p. 81-103). Concordamos em tese com essa argumentação, embora não seja fora de sentido pensar que são exatamente as restrições impostas à colônia que poderiam configurar especificidade a esta Arcádia, muito mais caracterizada como um movimento literário que como academia institucionalizada e burocrática, ainda que este pudesse ser o desejo dos “fundadores”. O próprio Alcides (2004, p. 100) reconhece que o que chama de “malogro” da Arcádia Ultramarina não impediu que se fortalecesse, em “espaços não institucionais e mais caracteristicamente privados”, os círculos letrados na colônia.

Sérgio Buarque de Holanda, mesmo se frustrando nos arquivos de Roma por não encontrar documentação que atestasse a fundação da Arcádia em Vila Rica e o título de Cláudio Manuel como vice-custódio da *Arcádia Romana*, admite que os ‘ultramarinóis’ se reunissem aos moldes dos primeiros “pastores romanos”, que se encontravam nos

círculos palacianos da Rainha Cristina, e depois de sua morte, em espaços privativos. Devemos ter em mente, quanto a isto, que de 1690 a 1725, quando recebeu de D. João V o terreno para a construção do seu *Bosco Parrasio*, a *Arcádia Romana* também não possuía sede própria. Quanto aos árcades mineiros, suas reuniões se intensificariam durante o governo de D. Rodrigo de Menezes (1779-1783). Neste período, segundo Holanda, a *Arcádia Ultramarina*, ainda que não mantivesse este nome, “achava-se mais viva, de fato, do que ao tempo do Conde de Valadares” (HOLANDA, 1991, p. 246).

Haveria em Minas, por certo, uma rede de poetas que faziam reuniões literárias frequentes, fossem nas suas residências particulares ou em salas do próprio Palácio de Governo (de que existe documentação relativa à época do Conde de Valadares (1768-1773) e do Dom Rodrigo de Menezes (1780-1784)); além de serem responsáveis por uma produção que possuía muitos elementos formais e retóricos comuns, levando-os à compreensão de pertencimento a uma mesma escola literária que, por suas raízes europeias, ultrapassava os limites da situação colonial. Antônio Cândido seguiria este mesmo tom ao definir a importância do título de árcade romano, ou ultramarino, filiado à *Arcádia Romana*, e a razão pela qual os poetas, oficialmente instituídos ou não, reivindicariam esta titulação:

Ser membro da Arcádia Romana, diretamente ou pela mediação da Ultramarina, significava ser reconhecido como participante em pé de igualdade da alta cultura do Ocidente, isto é, a cultura de que participava também o colonizador. Deste modo, o Brasil se equiparava a ele, pois praticava o mesmo tipo de literatura e podia ser identificado pela mesma convenção pastoral, que valia por certificado de civilização. Ser membro da comunidade arcádica era ter status cultural e social equivalente, em princípio, ao do colonizador e, por extensão, ao de toda a Europa culta. (CANDIDO, 1993, p. 133).

## **6 Os arquivos de Roma e a crítica literária italiana sobre a Arcádia Ultramarina**

Em 2013, estivemos por uma semana pesquisando nos arquivos da *Accademia dell’Arcadia*, em Roma. Um período muito curto de tempo para o tamanho das questões e lacunas que envolviam o objeto da

pesquisa: a presença e atuação dos brasileiros naquela instituição, e suas possíveis articulações com a criação da chamada *Arcádia Ultramarina*. Apesar de não logarmos êxito em encontrar documentos novos e valiosos para o objeto de estudo, não amargamos a mesma frustração de Joaquim Norberto e Sérgio Buarque de Holanda, quando visitaram aqueles arquivos. Colhemos muitas informações importantes, até para explicar a dificuldade em deparar com originais que poderiam nos ser úteis. Primeiramente, nos livros manuscritos que registram as reuniões (*adunanzas*) da Arcádia, existe um incômodo hiato entre os anos de 1728 e 1772. Ou seja, ainda que houvesse algum tipo de ligação institucional ou correspondência de Glauceste Satúrnio com a Arcádia Romana, seria muito difícil achar referências, já que mesmo o documento de Mindlin, com a diplomação de Seixas Brandão, é totalmente desconhecido por ali.

Outro dado importante revelado pela Dra. Giovana Rak, responsável pela pesquisa nos arquivos da Academia: há ainda vários volumes de manuscritos diversos, muitos com autoria anônima ou desconhecida, abrangendo poemas e cartas, que carecem de trabalho arquivístico e investigativo, podendo trazer, mesmo indiretamente, maiores novidades. Tivemos prova disto ao manusearmos um manuscrito e depararmos por acaso com um soneto em homenagem ao árcade romano José Basílio da Gama, quando da sua morte, em 1795. Fomos informados também pela Dra. Giovana Rak que muitas colônias arcádicas seriam criadas no século XVIII, sem que constasse qualquer correspondência entre as mesmas e a Arcádia matriz, e que algumas colônias encontram-se registradas como tais em publicações recentes da *Accademia dell'Arcadia* por terem sido encontrados apenas alguns fragmentos que atestariam a sua criação.

Em outras palavras, se a pesquisadora responsável pela catalogação das colônias, em obra inclusive já publicada e disponibilizada *on line* (VICHI, 1977), tivesse tido em mãos o documento de 1763 com a anotação “per la fondazione della colonia oltremarina”, além dos discursos e poemas das sessões acadêmicas para “fundação”, em 1768, da *Arcádia Ultramarina*, poderia ter incluído a mesma no rol das colônias da Arcádia de Roma. Isto porque outras colônias teriam sido registradas com base em documentação muito mais incompleta, ou inconsistente. Isto foi o que me respondeu a então responsável pelos arquivos da Academia. Poderíamos então perguntar, com base nesta informação: como ficaria o argumento dos que evocam a ausência do nome da *Colonia*

*Oltremarina* nos arquivos publicados da *Arcádia Romana* para defender sua inexistência factual?

De qualquer forma, elucidando melhor a nossa posição, consideramos que seria muito difícil a *Arcádia Ultramarina*, como estrutura institucional, burocrática, haver sobrevivido em Minas naquele momento. Não só pelo pouco apoio governamental, já que não há registros de qualquer resposta ou apoio do Conde de Valadares às iniciativas de Cláudio Manuel. Mas também faltaria a este, naquele contexto de 1768, a principal “matéria prima” de uma academia arcádica, que são os poetas árcades. A grande maioria deles estava na Europa naquele momento: Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto, Silva Alvarenga, Seixas Brandão, Santa Rita Durão, Domingos Caldas Barbosa, Tomás Antônio Gonzaga... Claro que não podemos descartar a presença de outros tantos, menos reconhecidos, e mesmo hoje inteiramente desconhecidos, que em Minas também conviveriam com as musas, e que podem ter vestido os personagens e codinomes não identificados da poesia de Cláudio Manuel.

Independentemente disto, a *Arcádia* sobreviveria enquanto movimento que procurou, em vários momentos que se seguiram ao ano de 1768 (em Minas, Rio ou Portugal), participar da construção ideal de uma *República das Letras*, tópica essencialmente arcádica, desde os dias da Rainha Cristina, da Suécia. E sua sobrevivência diz respeito a dois pontos: a articulação literária entre os poetas brasileiros que se encontravam nos círculos culturais e políticos da Europa e do Brasil, as especificidades retóricas e tópicas que identificavam e diferenciavam sua poética dos pares lusitanos; especificidades estas ligadas tanto às heranças literárias da *Arcádia Romana*, quanto à aplicação original dos valores e convenções neoclássicas na visão da terra pátria, em sua condição periférica, ou colonial (VERSIANI, 2017).

Encontraremos mais elementos de confirmação da importância histórico-literária da *Arcádia Ultramarina* e sua sedimentação como movimento de dimensão universal também na crítica de autores italianos, que desde o século passado se debruçam sobre a poesia brasileira do século XVIII, estudando, sobretudo, suas ligações com a *Arcádia Romana*. Tais estudos remetem ainda à *Società Amici del Brasile*, fundada em Roma no ano de 1936, que publicou do crítico, filólogo e tradutor Francesco Piccolo (1939) a obra *Cláudio Manoel da Costa. Saggio sulla letteratura brasiliana del Settecento*. Também pioneira foi Carla Inama (1961), no ensaio *Metastasio e i Poeti Arcadi Brasiliani*, em que busca

identificar as pontes que ligavam o dramaturgo italiano à poética dos árcades ultramarinos. E escrevendo especificamente sobre os elos entre a *Arcádia Ultramarina* e a *Arcádia Romana*, temos Ruggero Ruggieri (1980), no artigo “Dall’Arcadia romana all’Arcadia ultramarina: impronte neoclassiche e ‘romane’ nel Brasile settecentesco”.

Muito recentemente surgiu na Itália a publicação de dois trabalhos importantes que também tratam da literatura arcádica do Brasil. *Il Secolo dell’Oro: Profilo del Settecento brasiliano con antologia di testi*, da professora de Literatura Brasileira e crítica literária Silvia La Regina, traz um tópico intitulado *Arcádia Ultramarina*. Nele, a autora deixa em segundo plano o propósito de comprovação de existência factual desta academia, ressaltando, porém, o esforço de Basílio da Gama em dar materialidade à mesma. Prefere chamar atenção para o estímulo aglutinador da *Arcádia Ultramarina*, que conferia um sentido de pertencimento dos poetas árcades brasileiros a um mesmo movimento literário: “qual fosse a organização e a estrutura na qual se baseavam, eles se sentiram membros integrantes de uma Arcádia, onde compuseram, com os seus pseudônimos pastoris, o que de melhor deram as literaturas de língua portuguesa no século XVIII” (LA REGINA, 2010, p. 33).

Já em 2012, Matteo Veronesi publicou artigo intitulado “Quattro poeti dell’Arcadia luso-brasiliana”, em que estuda aspectos da obra de Cláudio Manuel da Costa, e também se refere à *Arcádia Ultramarina*. Criticando a forma como a *Accademia dell’Arcadia* é usualmente apresentada e estudada, “como movimento tipicamente, ou exclusivamente, italiano”, o autor afirma que no contexto do século XVIII, “após o petrarquismo, e nas pegadas do mesmo”, ela se constitui como uma “espécie de grande código, de esperanto comum, de ponte ideal, transoceânico, entre o mundo cultural italiano e aquele lusófono, tanto português, quanto brasileiro”. Defendendo a “real existência da Arcádia brasileira, antes posta em dúvida”, Matteo compreende que sua relação com Roma inauguraria, na literatura, um elo direto entre a cultura italiana e a brasileira, que não se repetiria em contextos literários futuros:

Poderíamos supor, aliás, que o Arcadismo constituísse o primeiro, se não único, elo direto entre um movimento cultural genuinamente italiano e um brasileiro; dado que o romantismo, simbolismo, modernismo, vanguarda, o pós-moderno são movimentos globais que possuem antecedentes comuns, geralmente de raízes inglesas e francesas, e muitas vezes não definidas com exatidão. (VERONESI, 2012, p. 115-127).

Também de uma nova geração de investigadores da poesia arcádica brasileira, Lúcia Wataghin vem trazendo luzes para a identificação de aproximações entre a poesia arcádica brasileira e italiana. Em trabalho na *Revista de Italianística*, ela estuda a intensa presença da influência de Metastasio, como de outros precursores italianos, como Petrarca e Sannazaro, na poesia de Cláudio Manuel da Costa. Mas também encontra múltiplas referências da poesia italiana em Santa Rita Durão, Silva Alvarenga, Domingos Caldas Barbosa e Basílio da Gama:

È noto che Cláudio Manuel da Costa, grande sonettista, “il piú arcade degli arcadi brasiliani”, fu profondamente influenzato da Petrarca e Sannazzaro e mantenne stretti legami con l’Italia: scrisse tra l’altro sonetti di ispirazione metastasiana in italiano (alcuni dei quali sono stati recentemente tradotti in portoghese da Pedro Garcez Ghirardi). Forti influenze di Mestastasio si riscontrano anche nelle opere di altri arcadi brasiliani, come Santa Rita Durão, che visse in Italia per piú di vent’anni. (WATTAGIN, 2006, p. 181).

Estudar as relações culturais entre os poetas árcades ultramarinos sob o ponto de vista de coparticipantes de um movimento literário que carrega como um dos pontos fundamentais de identificação a tradição latina e romana é um dos elementos essenciais do nosso trabalho. O caminho da análise comparativa entre a poesia arcádica italiana e brasileira, iniciado ainda no século XIX, desde Almeida Garret, e que até hoje contagia pesquisadores brasileiros e italianos, deve ser aprofundado como base para a comprovação da condição assumida pelos próprios árcades ultramarinos, de associados ou integrados à Arcádia Romana. Aí não nos preocupam apenas as transposições ou “influências” literárias, mas também aquilo que, com muito esforço de pesquisa, pudemos identificar, quanto à instituição de elos sociais e culturais entre os poetas brasileiros da segunda metade do século XVIII, no seu trânsito cultural entre o Brasil, a Itália e Portugal; as formas como expressariam sua identificação como grupo pertencente a um mesmo ideal arcádico, que se pretendia talvez mais próximo à tradição da Arcádia italiana que dos seus pares do arcadismo lusitano.

## Referências

ALCIDES, Sérgio. Seixas Brandão e o malogro da Arcádia Ultramarina. *Oficina do Inconfidência*: Revista de Trabalho, Ouro Preto, ano 4, n. 3, p. 81-103, dez. 2004.

ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. Discurso sobre o Poema Herói-Cômico. In: ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *O Desertor*: Poema Herói-Cômico. Coimbra: Real Oficina da Universidade, 1774.

ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *Termino Sipílio Árcade Romano por Alcindo Palmireno Árcade Ultramarino. Epístola*. Coimbra: Officina de Pedro Ginioux, 1772.

BALBI, Adrien. *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et l'Algarve*. Paris: Roy et Gravier, 1822.

BARAGETTI, Stefania. *I poeti e l'Accademia*: le Rime degli Arcadi (1716-1781). Tesi (Dottorato di ricerca in Italianistica e Filologia romanza) – Università degli Studi di Parma, Parma, 2009-2010.

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1993.

CASTELLO, José Aderaldo. *Movimento Academicista no Brasil*: 1641-1820/22. São Paulo: Cons. Estadual de Cultura, 1969.

COSTA, Cláudio Manuel da. Obras completas. In: PROENÇA FILHO, Domicio. *A Poesia dos Inconfidentes*: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto e Tomás Antônio Gonzaga. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

CRESCIMBENI, Mario. *Storia dell'Accademia degli Arcadi istituita in Roma l'anno 1690 per la coltivazione delle Scienze delle Lettere Umane e della Poesia*. Roma: [S. n.], 1712.

FRANCO, Caio de Mello. *O Inconfidente Cláudio Manoel da Costa*. Rio: Livraria Schmidt, 1931.

GAMA, José Basílio da. *Obras poéticas*: biografia crítica e estudo literário de José Veríssimo. Rio de Janeiro: Garnier, [19--].

GRAVINA, Vicenzio. *Della Ragion Poetica*: tra' Greci latini et italiani. Firenze: Presso Luigi Bastianelli, 1771.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. Paulo: Brasiliense, 1991.
- INAMA, Carla. *Metastasio e i Poeti Arcadi Brasiliani*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1961.
- KOMAREK, Francesco. *Arcadi – Sonetti ed orazione in lode delle nobili arti di disegno, pittura, scoltura, ed architettura*. Roma: [S. n.], 1764.
- LA REGINA, Silvia. *Il Secolo dell 'oro: Profilo del Settecento brasiliano con antologia di testi*. Roma: Aracne, 2010.
- LAMEGO, Alberto. *Autobiografia e inéditos de Claudio Manoel da Costa*. Paris: L'edition D'Art, 1919.
- LAPA, M. Rodrigues. O enigma da Arcádia Ultramarina aclarado por uma ode de Seixas Brandão. *Suplemento Literário do "Minas Geraes"*, Belo Horizonte, ano IV, n. 174, 27 dez. 1969.
- METASTASIO, Pietro. *Tutte le Opere di Pietro Metastasio*. Firenze: Tipografia Borghi e Compagni, 1832.
- MORONI, Gaetano. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*. Venezia: Tipografia Emiliana, 1852. v. LIV.
- MURATORI, Ludovico. *Della Perfetta Poesia Italiana: spiegata e dimostrata com varie osservazioni*. Venezia: Stamperia Coletti, 1770.
- PICCOLO, Francesco. *Cláudio Manoel da Costa: Saggio sulla letteratura brasiliana del Settecento*. Roma: Amici del Brasile, 1939.
- PROENÇA FILHO, Domicio (org.). *A poesia dos Inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- RUGGIERI, Ruggero. Dall'Arcadia Romana all'Arcadia Ultramarina. Impronte Neoclassiche e "Romano" en Brasile Setecentesco. *Studi Romani*, Roma, v. XXVIII, p. 172-191, 1980.
- SALAMINIO, Lariso. *Storia dell'Accademia degli Arcadi istituita in Roma l'anno 1690 per la coltivazione delle Scienze delle Lettere Umane e della Poesia*. Londra: Stamperia di Bulmer e Co., 1804.
- SOUZA, Laura de Mello e. *Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TOPA, Francisco. Dois estudos sobre Silva Alvarenga. *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literatura*, Porto, série II, v. XIV, 1997.

VERONESI, Matteo. Quattro poeti dell’Arcadia luso-brasiliana. In: VERONESI, Matteo; BRIZIO, Elisabetta. *Hexapla: Sei sizígie di scrittura e pensiero*. Imola: Nuova Provincia, 2012.

VERSIANI, Carlos. Raízes Clássicas na construção da tópica da “Terra Pátria” em Cláudio Manuel. *RÓNAI: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, Juiz de Fora, v. 5, p. 4-16, 2017.

VERSIANI, Carlos. Glauceste Saturnio e a Real Mesa Censória: uma crítica genética das ‘Obras’ de Cláudio Manuel da Costa. *Revista de História*, São Paulo, v. 170, p. 261-290, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i170p261-290>.

VICHI, Anna Maria Giorgetti. *Gli Arcadi dal 1690 al 1800 – Onomasticon*. Roma: Arcadia – Accademia Letteraria Italiana, 1977.

WATTAGIN, Lucia. Note sulla storia della ricezione della poesia italiana in Brasile. *Revista de Italianística*, São Paulo, v. XIV, 2006. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i14p177-187>.

Recebido em: 1º de março de 2019.

Aprovado em: 30 de maio de 2019.

**VARIA**





## Intelectuais em cena<sup>1</sup>

### *Intellectuals on the Scene*

Maria Zilda Ferreira Cury

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
mariazildacury@terra.com.br

**Resumo:** Este texto, produto de um estudo bibliográfico, reflete sobre a origem da figura do intelectual e sobre a ressonância de sua prática no espaço público. Parte da assim considerada “cena primeira” de nascimento do intelectual moderno, o manifesto liderado por Émile Zola posicionando-se publicamente com relação ao Caso Dreyfus, no século XIX, e do retrato que faz o pintor Édouard Manet do célebre escritor francês para deles extrair o conceito de intelectual moderno. A essa primeira conceituação agregam-se outras de pensadores contemporâneos sobre a questão, como Norberto Bobbio, Edward Said, Francisco de Oliveira, Jacques Derrida e outros, para também refletir sobre o papel do intelectual e da Universidade como espaço tradicional da formação de intelectuais.

**Palavras-chave:** origem do intelectual moderno; espaço público; universidade e resistência.

**Abstract:** In the present paper, which is a product of a bibliographical study, we reflect on the origin of the intellectual figure and on the resonance of his/her practice in public space. We start with the so-called “first scene” of the modern intellectual’s birth, the manifesto led by Émile Zola publicly standing in relation to the Dreyfus Case, in the nineteenth century. We also consider the portrait of the famous French writer painted by Édouard Manet, to extract the concept of modern intellectual. To this first conceptualization, other contemporary thinkers such as Norberto Bobbio, Edward Said, Francisco de Oliveira, Jacques Derrida and others are incorporated in order to also reflect on the role of the intellectual and on the University as a traditional space of generation of intellectuals.

**Keywords:** origin of the modern intellectual; public space; university and resistance.

---

<sup>1</sup> Este texto, com modificações, foi originalmente publicado em: CURY; WALTY, 2008.

Retomam-se hoje os debates sobre o papel do intelectual e o âmbito e importância de sua atuação. O mercado editorial brasileiro exibiu, nos últimos vinte anos, muitos títulos sobre o assunto,<sup>2</sup> em livros e periódicos acadêmicos, exemplos da sua importância. Especialmente refiro o livro *O silêncio dos intelectuais* (NOVAES, 2006), compilação de conferências de um evento de mesmo nome que ocorreu em 2006. As conferências, proferidas por reconhecidos intelectuais, tiveram lugar nas principais capitais do país. O seminário causou muita polêmica à época de sua apresentação sobretudo por causa de sua relação com o momento político brasileiro. Registre-se, igualmente, a tradução e a publicação de conferências sobre o papel dos intelectuais de um dos mais importantes entre os pensadores que se dedicaram ao assunto, Edward Said (2005b), além da publicação em português de sua autobiografia, em 2004 (SAID, 2004).

As reflexões teóricas não obedecem simplesmente a uma abordagem aleatória ou tampouco podem ser explicadas exclusivamente como modismo. Isso porque, se tais reflexões respondem, enquanto bens culturais, como todos os outros, a movimentos do mercado e estão como tal sujeitas a tendências momentâneas, atrelam-se igualmente a demandas e necessidades de explicação próprias ao contexto. Novas configurações nos campos político e cultural, o acirramento de divisões e conflitos criados e alimentados pelos processos políticos mais recentes explicam, entre outros desafios, a insistência atual na temática da ação dos intelectuais e de sua possibilidade de intervenção no mundo contemporâneo. São feitos questionamentos sobre o papel do agente cultural, do escritor, bem como sobre a função da universidade e de seus membros, muitos desses questionamentos com clara posição hostil à figura do intelectual, alvo de severas críticas em grande parte devidas ao seu papel crítico.

Mas quem é esta figura capaz de gerar tanta polêmica? Poder-se-ia tomá-la numa única direção, isto é, seria possível definir o intelectual ou propor uma linha unidirecional que norteasse os seus campos de atuação?

---

<sup>2</sup> À guisa de contribuição e sem a pretensão de esgotar as referências, cito alguns desses livros: *Epuras do social: como podem os intelectuais trabalhar para os pobres* (SANTOS, 2004); *O papel do intelectual hoje* (MARGATO; GOMES, 2004); *Intelectuais, história e política (séculos XIX e XX)* (REIS FILHO, 2000); *Intelectuais e Estado* (RIDENTI; BASTOS; ROLLAND, 2006); *O mistério do samba* (VIANNA, 2004).

Proponho, neste ensaio, algumas reflexões, partindo da etimologia da palavra e da cena primária da aparição do intelectual no espaço público para tentar delinear semelhanças e diferenças com sua posição hoje. De feição bastante geral, intenta o texto uma visada panorâmica e introdutória sobre a questão.

Do latim *intellectualis*, de que a palavra intelectual deriva, conservou-se o sentido de ‘relativo à inteligência’. Decompondo-se a palavra temos: *intus*, para dentro e *lectus*, participio passado de *legere* (ler). Ler (para) dentro das coisas, para seu interior. O sentido etimológico do verbo *legere*, no entanto, postula certa intensificação do fato social, na medida em que aponta para uma dimensão de exterioridade. Ler, pois, pressupõe um movimento para o exterior, para comunicar-se com os outros, fazendo uma leitura do mundo, o que dota a palavra intelectual dos dois movimentos: para dentro de si e para fora de si. Alargando o sentido ainda a partir da etimologia da palavra, saliente-se a condição intermediária do intelectual, sua função mediadora.

Veja-se que Hannah Arendt, filósofa que muito refletiu sobre o intelectual e seu espaço de atuação, marca a intervenção do sujeito no espaço público utilizando-se do termo *action* que ela diferencia de *work* e de *labor*. Associando a intervenção do intelectual no espaço público, a ação do intelectual, para a filósofa, se faz palavra interposta no espaço social habitado pelos homens. E é justamente esse conceito de ação mediada pela palavra, que não é mero trabalho ou labor, que plenamente marca, para ela, a condição humana (ARENDR, 1997).

Em sua definição de espaço público, a filósofa coloca em relevo a matriz aristotélica do seu pensamento. Para Aristóteles, o homem é, por natureza, um animal político. Para ele, e segundo a concepção de sua época, somente aqueles seres vis ou superiores ao homem, isto é, somente os miseráveis, os escravos, as mulheres, os estrangeiros, de um lado, ou os deuses, de outro, são privados de participação na *pólis*, na vida pública (ARISTÓTELES, 2001, § 9). E como se daria a participação do cidadão na *pólis*? Por meio da palavra, dom só facultado ao homem. Se aos outros animais foi outorgada a voz para indicar dor ou prazer, a palavra proferida no espaço público é elemento de mediação, diálogo, convencimento pela persuasão. Contrapõe-se, então, ao uso da força e da violência, o que afirma o caráter político da ação, que expressa a condição humana e a do cidadão e o sentido ético da associação entre os homens.

A palavra, contudo, tem a finalidade de fazer entender o que é útil ou prejudicial, e, conseqüentemente, o que é justo e o injusto. O que, especificamente, diferencia o homem é que ele sabe distinguir o bem do mal, o justo do que não o é, e assim todos os sentimentos dessa ordem cuja comunicação forma exatamente a família do Estado. (ARISTÓTELES, 2001, § 10).

Todas essas noções da palavra como forma de atuação no espaço público e expressando uma ação ética vão ser de grande importância para a conceituação do intelectual moderno.

Alguns estudiosos entendem que a cena primária de nascimento do intelectual moderno remontaria a *O Príncipe*, de Maquiavel. Recuperando a herança da filosofia política grega, a reflexão de Maquiavel faz a crítica das intervenções da religião no espaço político, preocupando-se com a eficácia das regras de governar. Em *O Príncipe*, indica-se o caminho através do qual os variados grupos políticos no poder podem renovar-se conservando-se ou conservar-se renovando-se. Maquiavel é mais conhecido como o filósofo dos “fins que justificam os meios” e sua obra parecia destinada a dar conselhos ao governante, negando, aparentemente, como nos diz Francisco de Oliveira (2004), o espaço público e sua independência, no momento mesmo de sua afirmação. Mas, se olharmos bem a pedagogia política por ele construída, vemos que ela se dirige à República (res/publica), uma afirmação do espaço público, uma pedagogia política que exerce papel desmistificador ao colocar por terra, como evidencia Marilena Chauí (1984), as concepções clássicas e cristãs sobre o bom governante, sobre a pretensa origem natural ou divina do poder. A quem se dirige então o texto de Maquiavel? Como lembra Gramsci (1976, p. 11), ele não se dirige aos dominantes, que já sabem, pelo nascimento e pela educação, o que fazer para dominar. Dirige-se ele, antes, aos que não o sabem, à classe revolucionária da época, na Itália, que poderia, a partir da conscientização dos mecanismos do poder, propor mudanças políticas e sociais efetivas.

Este momento fundador coincide com a abertura do Novo Mundo, marcando precisamente o nascimento desta relação entre o intelectual, conhecimento e espaço público. O intelectual passará a ser um produtor de conhecimento independente: a finalidade da produção do conhecimento é conhecer. (OLIVEIRA, 2004, p. 56).

Veja-se que na figura de Maquiavel marca-se o perfil público de atuação do intelectual também a partir da conquista de conhecimentos. A maioria dos historiadores da cultura, porém, tomam como cena que dá nascimento ao intelectual moderno a atuação de Émile Zola no chamado caso Dreyfus.

O episódio é assaz conhecido. Em 1894, o oficial do exército francês Alfred Dreyfus, sob a acusação de ser um espião da Alemanha, é condenado sob gritos de “abaixo os judeus”, em alusão a sua origem familiar. O exército francês, por razões de Estado, oculta provas de sua inocência, dividindo a opinião pública entre os que se colocavam a favor dos interesses da Pátria e, portanto, contra Dreyfus, e os que saíram em defesa deste último.

Em carta a Félix Faure, Presidente da República à época, o escritor Émile Zola repete várias vezes a expressão “J’accuse!” (“eu acuso”), defendendo Dreyfus e denunciando as pessoas que o acusavam injustamente. O texto foi publicado como um manifesto de intelectuais, no diário *Aurore*, em 1898, seguido por uma longa série de outros manifestos assinados por escritores e estudiosos, exigindo que o processo Dreyfus fosse revisto. Salienta-se no manifesto a defesa incondicional da verdade, da justiça e dos direitos do cidadão acima dos interesses do Estado. Como salienta Augusto Silva,

o intelectual é diferente do “filósofo” do século XVIII e do “homem de letras” do século XIX. Ele é a figura que brota de um campo cultural, que acabava de estabelecer-se como campo social autónomo, e como tal se projecta na política. O “J’accuse” constitui o momento fundador desse movimento, pelo qual o criador intervém civicamente, aplicando ao espaço público os valores do campo cultural. (SILVA, 2004, p. 39).

Essa forma de se tomar o intelectual como atuante no campo cultural pressupõe como essencial à sua atividade a liberdade de pensamento e a fidelidade à busca de uma verdade por meio do método científico.

É também assinalada pelo filósofo Norberto Bobbio que a aparição do intelectual na cena pública torna-se possível pela maior complexidade da sociedade moderna:

Sem querer negar algumas semelhanças e analogias, é claro que podemos adequadamente falar de Intelectuais, em sentido próprio, somente na época moderna, quando o desenvolvimento das forças produtivas e a formação da sociedade civil lançam as bases materiais para uma profunda transformação das então chamadas *artes liberales*, rompendo a organização cooperativa. (BOBBIO, 1986, p. 638).

Vale lembrar que para compreender o manifesto – no caso, o *J'accuse*, de Zola – como ação inaugural do intelectual moderno faz-se necessário observar sua estruturação linguística e as estratégias discursivas em relação à ação de intervir no espaço público. É o que mostra Claude Abastado (1980, p. 8, tradução minha):<sup>3</sup> “Os manifestos balizam a história das ideologias e permitem periodizá-la. Na mutação imperceptível das ideias e das mentalidades, eles servem de referência, eles são acontecimentos, eles ‘fazem época’.”

No sentido primeiro que a palavra “manifesto” evoca está presente a ideia de *coisa ou declaração de razões tornadas públicas*, envolvendo um programa político, estético ou religioso. Etimologicamente o vocábulo vem do latim *manifestus*: *manus* significando posto ao alcance da mão, apanhado em flagrante (Cf. TORRINHA, 1942, p. 501), e o adjetivo *festus* com o sentido de alegre, festivo, mas tendo também o sentido de *público*. No caso do célebre “J'accuse”, o texto aparece com a assinatura de vários intelectuais, o que socializa a responsabilidade pela publicação<sup>4</sup>

<sup>3</sup> “Les manifestes jalonnent l’histoire des idéologies et permettent de la périodiser. Dans la mutation insensible des idées et des mentalités, ils servent de repères, ils constituent des événements, ils ‘font date’.”

<sup>4</sup> “Este sistema, aplicado sem alteração aos manifestos, definiria um emissor, um destinatário e um programa. Mas, frequentemente, devido às trocas pronominais, organiza-se, em lugar de uma relação binária, um sistema actancial complexo. Deslizaamentos entre ‘eu’ e ‘nós’ fracionam o emissor num locutor – o subscritor do texto – e um destinatário – o grupo em nome do qual ele fala – sem verdadeiramente distingui-los” (ABASTADO, 1980, p. 10, tradução minha).

Original em francês: “Ce système, appliqué sans transformation aux manifestes, définirait un émetteur, un destinataire et un programme. Mais souvent, grâce à des échanges entre les pronoms s’organise, au lieu d’une relation binaire, un système actantiel complexe. Des glissements entre ‘je’ et ‘nous’ subdivisent l’emetteur en un locuteur – le signataire du texte – et un destinataire – le groupe au nom duquel il parle – sans vraiment les distinguer.”

e reforça o aspecto coletivo próprio dos manifestos.<sup>5</sup> O intelectual que individualmente se notabilizou pela escritura do documento, Zola, teve ao seu lado a presença de um grupo que lhe deu suporte. O *nós* expresso nos manifestos dos *dreyfusards* faz ressaltar mais ainda essa *voz coletiva*.<sup>6</sup> A assunção do risco da publicação é prova efetiva de que há uma divisão que se quer registrar e um espaço na vida intelectual que se quer conquistar. Por meio de um manifesto, a aparição do intelectual na vida pública se dá, pois, com uma palavra que se quer ação: “Na intencionalidade do manifesto, dizer é, antes de tudo, fazer; de onde vem uma retórica da persuasão” (ABASTADO, 1980, p. 9, tradução minha).<sup>7</sup> O manifesto revela-se, assim, uma estratégia de intervenção, uma busca de conquista de poder simbólico, da formação de um campo cultural autônomo, e um gesto político de afirmação dos valores deste campo no mundo social.

Certamente, o manifesto não é em princípio um gênero, mas um gesto, um ato; ele remete prioritariamente a uma pragmática do discurso, a uma leitura sociológica, a uma análise, em termos de estratégia, de intervenção no campo da instituição, ou, se se quer,

---

<sup>5</sup> “Pode-se observar que um manifesto tem sempre como resultado estruturar e afirmar uma identidade. É o ato fundador de um sujeito coletivo (mas não mais institucional: trata-se de fazer existir como entidade reconhecida um grupo que não é – não é ainda – organizado em partido, em seita, em cenáculo, em escola, em clã; um grupo possuído de convicções comuns e do desejo de ação” (ABASTADO, 1980, p. 7, tradução minha).

Original em francês: “[...] on peut observer qu’un manifeste a toujours pour effet de structurer et d’affirmer une identité. C’est l’acte fondateur d’un sujet collectif (mais non institutionnel): il s’agit de faire exister comme entité reconnu un groupe qui n’est pas – pas encore – organisé en parti, en secte, en cénacle, en école, en chapelle; un groupe animé par des convictions communes et le désir d’action.”

<sup>6</sup> “Antes de tudo, o manifesto é tendencialmente um discurso em primeira pessoa do plural: o ‘nós’ que ele inscreve não é nem o enfraquecimento modesto, nem a presunção gloriosa de um ‘eu’; é, verdadeiramente, em princípio, uma instância coletiva” (GLEIZE, 1980, p. 14, tradução minha).

Original em francês: “[...] tout d’abord le manifeste est tendanciellement un discours à la première personne du pluriel: le ‘nous’ qu’il inscrit n’est ni l’affaiblissement modeste ni le gonflement glorieux d’un je, c’est vraiment, en principe, une instance collective.”

<sup>7</sup> “Dans l’intentionnalité manifestaire, dire c’est avant tout faire; d’où une rhétorique de la persuasion.”

a uma teoria militar do poder simbólico. (GLEIZE, 1980, p. 12, tradução minha).<sup>8</sup>

Nesse sentido, ainda que se coloque *ofensivamente*, o manifesto tem, com relação ao adversário, isto é, aquele que considera a tradição de modo diverso, uma atitude defensiva e pluralista. O “J’accuse” dirige-se à nação, visando, em uma destinação alargada para sua palavra, o leitor comum, mas quer atingir também os formadores de opinião, os próprios intelectuais. Além disso, não é por acaso que se lança mão de um manifesto, cuja estratégia discursiva é claramente a expressão da palavra em ação, sinalizando um novo tempo, um antes e um após sua emissão.

É deste modo que se pode considerar como típico do manifesto a divisão de seu discurso em dois tempos: o da evocação crítica e aquele da projeção utópica, a tomada de consciência mobilizadora visando promover a ação. (PELLETIER, 1980, p. 18, tradução minha).<sup>9</sup>

Veja-se que a palavra “intelectual” adentra a cena pública com um sentido fortemente polêmico, sentido esse que reitera a substância política como indissociável da ação intelectual.

Continuando as reflexões sobre o intelectual moderno, e ainda colocando em tela, agora literalmente, a figura emblemática de Émile Zola, chamo à cena o retrato que dele fez Édouard Manet (FIGURA 1), retrato que condensa essas características do intelectual moderno anteriormente delineadas.

---

<sup>8</sup> “Certes, le manifeste n’est pas d’abord un genre, mais un geste, um acte; il relève prioritairement d’une pragmatique du discours, d’une lecture sociologique, d’une analyse en termes des stratégies d’intervention dans le champ de l’institution, ou, si l’on veut, d’une théorie militaire du pouvoir symbolique [...]”

<sup>9</sup> “C’est ainsi que l’on peut donner comme typique du manifeste la partition de son discours en deux temps: celui de l’évocation critique et celui de la projection utopique, l’entreprise de conscience mobilisatrice visant à promouvoir l’action.”

**FIGURA 1** – *Émile Zola* (MANET, 1868)



Fonte: Coleção Musée d'Orsay. Disponível em: [https://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp\\_fe70fbd4e0e230a93c7db015a53762f8.gif](https://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_fe70fbd4e0e230a93c7db015a53762f8.gif). Acesso em: 1 jul. 2019.

O retrato confere alta dignidade à figura de Zola. Ocupando a frente da cena, ereto, sobriamente trajado, o intelectual francês tem nas mãos um livro aberto de cujas páginas parece ter desviado

momentaneamente os olhos, como a refletir sobre o que acabou de ler. Como é muito frequente nas figuras retratadas por Manet, o olhar de Zola parecer perder-se numa dimensão não acessível ao espectador, denotando introspecção e densidade interior. Sobre a mesa de trabalho, objetos atinentes ao mundo da palavra: livros, papéis, uma pena saindo de um tinteiro. A dupla qualidade do intelectual, a geminar interioridade e ação externa, condensa-se, pois, imagetivamente.

Nas paredes do gabinete de trabalho, assinala-se a intencionalidade do pintor ao marcar – com a reprodução de um para-vento e uma gravura do pintor japonês Utagawa Kuniaki – a presença da cultura japonesa no meio artístico francês da época. Em muitos de seus quadros, Manet absorve tal influência na sua técnica pictural, na disposição dos planos, como ocorre, de resto, neste mesmo retrato de Zola. Outro quadro disposto na parede do gabinete do escritor funciona como uma referência importante para o pintor francês: trata-se do famoso *Os bêbados* (A festa de Baco) do pintor espanhol Diego Velásquez. Esse último quadro aparece parcialmente escondido pela *Olympia*, quadro do próprio Manet e com o qual, de certa forma, ele assina o retrato. Ao mesmo tempo e sobretudo, o pintor se coloca com sua obra na frente da cena, como a indicar que, a despeito da presença forte e valorizada dos que o antecederam, é a sua pintura que assume, agora, a dianteira, como ponto de inflexão para a leitura dos “precursores”, da pintura do passado. *Olympia*, por sua vez, insere-se numa longa tradição de mulheres representadas nuas sobre o leito (vejam-se, à guisa de exemplo, *A Vênus de Urbino*, de Giorgione, *A Vênus com espelho*, do próprio Velásquez, *La Maja Desnuda*, de Goya). Diferentemente de seus “antecessores” clássicos, Manet não retratou a nudez de uma figura mitológica. Antes, retrata no *Olympia* uma cortesã conhecida, identificável pelo público da época. Não é casual a escolha desse quadro seu para figurar na sala do escritor. Recusado no Salão de 1865, tendo causado enorme escândalo, julgado feio e imoral, *Olympia* recebeu o aval e a defesa de Zola que escreveu sobre Manet em *La Revue du XIXème siècle*, defendendo-o contra os tradicionalistas. O artigo foi republicado em 1867 como pequena brochura que nitidamente aparece retratada com uma capa azul, à direita, sobre a mesa.

Muitas outras relações e diálogos entre obras e textos poderiam ser feitos. No entanto, o que aqui nos interessa é que o quadro em questão evidencia o campo de significação afeito à figura do intelectual: posicionamento político, no espaço público, pela palavra. Além disso,

deixa ler na superfície da tela que o intelectual se associa a um grupo, que o reconhece e a ele dá suporte. Aqui, além das relações com o intelectual retratado, Manet afirma sua ligação com certa tradição artística, composta por pintores que, como ele, desafiaram seus ambientes culturais. Finalmente, reforça-se a ideia de que a intervenção do intelectual se exterioriza numa ação de defesa de valores atinentes à razão, aos direitos do cidadão, à liberdade de que deve gozar o artista.

Desse primeiro intelectual moderno, passo para aquele que foi considerado um dos últimos, Jean Paul Sartre, justamente por ainda representar aquele agente cultural que interferia diretamente na cena pública. Na sua ação como intelectual, empunhando até megafones, ia para a frente da universidade discutir com os estudantes, posicionava-se na imprensa contra as guerras colonial e do Vietnã, tomando partido.<sup>10</sup> No célebre texto *Em defesa dos intelectuais* (1994), Sartre aproxima a representação do intelectual daquela do monstro, um *Frankenstein* que defende os interesses de uma classe que não é a sua e que finalmente acaba por não ser reconhecido nem por aqueles a quem defende, nem por aqueles pertencentes à sua classe de origem. Mas, o importante, tanto na atuação, como no conceito de intelectual de Sartre, é a manutenção da crença no poder da palavra, a percepção do intelectual como aquele que fala no lugar daqueles cuja voz não tem ressonância na sociedade. Por isso, o filósofo com o megafone nas mãos representa imagetivamente o intelectual moderno, mas, ao mesmo tempo, seu estertor uma vez que a retração progressiva da esfera pública vai tornando cada vez menos audível essa voz e menos atuante sua forma clássica de intervenção. Norberto Bobbio marca essa mudança radical da visão que se tem dos Intelectuais no fim dos anos 1960, com a substituição da crítica que esses faziam ao poder por uma “contestação” da cultura, em uma tentativa de encerrar o discurso anterior sobre os Intelectuais. Indaga então:

[...] a questão relevante é se o desenvolvimento das forças produtivas em escala não somente nacional mas também internacional reduziu as condições que tornavam possível a

---

<sup>10</sup> Nos anos da frente popular, na guerra da Espanha, na resistência, a palavra Intelectuais adquiria, assim, um significado unívoco; ao lado dos operários e camponeses, os Intelectuais se tornam uma das categorias constitutivas da frente unida antifascista, representando a pequena burguesia revolucionária, com seus elementos mais avançados (BOBBIO, 1986, p. 640)

aliança entre o proletariado e as partes mais avançadas da classe média. A cultura crítica então estaria se transformando de elemento progressista em um privilégio e num instrumento de conservação de relações sociais já superadas? (BOBBIO, 1986, p. 640).

Aliás, vem da própria intelectualidade a crítica à postura do intelectual, muitas vezes até arrogante, investindo-se de autoridade para falar pelos marginalizados. Beatriz Sarlo, em livro que faz balanço da cena cultural da contemporaneidade, dedica-se ao tema do papel do intelectual. No último capítulo – *Intelectuais* – com ironia, faz o elenco de traços a caracterizar os intelectuais ou, antes, desconstrói, com uma espécie de “dialética negativa”, a autoimagem que esta camada fazia de si como “a vanguarda da sociedade”.

Em sociedades em que o saber se tornava cada vez mais importante para a produção e reprodução da vida, encontraram nos próprios saberes uma fonte de poder. Por vezes o empregaram no embate com os ricos e com a autoridade; outras vezes o empregaram para impor seus pontos de vista sobre os desvalidos. (SARLO, 1997, p. 158).

Michel Foucault, por sua vez, retoma em mais de uma obra a discussão, mostrando como os próprios intelectuais são presa do sistema intrincado do poder que julgam denunciar.

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. [...] Os próprios intelectuais fazem parte desse sistema de poder, a “idéia” de que eles são agentes da “consciência” e do discurso também faz parte desse sistema. (FOUCAULT, 1979, p. 71).

Há que se contextualizar, é claro, tal fala de Foucault, cujo pensamento se contrapunha, à época, às versões autoritárias de parcela da intelectualidade de esquerda. Tal postura, porém, não significa que, para ele, o intelectual não tenha mais função. Tanto é assim que, no mesmo texto, conclui:

O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento; na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso. (FOUCAULT, 1979, p. 71).

O sentido político, de alinhamento ideológico, de inconformismo com a cena pública, com a situação social e política, encontra-se, pois, presente na palavra do intelectual, de forma em geral positiva, até os nossos dias.

Ainda hoje, de fato, indicar uma pessoa como Intelectual não designa somente uma condição social ou profissional, mas subentende a opção polêmica de uma posição ou alinhamento ideológico, a insatisfação por uma cultura que não sabe se tornar política ou por uma política que não quer entender as razões da cultura. (BOBBIO, 1986, p. 637).

O fato é, no entanto, que o intelectual contemporâneo vê suas possibilidades de intervenção desvalorizadas, diminuídas num contexto em que a indústria cultural “vai borrar as diferenças entre intelectuais, conhecimento e espaço público” (OLIVEIRA, 2004, p. 58) e em que a universidade assiste a pressões de toda a ordem. Insiste o intelectual, apesar desse contexto adverso, em manifestar-se e em marcar posição, criticando a sociedade, tomando posição, imiscuindo-se na política e politicamente afirmando seu saber e seu discurso, voltando-se sobre si mesmo para repensar-se e propor novas estratégias de atuação na sociedade.

Dentre os intelectuais que contemporaneamente se identificam com essa última posição e que também pensaram especificamente sobre o assunto, ressalto, além de Bobbio, outros dois pensadores, Edward Said e Jacques Derrida para, muito rapidamente, esboçar algumas de suas ideias sobre o intelectual.

Norberto Bobbio (1997) diz que o intelectual é fruto da complexidade dos contextos sociais, deslocando-se continuamente entre seus diferentes segmentos, oscilando entre o mundo moderno e o arcaico, embora gozando de independência relativa. Num contexto social em que os homens mais e mais se afastam dos fenômenos, se afastam entre si e do mundo, o intelectual tem este papel mediador: entre

homens, entre homem e mundo, entre homens e fenômenos. E o faz pelo discurso: tecendo narrativas, símbolos, imagens, fabricando artefatos culturais, construindo pontes em uma sociedade cada vez mais estranha a si mesma. Insatisfeito e deslocado, sem lugar definido, resguarda a capacidade de intervenção e crítica. Bobbio elege o diálogo, uma postura de tolerância para com o outro para que, num mundo tão dividido, em que os processos de globalização mais e mais acirram as diferenças e contradições, como forma de o intelectual exercer, como mediador, uma função de aproximação e respeito entre os cidadãos, diferentes na sua igualdade e iguais na sua diferença (Cf. BOBBIO; VIROLI, 2002).

Já Edward Said foi o pensador contemporâneo que desenvolveu uma aguda reflexão sobre a função do intelectual, ao qual atribui um papel político no nosso mundo dominado por divisões e pela intolerância (Cf. SAID, 2005a). É necessário lembrar que sua *autobiografia* tem como título *Out of place* (SAID, 1999) livro em que, como em outras publicações, propõe que o intelectual deve falar a partir da margem da produção das ideias. Dessa forma, evitando o pensamento central e levando em conta os marginalizados do conjunto social, exerceria a função de tradutor e agenciador de vozes do espaço social. A condição do intelectual é a do exílio, a do “fora-do-lugar”, na medida em que desloca os que estão à frente da cena sociopolítica e cultural. Segundo o pensador palestino, o fundamental para o intelectual é perturbar o seu público, causar-lhe embaraço, “ser do contra”, não em busca do consenso com base em um idealismo romântico, mas em busca de sempre enxergar a razão do outro: “[...] alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem” (SAID, 2005b, p. 35-36). Segundo Said, a vocação do intelectual deve ser pensada como um estado de alerta contra as “meias verdades”, contra o preconceito e a intolerância.

Jacques Derrida, um dos mais importantes intelectuais do século XX, conhecido como o filósofo da desconstrução, atribui à universidade, instituição portadora de autonomia, o dever de proclamar a importância e o valor das Humanidades e das Ciências como instâncias críticas. Para essa instituição reivindica a “condição de incondicionalidade”.

Esta Universidade sem condição não existe de fato, e todos sabemos demasiado bem. Mas em princípio e em conformidade com a sua vocação declarada, em virtude da essência que nela se processa, ela deveria permanecer um lugar último de resistência crítica – e mais do que crítica – a todos poderes de apropriação dogmáticos e injustos. (DERRIDA, 2003, p. 16).

À universidade lembra sua essência – o que não deixa de ser perturbador em um filósofo que se caracterizou pela desconstrução da ideia de origem, avesso aos “essencialismos” –, seu *ethos* de resistência, de oposição ao dogmatismo do poder. A origem da ideia de universidade, lembre-se, que está subjacente à reflexão do filósofo, é a de autonomia do campo intelectual, conquistada historicamente desde a Idade Média. Derrida completa, então, sua reivindicação invocando o caráter crítico, desconstrutor da universidade como um direito de que se não pode abdicar:

Quando digo “mais do que crítica” subentendo “*desconstrutiva*”. Chamo direito à desconstrução ao direito incondicional de colocar questões críticas não apenas à história do conceito de homem, mas à própria história da noção de crítica, à forma e à autoridade da questão, e ainda à forma interrogativa do pensamento. Porque isto implica o direito de o fazer afirmativamente e performativamente, isto é, produzindo acontecimentos, por exemplo, escrevendo, e dando lugar (o que não pertencia até aqui às humanidades clássicas ou modernas) a obras singulares. Tratar-se-ia de, através de acontecimentos de pensamento, fazer acontecer, sem necessariamente o trair, alguma coisa a esse conceito de verdade e de humanidade que forma a carta e a profissão de fé de toda e qualquer universidade. (DERRIDA, 2003, p. 16-17).

A fala de Derrida aponta para um saber sem condições, isto é, um espaço de afirmação autônoma e de resistência, um lugar paradoxal simultaneamente de não repouso e de conservação dos valores humanistas. Importantes tais posições em tempos como os nossos em que a universidade, lugar tradicional e ainda hoje principal matriz de formação de intelectuais, se vê ameaçada pelo mercado e pela tentativa de hegemonia do “pensamento único”, pela instrumentalização acrítica do seu conhecimento, pela tentativa de “desmonte” de sua contribuição à sociedade.

Tomando-se a palavra crítica referenciada pelo filósofo, lembramos que essa tem a mesma origem etimológica de crise, cuja raiz – do sânscrito *kri* – significa limpar, desembaraçar, purificar. Tais significados passam para o latim (*crisis*) como o “momento de decisão, de mudança súbita” e para o grego (*krísis*) como a “ação ou faculdade de distinguir, separar, decidir, julgar” (do v. gr. *krínó*). Esse aspecto presente na palavra, assim se apresenta pela ideia de ruptura e de separação inerente ao significado (Cf. BOFF, 1983, p. 3). Toda crise pede de-cisões, que costurem a ruptura, que costurem a cisão, que a purifiquem, mas que simultaneamente a exponham e a desassosseguem.

Se o intelectual contemporâneo encontra-se ele próprio em crise, se é colocado em crise por um sistema que o desvaloriza e até ignora; se ele próprio, muitas vezes, se vê desarmado pelas injunções do contexto político ou, por causa delas se vê silenciado, talvez seja a ocasião propícia para de-cisões.

Nesse sentido, remeto ao discurso proferido por Milton Santos, um dos nossos mais importantes intelectuais, quando recebeu o título de professor emérito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Na ocasião, explicitou a função da casa que lhe conferia o título, função que podemos generalizar para o papel da universidade:

Acreditar no futuro é também estar seguro de que o papel de uma Faculdade de Filosofia é o papel de crítica, isto é, da construção de uma visão abrangente e dinâmica do que é o mundo, do que é o país, do que é o lugar, e o papel de denúncia, isto é, de proclamação clara do que é o mundo, o país e o lugar, dizendo tudo isso em voz alta. (SANTOS, 2004, p. 167).

Veja-se que Milton Santos, como geógrafo e humanista, não esquece de marcar a relevância do lugar a partir do qual constrói sua enunciação, isto é, a partir da universidade, a partir de uma Faculdade de Filosofia, importância para a qual chama a atenção dos intelectuais destinatários de sua fala.

O percurso rápido que aqui se intentou por alguns sentidos da palavra “intelectual” inspira a reflexão sobre o papel, hoje, de intelectuais integrantes da universidade. Postos em confronto com o avanço de iniciativas anti-intelectualistas, professores universitários, especialmente os que trabalham com a linguagem, debruçamo-nos sobre a palavra “intelectual” na busca de interpretar cenas histórico-culturais, conferindo

um sentido à nossa atuação. Defendemos que nossa ação intelectual tenha um sentido político e crítico por obrigação de fidelidade à diversidade, à pluralidade de pensamento e de expressão que caracterizam o espaço acadêmico.

## **Referências**

ABASTADO, Claude. Introduction à l'analyse des manifestes. *Littérature*, Paris, n. 39, p. 3-11, 1980. Doi: <https://doi.org/10.3406/litt.1980.2133>.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Tradução de R. Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universidade, 1997.

ARISTÓTELES. Política. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2001.

BOBBIO, Norberto. Intelectuais. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. Tradução de Carmen C. Varriale, Gaetano Lo Mônaco, João Ferreira, Luís Guerreiro Pinto Cacais e Renzo Dini. Brasília: Universidade de Brasília, 1986. p. 637-641.

BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o Poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

BOBBIO, Norberto; VIROLI, Maurizio. *Diálogo sobre a república: os grandes temas da política e da cidadania*. Tradução de Daniela Beccaccia Versiani. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

BOFF, Leonardo. Que significa crise?. *Folha de S. Paulo*. 7 de agosto de 1983. p. 3.

CHAUÍ, Marilena. Filosofia Moderna. In: CHAUÍ, Marilena et al. *Primeira Filosofia: lições introdutórias*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CURY, Maria Zilda Ferreira; WALTY, Ivete Lara Camargos (org.). *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG/Capes, 2008.

DERRIDA, Jacques. *A universidade sem condição*. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GLEIZE, Jean M. Manifestes, Prefaces: sur quelques aspects du prescriptif. *Littérature*, Paris, n. 39, p. 12-16, 1980. Doi: <https://doi.org/10.3406/litt.1980.2129>.

GRAMSCI, Antonio. *Maquiavel, a Política e o Estado Moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

MANET, Édouard. *Émile Zola*. 1868. Óleo sobre tela, 146 x 114 cm. Coleção Musée d'Orsay. Disponível em: [https://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp\\_fe70fbd4e0e230a93c7db015a53762f8.gif](https://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_fe70fbd4e0e230a93c7db015a53762f8.gif). Acesso em: 01 jul. 2019.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

NOVAES, Adauto (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OLIVEIRA, Francisco de. Intelectuais, conhecimento e espaço público. In: MORAES, Dênis. *Combates e Utopias: os intelectuais num mundo em crise*. Tradução de Eliana Aguiar e Luís Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 55-67.

PELLETIER, Anne-Marie. Le paradoxe du Manifeste. *Littérature*, Paris, n. 39, p. 17-22, 1980. Doi: <https://doi.org/10.3406/litt.1980.2130>.

REIS FILHO, Daniel Aarão (org.). *Intelectuais, história e política (séculos XIX e XX)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (org.). *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SAID, Edward W. *Fora do lugar*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SAID, Edward W. *Out of place: a memoir*. New York: Alfred A. Knopf, 1999.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio: e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual*: as conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Epuras do social*: como podem os intelectuais trabalhar para os pobres. Rio de Janeiro: Global, 2004.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*: Intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. Tradução de Sergio Goes de Paula São Paulo: Ática, 1994.

SILVA, Augusto Santos. Podemos dispensar os intelectuais?. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.). *O papel do intelectual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 39-67.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1982.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2004.

Recebido em: 17 de maio de 2019.

Aprovado em: 26 de junho de 2019.





**A dedirrósea aurora: feminismo e totalidade histórica  
em *Vai raiar o sol*, de Júlia Lopes de Almeida**

***The Dawn of Pink Fingers: Feminism and Historical Totality  
in Vai raiar o sol, by Júlia Lopes de Almeida***

Ivan Delmanto

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, Santa Catarina /  
Brasil

ivandelmanto@yahoo.com.br

**Resumo:** A análise de um texto de Júlia Lopes de Almeida, que permaneceu inédito e desconhecido por muito tempo, procura tornar visível o papel desempenhado pelas mulheres na história da dramaturgia brasileira, buscando contribuir não só para recuperar uma parte das inúmeras vozes emudecidas pela historiografia oficial, mas também para mostrar que, a despeito de a organização social da produção teatral ter excluído sistematicamente através dos séculos a participação das mulheres, há contribuições decisivas de dramaturgas brasileiras na história de nossa formação negativa. Mais do que isso, procuraremos demonstrar que *Vai raiar o sol* expressa, por meio do deslocamento de diversos procedimentos que marcam o modelo hegemônico do drama burguês, aspectos históricos importantes da situação das mulheres trabalhadoras durante o longo século XX brasileiro.

**Palavras-chave:** Dramaturgia; teatro brasileiro; teoria crítica.

**Abstract:** The analysis of a text written by Júlia Lopes de Almeida, which remained unpublished and unknown for a long time, seeks to represent the role played by women in Brazilian dramaturgy history, contributing not only to recover a part of the countless voices muted by official historiography, but also to show that there are decisive contributions by Brazilian playwrights in the history of our negative formation. Such contributions occurred despite the fact that the social organization of theatrical production has systematically excluded the participation of women over the centuries.

Furthermore, we will try to demonstrate that *Vai raiar o sol* expresses, through the displacement of several procedures that mark the hegemonic model of bourgeois drama, important historical aspects of the situation of working women during the long Brazilian twentieth century.

**Keywords:** Dramaturgy; Brazilian theater; critical theory.

*Chama a dedirrósea Aurora do Oceano,  
E na alvorada o sábio herói desperto  
Se endereça à mulher: “Sobejas penas  
Tivemos: tu, chorando a minha ausência”.*  
(HOMERO, 1992, p. 252).

## 1 Prólogo

A moldura fundamental e o horizonte histórico deste artigo dizem respeito ao conceito de formação do teatro brasileiro e de sua crítica e problematização. Roberto Schwarz (1999) retoma a comparação entre o livro de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, e os ensaios de formação produzidos no campo das ciências sociais e da economia, salientando que Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, Caio Prado Jr., em *Formação do Brasil Contemporâneo*, e Celso Furtado, em *Formação econômica do Brasil*, supunham a possibilidade de uma conclusão satisfatória para o percurso socioeconômico do país num então futuro próximo, enquanto Candido lidou com o sistema literário já formado “mais ou menos à volta de 1870, antes da abolição da escravidão” (SCHWARZ, 1999, p. 46). Ou seja, o “grau considerável de organização mental” atingido pela elite letrada, capaz de produzir obras de alto nível, não implicou nem dependeu de elevação equivalente do “grau de civilidade” no corpo social. Teriam sido processos de ritmos distintos. Nessa medida, o estudo de Candido ficaria como esclarecedora “descrição do progresso à brasileira, com acumulação muito considerável no plano da elite, e sem maior transformação das iniquidades coloniais” (SCHWARZ, 1999, p. 47). É como se ele nos dissesse que de fato ocorreu um processo formativo no Brasil e que houve esferas – no caso, a literária – que “se completaram de modo muitas vezes até admiráveis, sem que por isso o conjunto esteja em vias de se integrar” (SCHWARZ, 1999, p. 50).

Diante de um quadro atual no qual tudo indicaria ser impossível que “nossa sociedade venha a se reproduzir de maneira consistente”,

Roberto Schwarz pergunta: “como fica a própria ideia de formação?” (1999, p. 57). Na conclusão do artigo, o ensaísta sumariza perspectivas possíveis para o encaminhamento desse debate. A hipótese que nos interessa é especialmente sugestiva para a revisão dos juízos a respeito da formação do teatro brasileiro. Diz respeito a que essa ideia/ideal estaria reduzida a miragem, aspiração sem respaldo no atual “concerto global”. O andamento da história teria inviabilizado o projeto passado; visto hoje, o contraste entre anseios e resultados atestaria a ilusão da ambição formadora: “A nação não vai se formar, as suas partes vão se desligar umas das outras, o setor ‘avançado’ da sociedade brasileira já se integrou à dinâmica mais moderna da ordem internacional e deixará cair o resto” (SCHWARZ, 1999, p. 47). Essa possibilidade para o rumo das coisas, no extremo, conduziria ao abandono de qualquer empenho formativo tradicional. Salvo engano, consideramos que esta formação – que seria situada, parafraseando Candido (1975), quando os brasileiros tomassem consciência da sua existência espiritual e social através do teatro, combinando de modo vário os valores universais com a realidade local –, não se completa no âmbito teatral nacional.

Peter Szondi situa a formação do teatro europeu em um processo histórico de longo curso, que se inicia com as diversas manifestações do trágico (teatro grego, teatro elisabetano, teatro clássico francês, teatro romântico) para se consolidar no trajeto revolucionário que parte do drama burguês, vive um impasse com as contraditórias propostas do drama moderno, até completar-se na ascensão do novo paradigma do teatro épico, que seria responsável por “solucionar a crise do drama” (SZONDI, 2001, p. 34). No Brasil, mesmo após a realização das primeiras obras dramáticas do teatro épico – o que se deu, entre nós, principalmente pelo CPC (Centro Popular de Cultura), pelo Teatro de Arena e pelo Teatro Oficina –, o teatro nacional só se forma *negativamente*, em um percurso de crise constante, não-linear e interrompido, totalmente distinto do europeu, sem que as ideias de tradição local e de “sistema teatral” tenham se realizado por aqui.

Importante mencionar que partiremos, neste artigo, das definições de “drama burguês” e de “drama moderno” tal como formuladas por Peter Szondi. O que autores tradicionais da crítica teatral brasileira, como Decio de Almeida Prado e Sabato Magaldi, descrevem como dramas e comédias realistas correspondem aos conceitos de drama burguês e de drama moderno, empregados por Szondi (2001) para nomear os fenômenos de

ascensão e de crise do gênero teatral dramático na Europa, em que os dramaturgos fizeram-se porta-vozes da burguesia e escreveram peças com o intuito de defender os valores do racionalismo e da Ilustração, bem como os modos de vida da burguesia. No plano da forma, as peças do período áureo do drama burguês baseiam-se no primado absoluto do diálogo intersubjetivo e nas unidades de ação, de espaço e de tempo como estruturas fundamentais da narrativa. A partir de 1848, com a emergência de um período de crise do capitalismo e de revoltas por toda a Europa, as promessas do drama burguês, bem como suas prescrições dramáticas, entram em crise. As novas propostas dramáticas modernas buscam superar essa crise, dando forma a novos conteúdos históricos por meio de textos que rompem com o primado absoluto das três unidades de progressão narrativa e também com o procedimento do diálogo tradicional, em peças com a presença de monólogos narrativos e líricos e de inatividade dos personagens.

A terminologia de Szondi nos parece mais adequada por denominar um gênero teatral e não um estilo: assim, seria possível produzir dramas burgueses ou dramas modernos de maneira realista ou não, trágica ou cômica. José de Alencar, dramaturgo, escritor e um dos primeiros teóricos teatrais do drama brasileiro, intuiu essa variedade do gênero dramático – tanto que cita como modelo autores tão distintos quanto Molière e Alexandre Dumas Filho:

A escola dramática mais perfeita que hoje existe é a de Molière, aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho. [...] Molière tinha feito a comédia quanto à pintura dos costumes e à moralidade da crítica; ele apresentava no teatro quadros históricos nos quais se viam perfeitamente desenhados os caracteres de uma época. (ALENCAR, 1960, p. 923).

A análise, neste artigo, de um “drama moderno” escrito por Júlia Lopes de Almeida, que permaneceu inédito e desconhecido até recentemente, procura tornar visível o papel desempenhado pelas mulheres na história da dramaturgia brasileira, buscando contribuir não só para recuperar uma parte das inúmeras vezes emudecidas pela historiografia oficial, mas também para mostrar que, a despeito de a organização social da produção teatral e do Cânone ter excluído sistematicamente a participação das mulheres, há contribuições decisivas de dramaturgas brasileiras na história de nossa formação negativa. Mais do que isso,

procuraremos demonstrar que *Vai raiar o sol* expressa, por meio do deslocamento de diversos procedimentos que marcam o modelo europeu do drama moderno, aspectos históricos importantes da odisseia das mulheres trabalhadoras durante a longa jornada do século XX brasileiro.

## **2 Canto I: a aurora de Júlia Lopes de Almeida**

Em sua fundamental pesquisa que rastreou, junto aos herdeiros da escritora, manuscritos de textos dramáticos inéditos de Júlia Lopes de Almeida, Michele Asmar Fanini aponta que, não obstante ser “a autora mais publicada na primeira República, para não mencionar seu duradouro elo com a imprensa, desempenhando a função de assídua colaboradora” (FANINI, 2016, p. 20), um número incalculável de materiais literários e teatrais de autoria de Júlia L. A., a exemplo do que ocorreu à produção literária feminina do período, se perdeu, eclipsado pela fabricação do cânone literário de hegemonia masculina ao longo dos séculos XIX e XX no Brasil

Para as mulheres, trilhar os caminhos da profissionalização literária significava contrariar expectativas sociais naturalizadas em torno dos papéis que tradicionalmente lhes competiam desempenhar, estritamente relacionados ao âmbito privado (maternidade e afazeres domésticos). (FANINI, 2016, p. 19).

Desde a ascensão, a partir dos anos de 1960, do pensamento feminista da reprodução social – com a contribuição de autoras como Lise Vogel e Silvia Federici – sabemos que o trabalho doméstico é muito mais do que a limpeza da casa. Como o tapete de Penélope, que mais do que afazer manual representava também a urdidura da espera pelo retorno de Ulisses, pronto a prover novamente o lar, o trabalho doméstico é servir aos que ganham o salário, física, emocional e sexualmente, deixando-os prontos para o mercado laboral diário masculino, dia após dia. Longe de atividade improdutiva, é ainda garantir a formação das crianças para a inserção futura neste mercado, cuidando-lhes desde o dia de seu nascimento e durante seus anos escolares, assegurando que eles também atuem da maneira que se espera sob a produção capitalista. Isto significa que “por trás de cada fábrica, de cada escola, oficina ou mina se encontra oculto o trabalho de milhões de mulheres que tem consumido sua vida produzindo a força de trabalho que se emprega nesses estabelecimentos” (FEDERICI, 2013, p. 55).

Em um diálogo chamado “Cada vez que”, presente no livro de crônicas e pequenas narrativas *Eles e Elas* (1922), Júlia Lopes de Almeida antecipa temas que serão desenvolvidos, em forma dramatúrgica, na peça *Vai raiar o sol*, escrita em 1925, mas que permaneceu inédita, até ser publicada na coletânea organizada por Michele Asmar Fanini.

Sou uma boneca de carne e osso; não sou mais nada. A minha dependência é o motivo da felicidade que todos celebram ao redor de mim, como se fora favor dar um marido à sua mulher, casa, mesa e vestuário. A minha pena é pensar estas coisas e não saber dizê-las [...] Só para o filho a mulher pôde falar em termos que atinjam o futuro ou revolvam o passado; só para ele o seu pensamento tem história! Se eu tivesse um filho, *deixaria de ser a boneca de carne e osso, para ser a mulher!* Daí, quem sabe? Talvez seja a mesma coisa, e os mais velhos casais e os mais ternos ainda se olhem, apesar da comunhão dos filhos, algumas vezes como estranhos. Por mim, sinto-me, apesar do meu esforço, ainda incompreendida! (ALMEIDA, 1910, p. 25, grifos nossos).

A denúncia da opressão feminina, desde o final do século XIX, invadia o espaço privado dos lares burgueses do drama, e essa matéria, de caráter histórico e, portanto, épico, forjou a miríade de conteúdos de dimensão pública que viriam a corroer lentamente a forma do drama burguês europeu, estabelecendo os novos e híbridos padrões da dramaturgia moderna. A mais conhecida dessas peças é *Casa de bonecas*, de Ibsen, que foi publicada e estreou em Copenhague em 4 de dezembro de 1879. Para além do símbolo central da mulher como boneca, as semelhanças de assunto entre o pequeno diálogo narrativo de Júlia Lopes de Almeida e o drama de Ibsen são inúmeras:

SRA. LINDE – Como tu és boa pessoa, Nora...interessares-te assim por mim. Tão boa!...para quem quase não conhece os males e as dificuldades da vida.

NORA – Eu? Eu quase não conheço os...?

SRA.LINDE – Só os...trabalhos manuais e outras coisas assim... Tu és uma criança, Nora.

NORA – (*levanta a cabeça e cruza a sala*). Tu não devias dar-te esse ar de superioridade.

SRA. LINDE – Como?

NORA – És como os outros. Toda a gente pensa que eu não sirvo para nada de sério... (IBSEN, 2008, p. 226).

Nora é tratada pelo marido como uma eterna criança – desde a primeira cena é chamada de “esquilo saltitante”, “menina gulosa”, “pequena cotovia”, entre outros epítetos de aparência carinhosa e de essência repressora. A dependência financeira do herói masculino – mencionada na narrativa de Júlia – também surge na peça de Ibsen na relação da protagonista com o marido, Helmer Torvald:

HELMER – Então, então...Não baixes as asas, minha cotovia. Não fiques zangada, meu esquilinho (*mostra-lhe a carteira de dinheiro*). Nora, o que achas que eu tenho aqui?

NORA (*vira-se rapidamente*) – Dinheiro!

HELMER – Olha aqui. (*Dá-lhe umas notas.*) Eu sei bem o que se gasta numa casa, nessa época de Natal.

NORA (*contando as notas*) Dez, vinte, trinta, quarenta...obrigada, obrigada, Torvald. Isso vai dar para muitas coisas.

HELMER – Espero que sim. (IBSEN, 2008, p. 217).

No entanto, quanto à dependência financeira de Nora, a trama de Ibsen apresenta uma decisiva contradição: a esposa esconde do marido que recorreu a um empréstimo junto a um desonesto agiota para conseguir custear uma viagem ao Mediterrâneo para o tratamento de uma doença grave adquirida por Torvald devido aos excessos no trabalho. A aparente irresponsabilidade de Nora com as despesas da família significa, na verdade, que ela desvia o dinheiro fornecido por Torvald para os gastos domésticos para quitar a dívida. No plano do enredo, Ibsen já anuncia, desde que essa revelação emerge ao espectador, ainda no primeiro ato, que não estamos apenas diante de uma mulher brutalizada e infantilizada pelo patriarcado do século XIX europeu, mas que Nora é capaz de iniciativa e de escapar ao controle absoluto do marido. No entanto, a mudança mais importante surge no plano da forma: em vez de uma progressão linear da ação, exposta no presente absoluto de uma unidade sucessiva de conflitos – norma do drama burguês – a peça de Ibsen é um mecanismo dramático movido exclusivamente pelo passado. O que determina o desenvolvimento dos embates entre os personagens não é a resolução de colisões presentes, mas uma ação que já transcorreu – fora de cena e antes da peça começar (o empréstimo contraído em segredo por Nora) – o que fez com que Peter Szondi comparasse a peça ao Édipo Rei, de Sófocles, batizando-a de “drama analítico” e apontando uma importante diferença:

A ação de “Édipo Rei”, embora preceda de fato a tragédia, está contida em seu presente. [...] A diferença entre a estrutura dramática de Ibsen e a de Sófocles leva ao verdadeiro problema formal que manifesta a crise histórica do próprio drama. Não carece de nenhuma prova o fato de que a técnica analítica não é em Ibsen um fenômeno isolado, mas antes o modo de construção de suas peças modernas. [...] Quando [os personagens] falam do passado, não são os acontecimentos particulares nem sua motivação que vêm em primeiro plano, mas o próprio tempo matizado por eles: “Mas eu hei de tirar satisfação...satisfação pela ruína de toda a minha vida!” – diz a senhora Borkman. (SZONDI, 2001, p. 40-41).

Ao contrário da peça de Sófocles, em que a técnica analítica é mobilizada para possibilitar a inserção da exposição no movimento dramático, retirando-lhe seu efeito epicizante (a exposição dos fatos anteriores torna-se supérflua, já que todos os espectadores gregos conheciam o mito de Édipo e a análise é a própria ação, uma investigação do passado oculto), nos dramas modernos de Ibsen as ações são obscurecidas pelo tempo passado. A rigor, em *Casa de bonecas*, nada acontece de novo, apenas estamos diante da emergência do passado em cena, da análise das consequências de um empréstimo adquirido meses antes da narrativa da peça, no presente dos personagens, começar. “Tirar satisfação pela ruína de uma vida” não é um tema dramático, capaz de configurar ações expostas no presente. A fala da senhora Borkman, citada acima, apresenta-nos o efeito epicizante do drama moderno, em que o conteúdo narrativo do passado convive, contraditoriamente, com a forma do diálogo e do presente intersubjetivo, instaurando o que Szondi chama de “crise do drama”:

O drama é aqui conceitualizado nos termos da sua impossibilidade atual, e esse conceito de drama é já compreendido como o momento de um questionamento sobre a possibilidade do drama moderno. [...] Como a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama, o seu exame não pode passar sem um conceito contrário. É como tal que aparece o termo “épico”: ele designa um traço estrutural comum da epopeia, do conto, do romance e de outros gêneros, ou seja, a presença do que se tem denominado o “sujeito da forma épica” ou o “eu-épico”. (SZONDI, 2001, p. 27).

Em *Casa de bonecas* podemos identificar essa intervenção do eu-épico, ou dos sujeitos da forma épica, em quase todos os personagens

presentes na peça, que ainda fazem avançar a narrativa exclusivamente por meio do diálogo,<sup>1</sup> mas de diálogos em que se fala, quase que o tempo inteiro, do que já passou.

Essa “impossibilidade do drama” parece ter ficado clara para Júlia Lopes de Almeida e sua peça *Vai raiar o sol* tem como modelo o drama analítico de Ibsen. Vimos acima a relação entre a temática feminista de *Casa de bonecas*, que compara a posição das mulheres nos lares burgueses a bonecas, e a breve narrativa de Júlia, “Cada vez que”. Há, no entanto, deslocamentos importantes empreendidos pela autora brasileira no modelo original, encontrado no dramaturgo europeu, que podem expressar aspectos exclusivos do contexto histórico nacional, capazes de revelar o traçado enviesado de nossa formação social e teatral. O primeiro deslocamento diz respeito ao tema da emancipação feminina. Em *Vai raiar o sol*, a resistência e também a liberdade conquistada pela protagonista surgem movidas pela centralidade do trabalho na trama. O labor doméstico na peça é representado por outra personagem, Amália, incapaz de libertar-se das formas de dominação – mas a emancipação surge relacionada a outro tipo de trabalho feminino, o intelectual. Novamente, o pequeno diálogo “Cada vez que” antecipa esse tema na obra de Júlia:

Quando me debruço sobre o ombro de meu marido para seguir-lhe a leitura, percebo no gesto suave com que ele afasta o livro dos meus olhos, esta significação: — Tu não entendes disto... vai-te embora! Eu retomo o meu lugar, um tanto envergonhada da ousadia, e ele segue sozinho nessas altas regiões do espírito, que me são vedadas. O meu plano é outro, cá embaixo, e arrojam-me para ele com tão repetidos impulsos, que começo a magoar-me. Ah! o lar! a sagração da mulher. (ALMEIDA, 1910, p. 25).

Esta passagem, do marido que reprime a esposa ao notar seu interesse em acompanhar com ele a leitura, é uma das muitas presentes na obra da escritora que testemunham, como bem notou Michele Asmar Fanini, “as relações entre formação cultural/intelectual e gênero, em especial no concernente à apreensão (denunciativa) da leitura como atividade indesejável e, quando não, interdita às mulheres” (FANINI, 2016, p. 39). A interdição do trabalho intelectual surge, em *Vai raiar o*

---

<sup>1</sup> “Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama”, segundo Szondi (2001, p. 34)

*sol*, por meio de uma ação ainda mais violenta: “perto dos livros mas não para lê-los, eis a sina de Maria, que passa os dias a limpá-los para que Eduardo os leia”. (FANINI, 2016, p. 16). Apaixonada por Eduardo, filho do seu padrinho, o senador Torres,

o contato de Maria com os livros esteve sempre condicionado a sua atuação como auxiliar do senador e de seu filho, tanto na preparação das cópias dos seus escritos originais, quanto na organização da biblioteca e de toda sorte de papéis que acumulavam. (FANINI, 2016, p. 47).

É decisiva a cena em que Maria afirma sempre ter ouvido dizer “que os livros são os melhores amigos”. A interdição, no entanto, é gerada pelos trabalhos domésticos que, unidos ao seu ofício de datilógrafa do Senador e de Eduardo, retiram-lhe o tempo para a leitura:

SENADOR – Mas por que estás tu aí há tanto tempo encarrapitada? Devias ter mandado fazer esse serviço pelo João.

MARIA – Pelo João! Mas se foi o senhor quem me deu ordens expressas de não deixar ninguém bulir nos livros, a não ser eu!

SENADOR – Histórias!

MARIA – O Eduardo também quer que seja assim... e a mim, não me custa nada...até gosto...Ao menos, fico conhecendo os autores...já que não tenho tempo para os ler... (*acariciando um livro*) acaricio-os...[...]. Sempre ouvi dizer que os livros são os melhores amigos... (ALMEIDA, 2016, p. 168).

A peça revela o longo processo de aprendizado autodidata de Maria: “nos momentos em que se dedicava a dispor, ordenadamente, os livros na prateleira, deixava-se sucumbir por sua curiosidade, folheava, com interesse, as páginas de um exemplar ou outro, pronunciava em voz alta os nomes de seus autores”(FANINI, 2016, p. 48). Durante um diálogo com o Senador, Maria recorda-se de ter acariciado um livro de Shakespeare e cita uma frase de Hamlet, recebendo, em troca, um deboche do padrinho. Adiante, procuraremos revelar, na estrutura geral da peça, a importância desse convívio de Maria com os livros. Por ora, notemos a primeira mudança empreendida por Júlia Lopes de Almeida no modelo da *Casa de bonecas*: enquanto Nora é apresentada encarcerada e submetida ao trabalho doméstico, Maria vive um processo de formação por meio dos livros e do trabalho intelectual como datilógrafa, ainda no espaço

privado da casa burguesa, mas capaz de expor um pequeno horizonte de emancipação. Veremos.

A trama de *Vai raiar o sol* também possui como protagonista uma figura masculina autoritária. Em vez de acompanhar o foco narrativo de Torvald, como se dá em Ibsen, um advogado e gerente de banco, estamos diante da trajetória do senador Edmundo Torres, um político muito conhecido da Primeira República que vive em um casarão escuro com móveis velhos e abandonados ao lado do filho, o médico Eduardo. Apesar da riqueza e do poderio da família, ambos não se importam com os bens dos mortais comuns:

leitores contumazes e, por isso, ‘amigos do silêncio’, contam com os préstimos do criado João, da prima remediada Amália e com os cuidados da afilhada Maria, incumbida de datilografar e zelar por seus escritos (palestras, discursos políticos, prescrições médicas). (FANINI, 2016, p. 47).

Aqui estamos diante de mais uma metamorfose importante com relação ao drama moderno europeu: o espaço da família nuclear burguesa, que na peça de Ibsen é tão bem representado por Nora, Torvald e pelos filhos pequenos, é expandido em *Vai raiar o sol*; pai e filho vivem no casarão carioca com a sua parentela e estabelecem com Amália e Maria relações baseadas no favor.

Maria Sylvia de Carvalho Franco, no estudo *Homens livres na ordem escravocrata* (1983), indica as articulações da empresa escravista com o Estado Imperial, os princípios liberais, o mercado e o capital internacional. Aponta a complexidade da trama dos negócios, na qual os cafeicultores eram apenas um elo de uma cadeia que incluía escravos, agregados, tropeiros, vendeiros, sitiantes, criadores, negociantes e armazenários. Recorrendo a fontes cartoriais, registros administrativos e relatos de viagem, Carvalho Franco flagra episódios de uma vivência cotidiana marcada em todos os seus momentos tanto pela negociação e pela competição quanto pela violência enrustida ou aberta. A autora demonstra ainda como práticas tradicionais – como a escravidão, o compadrio, a contraprestação do favor – e o arbítrio dos grandes senhores de terra engendraram o lucro e a acumulação, constituindo traços exteriores de um modo de produção de mercadorias que estendia e se reproduzia em diferentes configurações e, ao mesmo tempo, em múltiplos espaços: no Império, na Europa, nas Américas. Segundo Franco, desde o

período colonial o cerne das relações entre proprietários e seus agregados foi o favor, num sistema de contraprestações de benefícios recebidos e de serviços prestados. Nessas trocas “estava expressa a afirmação de fidelidade e de lealdade, que supõem o reconhecimento das dádivas recebidas, o sentimento de gratidão e o imperativo de retribuição equivalente (FRANCO, 1983, p. 189). Essa mesma síntese de associações morais e de relações de interesse esteve presente nos contatos entre a camada dominante e seus dependentes livres, aparecendo como um dos obstáculos à constituição de uma camada de assalariados devidamente socializados para sua integração à ordem capitalista: é o que encontramos, já no espaço urbano da Primeira República, na situação de Amália e de Maria, que dependem da proteção do Senador para sobreviver.

Isso não significa que os agregados não tivessem ligação com o setor mercantil: mantinham, porém, contatos descontínuos e que não geravam nenhum vínculo necessário de trabalho, circunstancialmente executando tarefas para o proprietário em cujas terras se instalavam. No caso de Amália e de Maria, os serviços domésticos e o cuidado com a biblioteca e com os escritos do padrinho e de seu filho representam essa existência descontínua, sem vínculo necessário de trabalho. A rigor, de maneira geral, os agregados e a parentela formavam um território familiar ampliado: seja nas fazendas ou nas casas-grandes urbanas, estavam desvinculados de tudo quanto transcorria nos estritos quadros da vida econômica. Os proprietários exploravam o trabalho escravo e a eventual privação de outras fontes de mão-de-obra em nada afetava seus interesses centrais. Assim, as vidas desses homens e mulheres não tinham muito valor para aqueles de quem dependiam, tudo lhes devendo e pouco podendo lhes oferecer.

AMÁLIA – E eu cá não faço falta. Já lá se foi o tempo em que para qualquer coisinha nesta casa era: – Amália para aqui, Amália para acolá...sempre Amália...Nada se fazia sem o meu auxílio...ou a minha opinião...Diz-me a consciência que retribuí como pude o acolhimento que me deram como parenta pobre...Hoje nem isso sou...[...] Agora...o melhor será calar-me. (ALMEIDA, 2016, p. 247)

A peça de Júlia Lopes de Almeida testemunha a persistência, já no território urbano da Primeira República, dessas relações de produção ancoradas no compadrio:

MARIA (*trepada em uma escadinha portátil, arruma os livros da biblioteca, mencionando de vez em quando um ou outro*) “História de Roma”... (*folheia o volume e põe-no no lugar*) “A Divina Comédia”...Este livro está todo anotado pelo Eduardinho! SENADOR – (*escrevendo na secretária, diz como para si*) Eduardinho...

MARIA – Que diz, padrinho?

SENADOR – Não digo nada...

MARIA – Pareceu-me... Cícero... Lembra-se? Já houve um jornal que o comparou a Cícero!

SENADOR – Tolices!

MARIA – Dizem que os seus discursos são arrebatadores e eu creio, apesar de que o padrinho falava muito pouco em casa... Deixava tudo para os outros...

SENADOR – Teria graça que eu fizesse discursos políticos em família...

MARIA – Ao menos para ensaiar...

SENADOR (*sempre a escrever*) – Talvez não fosse pior...

MARIA – Apesar de que me contou a Amália que, ao princípio, logo que o padrinho entrou para deputado, tinha tanta memória, que depois de compor, decorava os discursos que tinha de proferir na Câmara. Declamava-os então no quarto, com entusiasmo e ainda pedia à madrinha que lhe desse apartes [...]

SENADOR – Vejo que vocês se ocupam muito com minha pessoa!

MARIA (*com entusiasmo*) – Muito!

SENADOR – Talvez demais... (ALMEIDA, 2016, p. 167-168).

Novamente, na cena acima, vemos Maria arrumando os livros da biblioteca enquanto o Senador escreve. O diálogo é rarefeito porque o padrinho não se dispõe a deixar de trabalhar para interagir com Maria. Dentro da estrutura da peça, a cena tem função narrativa: justifica-se porque apresenta ao espectador o passado do Senador, dignificando-o como orador ilustre, comparado a Cícero na imprensa. Se estivéssemos diante de outros modelos dramáticos, como o teatro épico das tragédias gregas, por exemplo, o conteúdo acerca do passado do político poderia ser substituído pela intervenção de um narrador ou de um coro, resolvendo o conflito entre conteúdo narrativo e forma dramática. Mas o conflito entre matéria épica e o drama, neste momento, não prejudica o desenrolar da cena: é, na verdade, aproveitado pela dramaturgia que revela, exatamente por meio de um diálogo mal formado, em que um personagem serve de plataforma para que o outro narre informações passadas, a relação de

superioridade patriarcal que se dá entre o padrinho mantenedor, quase mudo, e sua afilhada, que fala compulsivamente, tentando agradar.

O diálogo, que deveria ser ágil e breve, cortante, característico do modelo ibseniano do drama moderno, surge nessa cena fragilizado pelo assunto narrativo. A discussão, permeada pela admiração de Maria pelo Senador, que ela considera um bastião dos valores democráticos da política local, contradiz a ausência de comunicação, gerada pela atitude de comando do padrinho. Há, na mesma cena, uma sutil exposição de relações de opressão de gênero e de poder, fincado pelo favor e pelo mandonismo. Há um desacordo entre a forma – de origem burguesa e liberal – e a matéria a que se aplica, marcada e formada pela sociedade real, de cuja lógica passa a ser representante, mais ou menos incômoda, no interior da dramaturgia de modelo dramático e moderno. O incômodo viria do desajuste entre a forma cunhada na Europa para propagar ideais da burguesia – de autonomia do indivíduo e de superação dos conflitos por meio do diálogo intersubjetivo –, sendo aqui utilizada sobre uma matéria estagnada pelas relações patriarcais e de favor. A forma do drama confeccionada por Júlia Lopes de Almeida parece expressar, neste impasse que gera diálogos narrativos e sem progressão dramática, a dificuldade de integrar as tonalidades localista e europeia, comandadas respectivamente pelas ideologias do favor e da democracia liberal. É como se a imensa família expandida pelo favor brasileiro não coubesse no exíguo espaço do diálogo dramático moderno: Maria é empurrada para fora do território intersubjetivo, emudecida em um modelo dramatúrgico que, no entanto, só subsiste por meio da interação dialogada. Precisamente nesse desajuste entre *forma* rígida, criada à feição da estreita família nuclear presente nas casas de Ibsen, e *matéria* advinda da realidade histórica brasileira, iluminam-se os percalços da formação negativa local, em que o discurso de teor liberalizante conviveu com a mão-de-obra escravista e, depois, com todo tipo de mandonismo e controles autoritários baseados na prestação de favores. Mas o sistema de opressões exposto nos subterrâneos do drama moderno de Júlia Lopes de Almeida ainda pode nos levar a andares ainda mais sombrios.

A narrativa da peça, após a apresentação do terreno familiar do favor, continua com a seguinte sequência:

a ação retrata o momento em que o senador, enlutado pela perda recente da esposa, com quem fora casado por três décadas, acaba de redescobrir a alegria de viver. O motivo de tais mudanças é Armanda, uma jovem de vinte e quatro anos, que rouba o coração e as atenções do político (FANINI, 2016, p. 47).

A seguir, veremos o quanto essa relação entre o Senador e sua jovem noiva é capaz de devastar o núcleo familiar expandido em que se baseia a trama da peça e de expor agruras do percurso histórico brasileiro.

### **3 Canto II: drama moderno feminino**

Assim como em *Casa de bonecas*, a engrenagem dramática de *Vai raiar o sol* é movida por um segredo: se na peça de Ibsen o empréstimo contraído por Nora no passado para salvar a vida do marido irá desencadear todos os conflitos posteriores, na peça da autora brasileira há um mistério que, desde o primeiro ato, condiciona o futuro de todos os personagens:

EDUARDO (*surpreendido*) – Ah... é a senhora?

ENFERMEIRA – Eu mesma. Não me esperava me ver aqui tão cedo.

EDUARDO – Naturalmente. Como soube da minha residência?

ENFERMEIRA – No hospital [...]

EDUARDO – Voltou o acesso?

ENFERMEIRA – E, desta vez, com tal ímpeto que estou com medo. [...]

EDUARDO – Continuou com o gelo?

ENFERMEIRA – Continuei, mas o delírio chegou a um ponto, que parece loucura.

(*olha à roda a ver se há alguém e depois fala baixo ao ouvido de Eduardo*)

EDUARDO (*com muito espanto*) – Ah!... Nesse caso, vamos imediatamente!

(*saem apressados*) (ALMEIDA, 2016, p. 167).

Na casa da família, o médico Eduardo recebe uma anônima enfermeira. Trocam sussurros assustados e saem ambos apressados para cuidar de algum paciente em estado emergencial. Esta cena, a sétima do primeiro ato, interrompe o fluxo narrativo da longa apresentação do senador Torres, que participa de quase todas as ações encenadas nesse início da trama. A cena ganha destaque exatamente por essa utilização habilidosa por parte da dramaturga ao deslocar o foco narrativo: o único momento em que o olhar do espectador perde o patriarca da casa de vista parece anunciar brevemente uma tempestade. No entanto, o tema do segredo não será mais retomado na peça até sua revelação, que ocorre apenas na décima segunda cena do terceiro ato:

EDUARDO – Quando, naquela noite, a sua enfermeira me foi chamar ao hospital para acudir a uma mulher que se exauria nos transe da maternidade (*Armanda faz um gesto de terror como para, estendendo a mão, tapar a boca de Eduardo*) era natural que me tivesse escondido o seu nome, nem eu queria sabê-lo. Ah, mas o meu conhece-o a Sra. Perfeitamente, porque mais de uma vez o deixei escrito à sua mesa de cabeceira. Por que teve então a coragem de vir ao meu encontro?

ARMANDA – Eu não sabia! [...] Eu ignorava a sua existência, quem o chamou numa hora de desespero foi a minha enfermeira. Tínhamos determinado que fosse ela quem tratasse de tudo, tudo, tudo...Eu não queria saber o nome do médico para que mais tarde, quando me visse restituída à minha sociedade, se acaso ou ouvisse nomear, pudesse guardar a minha impassibilidade. Só pensava em poder livrar-me do pesadelo horrível, sem ter de corar diante de ninguém, nem de coisa nenhuma. [...]

EDUARDO – Tenho que defender meu pai.

ARMANDA – Seu pai adora-me! (ALMEIDA, 2016, p. 225).

A revelação do mistério se dá durante o primeiro encontro de Eduardo com sua futura jovem madrastra: aqui, o espectador relaciona o breve diálogo entre o médico e a enfermeira, transcrito no longínquo início do primeiro ato, à gravidez clandestina de Armanda. Em uma virada de teor melodramático, em que se explora o recurso das coincidências, ficamos sabendo que Eduardo fora chamado para cuidar da saúde da futura esposa de seu pai, enquanto esta dava à luz um “filho ilegítimo”. A utilização da coincidência melodramática não é o único deslocamento promovido por Júlia Lopes de Almeida na exposição do segredo que move o enredo quando comparamos a peça nacional com o modelo do drama moderno de Ibsen.

É possível observar na cena acima que os personagens da peça brasileira dialogam sobre o passado. Estamos, novamente, diante da epicização do drama, da irrupção de um conteúdo narrativo que rompe a forma do presente absoluto, que é a unidade temporal típica do antigo drama burguês, gerada pelo uso exclusivo do diálogo intersubjetivo. O predomínio do passado sobre o enredo do drama está presente na engrenagem movida pelo segredo da gravidez de Armanda, mas em *Vai raiar o sol*, ao contrário da dramaturgia de Ibsen, o segredo não move *toda* a narrativa. A ação predominante da peça se dá no presente: é a transformação sofrida pelo Senador, gerada por sua paixão pela

noiva, que o transforma de defensor de valores morais rígidos e de uma vida dedicada apenas ao trabalho em um flexível e galante enamorado, capaz de gastar todo o seu dinheiro com os caprichos da futura esposa. A invasão do passado na trama – a revelação do segredo – *não* tem o poder de interromper a progressão dramática e de inverter seu sinal: no final, mesmo sabendo da gravidez clandestina da noiva, o Senador decide casar-se com ela, decisão que esfacela toda sua estrutura familiar. O presente, no drama moderno brasileiro de Júlia Lopes, vence o passado.

A luta entre passado e presente expressa uma disputa pelo controle do corpo feminino. A frase de Armanda citada na cena acima, em que procura justificar o seu parto clandestino, é bastante clara a respeito da repressão social sobre a gravidez fora do casamento e denuncia a reprovação que sofrerá por parte da família do noivo: “Só pensava em poder livrar-me do pesadelo horrível, sem ter de corar diante de ninguém, nem de coisa nenhuma”. Incomodados com o casamento do patriarca com uma mulher de “reputação manchada”, o filho Eduardo, a prima Amália e a afilhada Maria abandonam todos a casa da família.

SENADOR – Pois que vão, que se vão todos, os ingratos! (*gritando*) Armanda!...Armanda!...(Armanda aparece ao fundo, radiante de beleza, depois desce até ele). Vem, querida, meu encanto e minha glória![...] Entraste por esta casa como o sol por um jazigo...voaram as cinzas e nasceram rosas ao teu influxo... Minha adorada...ensina-me a ser feliz...Somos duas crianças... tu não tens passado...e eu..e eu...começo a viver agora, minha noiva...minha noiva...minha mulher! (*Maria desliza ao fundo com uma braçada de flores para o cemitério. Armanda acolhe-se de encontro ao peito do senador, com gesto humilde e feliz pela proteção*) (ALMEIDA, 2016, p. 251).

É possível dizer que o desfecho da peça marcaria uma redenção da condição da mulher sufocada, já que o Senador, protagonista masculino e foco narrativo hegemônico do enredo, decide que ambos não “possuem passado” e que o sol irá raiar “por um jazigo”, a despeito dos preconceitos sociais? No plano da forma, identificamos que o presente do drama convive com o passado da ação, em uma disputa entre a trajetória presente do senador e o trauma passado de sua noiva. No final, quem determina o desfecho é o presente, diferente do que ocorre em Ibsen, quando Nora, devido à incompreensão do marido com relação às suas ações passadas, rompe com o casamento e a família. Na peça brasileira, o protagonista,

dono do foco narrativo, é também dono da ação presente. O final do drama não nos apresenta nenhuma possibilidade de redenção porque a absolvição de Armanda é um presente do patriarca e não uma conquista. O passado não é redimido, mas esquecido, apagado à força (“tu não tens passado”). Tal apagamento do que passou revela uma formação histórica brasileira que chamamos de “negativa”, em que os traumas coletivos, e as relações de opressão que lhes correspondem, ressurgem e se renovam, frequentemente, em círculo contínuo. No caso da peça, há uma articulação de opressões, de gênero e sociais, estas últimas determinadas pelas relações de favor.

Para identificarmos essa articulação, é preciso deslocarmos nosso olhar do foco narrativo hegemônico, o do protagonista patriarcal, para uma linha de fuga, representada pela trajetória da personagem Maria. A mediação entre diversas formas de opressão é realizada por Maria, que, ao contrário de Armanda, resiste e conquista sua emancipação, fornecendo à temática da peça a centralidade do trabalho como destaque narrativo e símbolo principal. A imagem final de seu percurso (citada acima), quando Maria surge no fundo do palco, levando flores ao cemitério, é um recurso dramático típico do drama simbolista, em que se pode interpretar que a antiga realidade de dependente e de afilhada é enterrada em nome de um verdadeiro “raiar do sol”, diferente daquele pregado pelo Senador, em que as relações opressivas persistem. Veremos a seguir se essa leitura é capaz de se sustentar. Na fatura formal da peça está claro, no entanto, que é por meio de Maria que as duas formas de opressão, a do mundo patriarcal e do favor, relacionam-se em uma mesma totalidade e sistema.

#### **4 Canto III: aurora do feminismo como totalidade**

Em introdução à edição de 2013 do pioneiro livro de Lise Vogel, *Marxism and the Oppression of Women* (originalmente publicado em 1983), Susan Ferguson e David McNally traçam um preciso percurso histórico das diversas tendências do chamado “feminismo socialista”. Seguindo os autores, é possível dizer que, ao longo de toda a década de 1970, o feminismo socialista se desenvolveu como uma corrente política e teórica distinta e sustentada por um profundo e múltiplo projeto de pesquisa e de intervenção social e cultural: “Feminismos anteriores haviam identificado o lar como um local de opressão às mulheres e alguns haviam relacionado vagamente a esfera doméstica com o âmbito da produção. A originalidade dessa nova abordagem reside em propor uma

compreensão desse trabalho como *trabalho produtivo*” (FERGUSON; MCNALLY, 2017, p. 28). Considerar o labor doméstico como trabalho produtivo significa inseri-lo em

um processo ou conjunto de atividades das quais a reprodução da sociedade (capitalista) depende como um todo. De forma simples: sem trabalho doméstico, os trabalhadores não podem se reproduzir e, sem trabalhadores, o capital não pode ser reproduzido (FERGUSON; MCNALLY, 2017, p. 29).

Mais do que isso, a tendência inaugurada com a publicação do estudo de Lise Vogel, o chamado “feminismo da reprodução social”, compartilha a premissa de que a opressão às mulheres sob o capitalismo pode ser explicada em termos de um modelo unitário e materialista. Entretanto, em vez de localizar a base desse modelo apenas na divisão de gênero, pode-se dizer que ele toma a produção e reprodução diária e geracional da força de trabalho como ponto de partida. Após uma análise exaustiva de *O Capital*, de Marx, a pesquisa de Vogel (1983) parte da afirmativa de que a força de trabalho não é gerada nos espaços empresariais capitalistas, mas sim produzida e reproduzida em um território plenamente baseado nas regras do parentesco nuclear do mundo burguês, a “família da classe trabalhadora”.

Para Ferguson e McNally, “ainda que a família seja fundamental para a opressão às mulheres na sociedade capitalista, o pivô desta não é o trabalho doméstico das mulheres para os homens ou para as crianças, por mais opressivo ou alienante que ele seja” (FERGUSON; MCNALLY, 2017, p. 35). Na verdade, para os autores, sempre partindo da sistematização de Lise Vogel, a opressão gravitória em torno da necessidade social do trabalho doméstico para o capital:

o fato de que a produção e reprodução da força de trabalho é uma condição essencial que reforça a dinâmica do sistema capitalista, possibilitando que o capitalismo se reproduza. [...] o fato de que é um assunto predominantemente privado, doméstico, realizado de acordo com o fato biofísico de que a procriação e a amamentação requerem corpos sexuais-femininos, explica por que existem pressões sobre a família para estar em conformidade com a desigualdade de normas de gênero (FERGUSON; MCNALLY, 2017, p. 35).

Dizendo de forma ainda mais direta, para os autores, as mulheres não são oprimidas na sociedade capitalista porque seu trabalho em casa produz valor para o capital – não se trata, no espaço do lar, de trabalho produtivo –, e muito menos por causa de um impulso patriarcal de origem a-histórica, que situaria os homens sempre contra as mulheres. Na verdade,

as raízes sócio-materiais da opressão às mulheres sob o capitalismo têm a ver com a relação estrutural do lar com a reprodução do capital: o capital e o Estado precisam conseguir regular sua capacidade biológica de produzir a próxima geração de trabalhadores (FERGUSON; MCNALLY, 2017, p. 36),

deixando sempre território livre e desregulado para que a força de trabalho esteja disponível para a exploração.

Como símbolo dessa teorização, podemos identificar em *Vai raiar o sol* a trajetória de Armanda. É possível dizer que o tema da gravidez reprimida, abordado na peça por meio do segredo do parto clandestino, diz muito sobre a reprodução da força de trabalho e sua capacidade de determinar práticas sociais que devem ou não ser aceitas. A condenação que recairia sobre Armanda, caso o segredo fosse revelado, não era apenas uma coerção moral ou religiosa. A interdição da gravidez fora do espaço sagrado do matrimônio possui profunda intenção produtiva: sob o abrigo do lar, cuidado pela proteção materna, a força de trabalho terá condições muito mais propícias para sua formação e futura inserção no mercado de trabalho. Ao fazer com que a figura do recém-nascido proibido fosse suprimida da possibilidade de representação, anulando seu direito à existência na peça (ele é sequer mencionado), Júlia Lopes de Almeida coloca o espectador diante do fracasso da representação de um trauma coletivo, a irrupção daquilo que Lacan (1988, p. 35) denomina o *real*. O bebê não pode ser representado porque sua existência, fora do espaço da reprodução da força de trabalho, significa perfurar os sentidos daquilo que há de mais importante na produção capitalista: a formação da força de trabalho.

Para outra feminista, Silvia Federici, que também baseia seus estudos na centralidade da reprodução do trabalho, a ascensão do capitalismo trouxe mudanças na posição social das mulheres: “a mecanização do corpo proletário e sua transformação, no caso das mulheres, em uma máquina de produção de novos trabalhadores” (FEDERICI, 2017, p. 26). A partir dessa teorização é possível dizer que o trauma da sexualidade, da procriação e da

maternidade controladas está no centro da peça de Júlia Lopes de Almeida: no mistério da gravidez de Armanda há o testemunho das estratégias e da violência por meio das quais os sistemas de exploração capitalista, centrado no poder dos homens, tenta disciplinar e se apropriar do corpo feminino. O procedimento dramático-épico de revelar o segredo em que se baseia a trama da peça significa direcionar perigosamente os olhos do espectador para o sol, aproximando-se de um trauma social reprimido. Na cena citada acima, em que o médico Eduardo entra no quarto para fazer o parto e a grávida clandestina esconde seu rosto, com pavor de identificar o homem e ser identificada por ele, destaca-se toda uma trajetória histórica em que os corpos das mulheres constituíram os principais objetivos e lugares privilegiados para a “implementação das técnicas de poder e das relações de poder, a respeito do controle exercido sobre a função reprodutiva das mulheres”(FEDERICI, 2017, p. 32).

Essa visão sobre o serviço doméstico como reprodução da força de trabalho opõe-se, no terreno das teorias feministas que emergiram na década de 1970, ao chamado “feminismo interseccional”. Mais do que uma querela teórica, a oposição é importante para compreendermos a forma brasileira do drama moderno de Júlia Lopes de Almeida que estamos analisando aqui. A análise nesse “campo interseccional”, seguindo a definição precisa de Susan Ferguson (2017), tende a concentrar-se em reflexões críticas no nível da micropolítica, apresentando “investigações empíricas que revelam quais relações opressivas estão em jogo, e como e por que elas exercem influência em um determinado momento sócio-histórico” (FERGUSON, 2017, p. 14). Isso significa que as dinâmicas mais amplas “informando a emergência e a atual reprodução sistêmica de relações opressivas não são geralmente reconhecidas ou examinadas” (FERGUSON, 2017, p. 14). Para essa espécie de perspectiva aditiva, que justapõe e enumera as diversas formas de opressão sofridas pelas mulheres,

Colonialismo e Patriarcado aparecem como independentes, pré-existentes, elementos trans-históricos da realidade, partes de um campo aparentemente abstrato que, de alguma forma, entram em contato um com o outro. Patriarcado e colonialismo podem se interseccionar, mas eles são concebidos como sistemas ontologicamente distintos (FERGUSON, 2017, p. 17).

A crítica de Ferguson a essa abordagem – e sua defesa do feminismo da reprodução social – baseia-se na identificação de uma lógica sistêmica condicionando configurações particulares de experiências múltiplas de

opressão. O desafio, para se elaborar essa lógica sistêmica, seria explorar uma relação interna entre formas de opressão, necessariamente parciais, e a totalidade social. O drama de Júlia Lopes apresenta essa unificação de diversas experiências de opressão, articuladas em uma totalidade formal, o próprio tecido dramático:

Sugiro que esse potencial do feminismo da reprodução social assenta-se na compreensão ampla e complexa do trabalho como uma “unidade concreta”, uma categoria ontológica que captura – e uma experiência vivida que medeia e produz – uma totalidade contraditória, histórica e ricamente diferenciada. Esse conceito multidimensional do trabalho (ou da atividade humana prática) convida a uma compreensão dialética do social que pode nos levar além da rigidez estreita das perspectivas estruturalistas sem esbarrar nos enigmas colocados pelo feminismo interseccional. Ele nos permite, em outras palavras, desenvolver uma teoria rigorosamente integrativa do social (FERGUSON, 2017, p. 15).

A forma dramática de *Vai raiar o sol* caracteriza-se pela estrutura do protagonismo simples, comum às narrativas de ação linear e progressiva: isso significa que o foco narrativo deposita-se preponderantemente sobre o olhar do personagem que conduz a trama, neste caso, o Senador. No entanto, ao contrário do que ocorre com a Nora de Ibsen, Júlia Lopes introduz um deslocamento significativo: seu foco narrativo é masculino, está depositado sobre o opressor. Os demais personagens da família são todos controlados pelo Senador, até que decidem abandoná-lo. Ao narrar esse processo de rompimento do núcleo familiar expandido, a dramaturga problematiza as ações de seu protagonista. Diferente do drama puro, em que a narrativa é configurada para gerar identificação do personagem principal com o espectador, em *Vai raiar o sol* as escolhas do patriarca são negadas pelos demais personagens à sua volta, fornecendo uma visada crítica às suas ações.

O foco narrativo único e irredutível, assim como o núcleo familiar, é estilizado por meio de um procedimento quase coral de fazer com que os demais personagens comentem e reajam negativamente ao que o Senador propõe para suas existências. E cada um dos membros dessa “família crítica” representa uma forma de resistência à opressão do chefe patriarcal: Amália, a prima agregada, liberta-se das relações de favor e decide voltar para sua terra natal; Eduardo recusa-se a aceitar a autoridade do pai como chefe de família; e Maria, a afilhada, não aceita mais os

serviços domésticos que sempre prestou ao Senador. No entanto, e aqui há mais uma contradição dialética exposta no texto, nenhum deles é impulsionado por esses valores de libertação. Pelo contrário, só decidem promover a crítica ao Pai porque este decidiu casar-se com uma mulher impura, ou seja, os motivos que originam a oposição ao poder do Senador são de caráter machista e reproduzem a ideologia da reprodução social da força de trabalho, condenando a gravidez fora do casamento. No final, a ação da peça não termina: o patriarca e sua mulher condenada formam um novo casal que irá reproduzir as relações familiares anteriores. O desfecho não supera os conflitos, mas re-produz a narrativa em um eterno retorno do mesmo, que se desfaz *negativamente*.

A pergunta que fica é: quem está com a razão, aqueles que condenam o casamento do Senador ou o amor realizado dos noivos? Talvez a resposta correta seja a de que a razão, assim como o desfecho narrativo, não está com nenhum dos personagens. O que importa para Júlia Lopes é apresentar essa multiplicidade de contradições em um único sistema regido pela mesma totalidade, dada pelas formas de opressão diversas, representadas pelo poder do Senador. Um entendimento dialético, que nos parece ser o do texto de Júlia, analisa as maneiras pelas quais os distintos aspectos do social, reciprocamente determinados, relacionam-se no interior de um contexto histórico específico revelando a lógica subjacente que estrutura, e coloca em choque essas relações. “Isto é, ao mesmo tempo em que relações parciais (de classe, gênero, raça, etc.) determinam ou constituem umas às outras e a totalidade social, essa última, por sua vez, exibe sua própria lógica de reprodução” (FERGUSON, 2017, p. 22). Essa lógica sistêmica das relações de trabalho presentes na família nuclear brasileira expandida durante o século XX organiza e determina a linha de ação contínua do drama, no sentido de exercer pressões reais e colocar limites reais sobre as ações de cada personagem.

A totalidade capitalista, assim como a forma dramática de *Vai raiar o sol*, é unificada, mas é também diversa e contraditória. Compreendida dialeticamente, portanto, uma narrativa dramática totalizante não exclui reconhecer, entender e explicar a diferença entre suas partes constitutivas e a relação entre visões e ações conflitantes no interior de um processo total: “Ela assume essas partes como integrais à reprodução social do todo, um todo que somente se constitui no interior, e através, da história concreta e real” (FERGUSON, 2017, p. 22).

Vimos que, na peça de Júlia Lopes, a especificidade do modo de produção capitalista brasileiro revela-se na associação entre o trabalho doméstico feminino, que não produz valor, mas ampara e prepara a força de trabalho, e as relações de favor e de dependência entre o proprietário e seus empregados. Mas como esse retrato da reprodução social brasileira transforma-se em forma dramática na estrutura da na peça? Por meio da *re-produção*, do espelhamento, de dois caminhos femininos paralelos: o de Armanda, apaixonada pelo Senador, e o de Maria, apaixonada pelo filho do político, o médico Eduardo. Enquanto Armanda realiza o sonho do casamento e recebe como presente o “perdão” do marido e o apagamento do próprio passado e de uma gravidez clandestina, Maria vê seu amor frustrado pela ida de Eduardo ao exterior. Notemos que há no parto clandestino de Armanda um apagamento fundamental: o que foi feito da criança? Simbolicamente, essa resposta não é nunca mencionada na peça, e o recém-nascido é, literalmente, apagado da história, para que o Senador e Armanda, eles próprios, tornem-se “duas crianças”.

Enquanto isso, no reflexo invertido da trajetória feminina dependente, Maria arranja um emprego de datilógrafa e muda-se para uma pensão, libertando-se das relações de favor de que subsistia na casa do patriarca. O esfacelamento da família nuclear expandida contém, no desfecho da trama, uma perspectiva de resistência às relações de favor e à opressão feminina, ambas situações condicionadas pelo trabalho doméstico. Essa perspectiva é dada pelo destino de Maria, que além de promover a mediação entre diversas formas de opressão, o favor e o patriarcado, ilumina as ruínas da antiga família sufocante por meio do trabalho intelectual. Maria, apaixonada pelos livros, é libertada por isso: seu trabalho intelectual a emancipa do favor e do labor doméstico. Entretanto, nenhuma luz pode apagar que Maria movera-se, originalmente, por uma condenação moral a uma igual, a outra mulher reprimida, ou encobrir que Maria, ao sair da casa arruinada, irá assujeitar-se à opressão do trabalho alienado como datilógrafa em uma empresa capitalista precária, propriedade de um amigo do Senador.

Não se trata de uma condenação moral da autora sobre seus personagens: os limites impostos ao desfecho da trajetória de Maria estão relacionados, primeiro, à própria forma dramática que, mesmo sob modernização, ainda é incapaz de expressar movimentos da esfera pública, aprisionada ao diálogo intersubjetivo e à unidade de ação privada. Mas, ao mesmo tempo, os limites da forma dramática empregada por

Júlia Lopes em seu texto correspondem às contradições do momento histórico brasileiro (atrasado em relação às conquistas da Nora europeia de Ibsen), em que a emancipação feminina, seja no trabalho ou na própria subjetividade, ainda era um horizonte imerso em neblina espessa. Veja-se, a esse respeito, um pequeno trecho das memórias de Oswald de Andrade: “Uma vida de simulação ignóbil, abençoada e retida por padres e confessores, recobria o tumulto das reivindicações naturais que, não raro, estalavam em dramas crus” (ANDRADE, 2002, p. 55). O autor, é bom situar, está falando da época de sua juventude, apenas alguns anos antes do que se passa na peça de Júlia: “Um pai matava a filha porque esta amara um homem fora de sua condição. [...] Ser bem educado era fugir da vida. As mulheres não podiam sequer revelar a sexualidade natural que todas têm. Eram logo putas” (ANDRADE, 2002, p. 55.). Como vemos, a teia de contradições não se desfaz, a dialética é negativa e não possui síntese e o sol, mesmo após o final do drama, continua sem amanhecer.

*A Nathalia, antipenélope  
E aurora verdadeira.*

## Referências

- ALENCAR, José. A comédia brasileira. In: *Obras completas, vol. IV*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Elles e ellas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1910.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Vai raiar o sol*. In: FANINI, Asmas Michele. *A (in)visibilidade de um legado: seleta de textos dramaturgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2016.
- ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. Rio de Janeiro: Globo, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.
- FANINI, Asmar Michele. *A (in)visibilidade de um legado: seleta de textos dramaturgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2016.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. *Revolución en punto cero - Trabajo doméstico, reproducción y luchas feminista*. Madrid: Traficantes de sueños, 2013.

FERGUSON, Susan. Feminismos interseccional e da reprodução social: rumo a uma ontologia integrativa. *Cadernos Cemarx*, 2017, n. 10. p. 13-38. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/cemarx/>. Acesso em: 01 out. 2018.

FERGUSON, Susan; MCNALLY, David. Capital, força de trabalho e relações de gênero. *Revista Outubro*, n. 29, nov. 2017, p. 23-59. Disponível em: <http://outubrorevista.com.br/capital-forca-de-trabalho-e-relacoes-de-genero/>. Acesso em: 01 out. 2018.

FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 3. ed. São Paulo: Kairós, 1983.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Edusp/ArsPoetica, 1992.

IBSEN, Henrik. *Peças escolhidas 3*. Lisboa: Cotovia, 2008.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro VII: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

SCHWARZ, Roberto. Os sete fôlegos de um livro. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 46-58.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VOGEL, Lise. *Marxism and the Oppression of Women: Toward a Unitary Theory*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 1983.

Recebido em: 05/10/2018.

Aprovado em: 10/12/2018.



## **Do alto ao baixo: o Rio de Janeiro em *A estrela sobe*, de Marques Rebelo**

***From the Upper to the Lower City: Rio de Janeiro  
in A estrela sobe, by Marques Rebelo***

Mariângela Alonso

Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), Cornélio Procópio, Paraná / Brasil  
profalonso@uenp.edu.br

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo discutir a importância do espaço no romance *A estrela sobe* (1939), de Marques Rebelo. A trama dedica-se a um curioso painel dos últimos anos da década de trinta, ao mesmo tempo em que elabora o singular embate entre a cidade do Rio de Janeiro e a personagem Leniza Máier, jovem aspirante à carreira de cantora de rádio. Na trajetória de Leniza, a cidade evidencia-se como espaço de descontinuidade e cisão, observação e discurso. A narrativa de *A estrela sobe* lança mão de múltiplas significações que vão além da simples esfera descritiva, pois mapeia sensibilidades e encarna questionamentos não só espaciais da urbe moderna, mas, sobretudo, subjetivos e sociais da referida protagonista. Ao escolher o caminho ladeira abaixo para abandonar a inocência do subúrbio onde cresceram, Leniza ascende ao estrelato no centro da cidade, ao mesmo tempo em que decai moralmente experimentando conflitos e isolamentos. Os movimentos de descida e subida participam do próprio sentido da obra, oferecendo uma armação estrutural, labiríntica e poética do Rio de Janeiro. Nesse sentido, a espacialidade constitui fonte potencial e emblemática do romance como presença incessante da angústia e solidão vivenciadas pela personagem. Para empreender a análise, o estudo visa o questionamento da funcionalidade do espaço à luz dos conceitos teóricos de Michel Foucault (2001), Iuri Lotman (1978), Gaston Bachelard (2001), entre outros. Ademais, serão considerados ensaios críticos que abordem a ficção moderna de Marques Rebelo.

**Palavras-chave:** espaço; Marques Rebelo; *A estrela sobe*.

**Abstract:** We aim to discuss the importance of space in Marques Rebelo's novel *A estrela sobe* (1939). The plot is centered on a curious overview of the 1930s last years, while it shows the singular shock between Rio de Janeiro city and the character Leniza Máier, a young aspirant to the radio singing career. In Leniza's trajectory, the city is evidenced as a space of discontinuity and scission, observation and discourse. *A estrela sobe* narrative gives rise to multiple meanings that go beyond the simple descriptive realm, since it maps out sensitivities and embodies not only spatial matters of the modern city, but especially the subjective and social aspects of the above-mentioned protagonist. By going downhill to abandon the innocence of the suburb where she grew up, Leniza rises as a star in the downtown area, at the same time she morally decays experiencing conflicts and isolation. The movements of going up and down are part of the own story meaning, offering a structural, labyrinthine and poetic picture of Rio de Janeiro. In this sense, spatiality is the potential and emblematic source of the novel as an incessant presence of the anguish and solitude experienced by the character. In order to undertake the analysis, we aim at questioning the functionality of space in the light of the theoretical concepts of Michel Foucault (2001), Iuri Lotman (1978), Gaston Bachelard (2001), among others. In addition, critical essays that address Marques Rebelo's modern fiction will be considered.

**Keywords:** space; Marques Rebelo; *A estrela sobe*.

## 1 Introdução

Dentre os muitos temas existentes na literatura moderna, a cidade constitui seara própria da produção ficcional, alimentando a matéria de poemas, contos e romances com base na dinâmica das informações e acontecimentos cotidianos. Deixando de ser somente cenário dos enredos, a cidade torna-se também personagem ao expressar as vicissitudes modernas ligadas à urbanidade por meio de imagens caóticas, que estimulavam o interesse pelo comportamento humano. Ora, basta pensarmos na representação presente nas poesias de Charles Baudelaire (1821-1867), em que o *spleen* e a solidão trouxeram novos contornos e definições para a literatura. Mais do que pura ficção, os poemas baudelairianos tinham objetivos sociais, eram complementares e serviam para questionar o progresso ao discutir problemas referentes às bases culturais e urbanas sólidas. Além dele, poetas como T. S. Eliot (1888-1965), Hart Crane (1899-1932) e Vladimir Maiakovski (1893-1930) produziram metáforas visuais procurando captar uma realidade nova das cidades, na medida em que lançavam mão de múltiplos discursos

e olhares. No caso brasileiro, cabe lembrar a São Paulo de Mário de Andrade (1893-1945) e Alcântara Machado (1901-1935), cujas figuras expressaram a sensibilidade contida no ambiente urbano da Pauliceia, traduzida em efusão lírica e dimensão social.

Ao longo do tempo, a relação entre literatura e cidade ganhou conotações diferentes, sempre mantendo entre si um diálogo profícuo, com maior ou menor intensidade conforme o autor e a época. As potencialidades estéticas adquiridas por esta relação passaram por transformações na direção da forma espacial. Vale dizer que compete ao leitor a apreensão espacial de tais enredos, delineando as atmosferas temporais retidas no fluxo de tempo das narrativas, cuja leitura incita o elo contínuo entre as relações temporais e espaciais.

A ascensão burguesa do século XIX trouxe as cidades modernas. Essa época foi caracterizada por um crescimento dos centros urbanos devido aos sistemas de industrialização, técnica e máquina. Em decorrência destes fatores, surge a multidão e seus transeuntes, chamando a atenção dos poetas. Como exemplo dessa prática, surge a cidade moderna, apresentando-se ao mesmo tempo com deslocamento e isolamento, de modo a atestar as fraturas e mazelas dos sujeitos frente à sociedade burguesa e industrial.

As questões acima suscitadas não deixaram de se fazer sentir na escrita de *A estrela sobe* (1939), romance de Marques Rebelo (1907-1973), pseudônimo de Edi Dias da Cruz. Reverbera nesta narrativa o tom imperscrutável de um enredo que se faz ilusoriamente visível e compreensível ao leitor por transcorrer linearmente, uma vez que procura traçar o itinerário da protagonista Leniza Máier, jovem aspirante a cantora de rádio, com movimentos que procuram narrar os espaços do Rio de Janeiro, cujo mapeamento percorre desde o subúrbio, onde a personagem nasce, até o centro da cidade, local em que esta decresce moralmente ao vivenciar conflitos e desencontros.

Entretanto, para além da simples esfera descritiva, o plano discursivo revela-se cruzado e interrompido a todo o momento por sensibilidades e questionamentos não só espaciais da urbe moderna carioca, mas, sobretudo, subjetivos e sociais da referida personagem. Ao escolher o caminho ladeira abaixo para abandonar a inocência do subúrbio onde crescera, Leniza ganha o estrelato na zona sul da cidade, ascendendo ao mesmo tempo em que conhece o lado obscuro da fama e seus embaraços. Essa dinâmica resulta em movimentos de descida e

subida que se proliferam na própria significação da obra, oferecendo uma armação estrutural, labiríntica e poética do Rio de Janeiro. Desse modo, o romance apresenta uma envergadura bifurcada, em que transitam ao mesmo tempo a realidade referencial e os devaneios de Leniza em variantes tanto geográficas quanto emocionais.

Em linhas gerais, a espacialidade constitui fonte potencial e emblemática do romance de Marques Rebelo como presença incessante da angústia e solidão vivenciadas pela personagem. Como fio condutor da obra em questão, decidimos seguir as pegadas de Leniza Máier em torno do Rio de Janeiro e estudar as manifestações e modificações causadas pelo espaço em cada um de seus contextos, o subúrbio e a zona sul carioca. Como referencial teórico, utilizamos a noção de funcionalidade do espaço à luz dos conceitos de Michel Foucault (2001), Iuri Lotman (1978), Gaston Bachelard (2001), entre outros.

Enfocando a vida carioca dos últimos anos da década de 30, Marques Rebelo abre caminho para o questionamento de problemas sociais urbanos enfrentados pela população, expondo a Era do Rádio como parte dos meandros da criação em estratégias labirínticas e poéticas. Assim, abordaremos o romance *A estrela sobe* focalizando a espacialidade como força seminal e dissonante da ficção de Marques Rebelo.

## **2 A descida e subida de Leniza Máier**

No universo ficcional de Marques Rebelo são constantes as relações entre os sujeitos e os espaços narrados. Como já exaustivamente comentado pela crítica, destacam-se cenas da vida carioca ao modo de instantâneos, cuja efusão lírica contamina o discurso no retrato que vai do subúrbio à zona sul da cidade.

É notável o interesse do escritor pelos flagrantes da vida simples, entremeados de histórias presentes nas grandes cidades. Conforme notou o crítico Alfredo Bosi, trata-se de uma escrita que registra com sua pena crônicas cotidianas “[...] no melhor realismo citadino” (2013, p. 437). Contudo, o estilo realista e pouco derramado de Marques Rebelo possui uma matriz lírica que contrasta a modernidade internacional turística do Rio de Janeiro com a memória de uma cidade com zonas suburbanas e estratificadas, o que o faz acompanhar “os conflitos, as frustrações e as renovadas esperanças daquelas gerações modestas que se ralam para sobreviver em uma sociedade cada vez mais lacerada pela competição” (BOSI, 2013, p. 438).

Esse repertório está presente no trecho de *A estrela sobe* no que tange à vida de Leniza Máier e sua caminhada rumo ao estrelato. Na trama, as referências espaciais envolvendo o subúrbio e o centro da cidade dão lugar a alusões veladas, ocultas no interior da obra. Nesta dinâmica, a personagem feminina é o centro da narrativa, dando nome a ela, uma vez que se configura como a “estrela” presente no título.

Estruturada em dois momentos, antes e depois do estrelato de Leniza, a narrativa de Marques Rebelo elabora um painel do modo de vida carioca no final dos anos trinta enfocando a vida das cantoras de rádio, mulheres que ocupavam lugar de destaque e eram as principais atrações das revistas e demais mídias da época. Na voz dessas intérpretes estavam repertórios que incluíam boleros, sambas-canção, tangos e músicas românticas, que apresentavam o amor ou a ausência dele como temáticas centrais.

Despertar no ouvinte a sensação de proximidade e convívio, suscitando emoções, torná-lo inquieto e curioso: esses eram alguns dos objetivos da chamada Era do Rádio. Como meio de comunicação de massa, o rádio adentrava os lares e gerava “um sentimento de proximidade maior entre o público e o artista” (CALABRE, 2003, p. 2). Vedetes e olímpianos, como eram chamados os artistas, ocupavam o centro das atenções do público em geral e deveriam cumprir todas as obrigações da fama, cuja publicidade gerenciava-se como a manutenção de um mito ao mesclar informações de ordem profissional e pessoal: “os artistas de rádio alimentavam a imagem dessa figura mista de seres humanos normais e de estrelas” (CALABRE, 2003, p. 2). Assim, surgiam cantores oriundos das classes baixas, com repertórios populares e palatáveis ao gosto do grande público, num clima de fascinação e afeto.

Como exemplo dessa prática, Marques Rebelo nos apresenta Leniza, personagem que assume a tarefa de expor os mecanismos e vivências da Era do Rádio, além de mapear com seus passos e escolhas o Rio de Janeiro da época, “nesse encontro da mulher com a cidade – saindo de si mesma para forçar o destino – há uma base social que se funde com a personagem em sua caracterização interior” (FILHO, 2001). Desse modo, Leniza assume nitidamente uma alegoria da vida carioca, com seus conflitos e perplexidades.

Daí é possível inferir que o romance *A estrela sobe* move-se na direção de uma forma espacial. Essa definição implica que o leitor apreenda a obra espacialmente na medida em que acompanha a perambulação da

personagem pela cidade do Rio de Janeiro. Esta formulação elucidada o que queremos dizer acerca da espacialização da forma no romance rebeliano: o espaço e sua multiplicidade de significados.

Para nosso estudo, são fundamentais as ideias do estoniano Iuri Lotman (1922-1993) acerca do espaço artístico. Em *A estrutura do texto artístico* (1978), Lotman lembra que muitas das indicações espaciais de um texto transcendem o elemento puramente espacial. Isso significa dizer que as coordenadas espaciais podem possuir axiologias não espaciais. O mundo pode determinar um modelo espacial para a arte e refleti-lo na estrutura do espaço textual. Logo, a linguagem deixa de apresentar conceitos estritamente espaciais, passando a reconhecer outras noções supratextuais e ideológicas:

Os modelos históricos e nacionais-linguísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma ‘imagem do mundo’ – de um completo modelo ideológico, característico de um dado tipo de cultura. Na base destas construções, tornam-se significantes até modelos espaciais particulares, criadas por este ou aquele texto ou por um grupo de textos. (LOTMAN, 1978, p. 361).

Portanto, o espaço caracteriza-se como uma forma que guarda em si os diversos sentidos de uma cultura. No caso de *A estrela sobe*, a atenção do narrador dirige-se às relações espaciais inseridas nas áreas delimitadas da cidade do Rio de Janeiro. A literatura rebeliana fornece ao leitor cenas cariocas panorâmicas, recriando pela palavra os sujeitos e os lugares na época de ouro do rádio. Rebelo transforma o próprio esqueleto de seu romance em uma estética espacial e labiríntica da cidade, com seus valores e problemáticas. Conforme indica Lotman: “a estrutura do espaço do texto torna-se um modelo da estrutura do espaço do universo e a sintagmática interna dos elementos interiores ao texto, a linguagem da modelização espacial” (1978, p. 360).

Considerando as formulações de Lotman é possível percebermos no romance rebeliano a cultura carioca dentro de um duplo sentido. De um lado há o mundo da Saúde, com suas ladeiras e ruas íngremes de difícil acesso, com moradores humildes, que desconhecem o estrelato. De outro, surge o mundo do centro da cidade, cuja urbanidade atua de forma agressiva, alienando os seres com seu cotidiano intenso, porém ilusório. Estes dois mundos trazem questões interessantes à trama e desvelam o espaço como invenção social e ideológica, ao mesmo tempo em que postulam uma hierarquia entre centro e periferia.

A partir do que nos diz Lotman, observamos a primeira parte do enredo de *A estrela sobe*. Leniza nascera em berço pobre, órfã de pai, mãe lavadeira e dona de uma pequena pensão na Saúde. Neste subúrbio, crescera e obtivera os primeiros empregos, como empacotadeira de uma fábrica de balas, como funcionária de um laboratório, colando rótulos em frascos de remédios e como vendedora de amostras de xaropes e fortificantes para médicos. No interior desse dédalo, Leniza perdera a ingenuidade, ganhando contornos mais definidos: “Modificou-se o timbre da sua voz. Ficou mais quente. A própria inteligência se transformou. Tornou-se mais aguda, mais trepidante. Tinha respostas para tudo, respostas engraçadas, revelando mais cinismo que ironia” (REBELO, 2001, p. 14-15).

Nesta primeira parte destaca-se o namoro com o médico Oliveira, homem pacato e de boas intenções, com quem Leniza tem desentendimentos e desencontros. Acossado por credores em seu consultório, Oliveira traz à tona lembranças dolorosas para a protagonista, quando esta rememora o passado e os sofrimentos vivenciados pela mãe em torno das humilhações que o pai constantemente sofria. Assim, recusa a proposta de casamento, rejeitando o amor sincero. O relacionamento com Oliveira configura-se por extensão no próprio encontro de Leniza com a cidade, uma vez que a espacialidade reveste-se polissemicamente de novos significados, os quais abrangem o quadro social que ultrapassa a mera noção geográfica de cenário. Vejamos como isto ocorre na seguinte cena:

Era primeira vez que ele a levava em casa.

– Manda parar na primeira esquina. Automóvel não sobe.

Ele despachou o táxi.

Leniza sentiu-se mais à vontade, mais segura de si, naquela escuridão tão sua conhecida:

– Pois tenho pena.

Ele afundava os pés em buracos invisíveis, prendia-os nos vãos das pedras. Ela deu-lhe a mão:

– Guie-se por mim. Sou formada neste precipício.

Os passos vagarosos ecoavam, lúgubres, secos. Vinha distante, doloroso, um apito de trem.

– É triste, não é?

– Um pouco.

– Bastante. Mas ao menos de noite tem uma vantagem: não se vê como é imunda.

As casas velhas, tortas, desalinhas, dormiam. Nenhuma janela acesa, nenhuma luz pelas frinchas. Os lampiões silvam. Os olhos do gato riscam no escuro, verdes, demoníacos. E os passos ecoam, sinistros, secos, vagarosos. A ladeira fazia uma curva.

– Passamos do meio, Oliveira. É o famoso ‘cotovelo’.

Ele parou.

– Cansado?

– Não (arfava ligeiramente).

[...] Subo o resto sozinha. Até amanhã – e empurrou-o. (REBELO, 2001, p. 29-30).

O trecho joga com os elementos constitutivos do efeito de real ao desmascarar a verticalidade da ladeira da Saúde com suas curvas, rupturas e imundícies. O espaço assinala os contrastes com o restante da cidade e ao mesmo tempo com os personagens. A geografia fraturada atravessa por extensão o relacionamento de Leniza e Oliveira, anunciando desencontros e futuras frustrações. Através do cenário, o escritor convida os leitores a refletirem sobre os contrastes geográficos, desenvolvendo um olhar crítico sobre a cidade e, por meio dela, sobre o mundo, na medida em que se cruzam “o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória. É, enfim, considerar a cidade como um discurso, verdadeiramente uma linguagem” (GOMES, 1997, p. 179).

Embora não mencionada no romance, a ladeira em questão pode ser a chamada João Homem, localizada no Morro da Conceição, bairro da Saúde. Este espaço guarda um dos recantos mais pitorescos da cidade, com casarios centenários e edificações coloniais. Junto aos morros do Castelo, Santo Antônio e São Bento, o Morro da Conceição formava uma espécie de quadrilátero, onde o Rio de Janeiro cresceu por três séculos desde 1565, ano de sua formação. A ladeira João Homem é uma das opções de subida do morro a pé, destacando-se pela aparência portuguesa e pela quantidade de ateliês de artistas plásticos.

Voltando ao texto, verificamos que os diálogos garantem teatralidade à cena, entremendo a dinâmica das vozes de Leniza e Oliveira, as quais ecoam distintas e permeadas por dificuldades como escuridão, sujeira e cavidades, que participam da geografia da ladeira. Tudo de maneira a consentir o deslocamento dos diálogos para instâncias transcendentais em relação ao projeto da narrativa de Marques Rebelo, qual seja a instância da ligação ou encontro de Leniza com a cidade do Rio de Janeiro.

Apesar de localizado na verticalidade ou mesmo no alto da cidade, o subúrbio da Saúde não oferece a Leniza condições propícias a transformações de ordem pessoal e profissional. Rompendo com este estado de inércia, a personagem descerá a ladeira em busca de outra verdade, rumo ao estrelato. O autor funde aí a protagonista com as bases sociais em seus rastros pela geografia da cidade. Assim, Leniza transita pelas redes discursiva e geográfica, exercendo posições diferentes dentro da fatura narrativa.

Alguns trechos merecem ser destacados nesta odisseia. Um deles é o encontro com Mário Alves, proprietário de um estabelecimento que comercializava rádios e que a levará aos primeiros testes nas emissoras da cidade. O espaço da ladeira continua a desbravar aspectos da subjetivação da personagem, para além da mera caracterização do subúrbio:

Passou-se uma semana, de chuva consecutiva. Com o tempo assim o trabalho de Leniza tornava-se bem duro. Só o fato de sair de casa já constituía um sacrifício. A ladeira é uma cascata. Descia, procurando um caminho melhor, rente às paredes, em saltos arriscados, pisando pedras escorregadias. Quando chegava embaixo era um alívio. Não tinha coragem de voltar para almoçar. Consolava o estômago de maneira barata nos bares automáticos, atravessava o dia com os pés encharcados, pois não suportava o uso de galochas. Por duas vezes encontrou-se com Mário Alves. Refugiaram-se em cinemas. Mário Alves progrediu. As noites passou-as em casa, cantando até tarde, Seu Alberto, no violão, acompanhando-a, corrigindo-a, incentivando-a. (REBELO, 2001, p. 31-32).

Ao traduzir a dificuldade no percurso da ladeira, o narrador exhibe o princípio de transformação que se opera em Leniza. Aos poucos ela começa a se libertar da vida suburbana, procurando a música como refúgio. Desse modo, a descida compreende a sofrida busca da personagem por si mesma e o enfrentamento de todas as suas dificuldades para chegar à tão sonhada carreira artística. Marques Rebelo leva às últimas consequências a fixação por esse espaço como linha divisória e contrastante de dois mundos para a protagonista: o subúrbio e a cidade. Salta à vista o tema da descida na ficção, motivo transcendente que encantou muitos autores ao longo do tempo, ganhando formas e figurações diversas, desde a *Divina comédia*, com a famosa descida de Dante aos infernos: “Deixai aqui todas as esperanças, ó vós que entrais” (ALIGHIERI, 1997, p. 32). Impelida

ao mundo da música como necessidade para crescer e ser reconhecida, Leniza adentra outros espaços do mundo carioca. Todavia, o sucesso dura pouco e ela fracassa moralmente nesta viagem, assemelhando-se à queda mitológica de Orfeu por não ser capaz de trazer à vida a amada Eurídice. Destarte, muito mais do que uma queda moral e pessoal, a descida de Leniza parece simbolizar a impotência e ilusão do mundo do rádio: “a descida [...] sempre implica um deslocamento – em geral forçado, ou pelo menos não de todo agradável – do personagem em busca de algo que lhe falta ou foi tomado” (FREIRE, 2007, p. 179). Dessa forma, a ladeira constitui simbolicamente um elo desbravador que une dois espaços, a saber: o mundo do subúrbio e o mundo da cidade, com sua natureza perversa e ilusória.

A apreensão da cidade só é possível por meio da justaposição dos dois espaços congregados por vários olhares e perspectivas. Destarte, Leniza parte em busca do desconhecido, tornando-se cantora de rádio e estampando capas de revistas. Para tanto, muda-se do subúrbio para um apartamento no centro da cidade, mais precisamente na Rua Riachuelo.<sup>1</sup> A partir deste ponto o enredo atinge a segunda parte, apresentando a beleza da zona sul carioca em contraste com as mazelas do subúrbio da Saúde:

Desceram no alto do Ascurra,<sup>2</sup> sentaram-se na balastrada do caminho. Lá embaixo a enseada de Botafogo, o Flamengo, a massa do casario, a fita das praias de Niterói, o Pão de Açúcar, as ilhas e as embarcações refletiam ao Sol. Pássaros cantam. Insetos zumbem. Flores silvestres desabrocham no entrelaçado do mato, onde as folhas ainda guardam a boa umidade noturna. Rumores d'água, gritos, vozes, latidos, chegam de pontos vários. Perfumes agrestes embalsamam o ar. Uma alegria tranquila, que vem da paisagem, que vem das coisas, penetra em Leniza. [...] As ruas ferviam de vestimentas claras. Um Sol dourado acendia

---

<sup>1</sup> Rua aberta no final do século XVII, tendo recebido nomes como Caminho da Bica e Caminho Mata-Cavalos. O nome atual deve-se à homenagem à vitória do Brasil sobre o Paraguai na famosa Batalha do Riachuelo, em 11 de junho de 1865. Possui um traçado de 1,5 km, estendendo-se da Avenida Mem de Sá à Rua Frei Caneca. Pela topografia privilegiada, foi considerada área nobre da cidade no século XIX e imortalizada na ficção de Machado de Assis. Abrigou residências de pessoas ilustres, como Benjamin Constant, Andrade Figueira, General Manuel Luis Osório, Visconde de São Lourenço e o cantor Francisco Alves (ROMAR; RODRIGUES, 2008).

<sup>2</sup> O narrador refere-se à Ladeira do Ascurra, localizada no bairro do Cosme Velho.

vigorosamente as fachadas. Foram andando de braço dado, parando nas vitrinas, admirando os objetos mais insignificantes. (REBELO, 2001, p. 34-38).

Predomina no plano paisagístico acima o tom ensolarado e claro, de modo a apresentar a zona sul carioca de forma positiva, bem diferente do teor empregado pelo narrador na caracterização da ladeira, cuja representação trazia elementos como escuridão, chuvas abundantes, curvaturas e imundícies. Por meio das oposições entre estes espaços, a personagem passa por um processo que vai da escuridão, com chuvas e dificuldades da ladeira à claridade e aspecto solar do restante da cidade. Todos os elementos solares (“vestimentas claras”; “sol dourado”) efetivam no texto rebeliano pausas líricas, as quais operam sensações do mundo moderno, ampliadas e vivenciadas pela personagem. Entretanto, a supressão de realidade não perde de vista o desenrolar do enredo, o qual trará em sequência as desventuras e angústias de Leniza pelo Rio de Janeiro como cantora do rádio: “A cidade surge-lhe estranha. Parece que é outra cidade, uma cidade de pesadelo. [...] os gritos dos jornaleiros, as buzinas dos automóveis, todos os barulhos urbanos perturbam-na como uma música de doidos” (REBELO, 2001, p. 82). Ela então pagará um alto preço: ao abandonar o emprego para cantar na rádio Metrôpolis, desespera-se ao ver que não é remunerada suficientemente ao final do mês, e, na penúria, entrega-se à prostituição, tornando-se amante de Dulce, colega da rádio, de Porto, homem influente no mundo artístico e do empresário Amaro, de quem engravida:

Sentia-se miserável, imunda, escória humana, campo de todos os pecados, pura lama. Mas subira. Dois ou três degraus na escada do mundo. Via que já estava num plano bem acima, algumas figuras já ficavam menores, a miséria escondia-se já numa bruma longínqua. Mas precisava subir mais, sempre mais, custasse o que custasse (REBELO, 2001, p. 83).

Portanto, na organização do texto rebeliano, o alto é contrário ao baixo, de modo a gerar contrastes sociais. No baixo está a cidade e a concretização do sonho de Leniza, ou seja, tornar-se cantora de rádio e subir a qualquer preço. Na confluência desse sonho está a partida da personagem para um mundo de profundezas e frustrações. Na esteira de Lotman, podemos afirmar que o romance organiza antes de tudo um espaço ético: “o mal vem de baixo, a salvação é um impulso para cima”

(LOTMAN, 1978, p. 364).<sup>3</sup> Desse modo, os eixos opostos de alto e baixo propiciam também o par antitético de bem e mal, assim como de movimento (cidade) e imobilidade (subúrbio): “O ‘alto’, o ‘longínquo’ e o ‘vasto’ opõem-se ao ‘baixo’, ao ‘próximo’, ao ‘exíguo’, como o mal se opõe ao bem” (LOTMAN, 1978, p. 372).

Devemos acrescentar o pensamento de Michel Foucault (1926-1984) às complexas dissonâncias entre subúrbio e centro da cidade. Na conferência proferida em 1967 e intitulada “Outros espaços”, Foucault dedica-se à discussão a respeito da categoria do espaço e sua importância para o entendimento do sujeito no século XX. Segundo o filósofo, o século XX caracteriza-se essencialmente como a época do espaço e conta com a presença das redes heterotópicas. Para tanto, lança mão do conceito de heterotopia, processo conceituado por espaços que estão em justaposição e dispersão ao mesmo tempo, na medida em que congregam a união do próximo ao distante, do contínuo ao descontínuo: “A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2001, p. 418).

O estudioso insere a heterotopia como o oposto da utopia. Esta última é definida como um espaço irreal ou imaterial, capaz de atravessar todos os demais, oferecendo um conjunto harmônico. Já a heterotopia caracteriza-se por um espaço concreto e demarcado, cujas representações provocam questionamentos, fragmentações e conflitos. Os espaços do Rio de Janeiro abordados em *A estrela sobe* parecem exercer papéis heterotópicos. Há nesse romance um jogo entre realidade e irrealidade, na medida em que surge uma nítida substituição da cidade irreal, utópica e suburbana, caracterizada pela Saúde e sua íngreme ladeira, com gente simples e despretensiosa, pela cidade real e heterotópica, cenário de vida caótica e conflituosa, palco de agitação e aglomeração, com elementos caracterizadores do desenvolvimento urbano. Trata-se de uma percepção fragmentária, porém, bastante aguda da urbe carioca. Por isso, *A estrela sobe* propaga sentidos que vão além de simples descrições do Rio de Janeiro; este romance representa um elemento não só espacial, mas, sobretudo subjetivo e social da personagem Leniza. Marques Rebelo consegue captar a crise do modelo utópico de espaço público, oferecendo

---

<sup>3</sup> Lotman refere-se ao jogo entre alto e baixo presente no poema *Os groux*, de Nikolai Alekseievitch Zabolotski (1903-1958).

novos modos, comportamentos e significados da cidade, os quais podem ser entendidos à luz do conceito de heterotopia.

Nesse sentido, o espaço foucaultiano é relacionado à dinâmica social de modo a abranger representações conflitantes em um mesmo espaço: “O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida [...] esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo” (FOUCAULT, 2001, p. 414). Tal abordagem oferece um entendimento plural da cidade, com espaços capazes de deixar marcas na ordem pública e causar desencontros e desconfortos àqueles que os habitam. Todavia, tais espaços heterotópicos continuarão a ser habitados, na medida em que oferecem a solução para as necessidades dos indivíduos. É o que ocorrerá no final de *A estrela sobe*, na relação que Leniza terá com a cidade.

O Rio de Janeiro desloca, distancia e isola a protagonista, constituindo espaço descontínuo de desintegração e desencontro. Já na rádio Continental, emissora bem mais importante do que a Metrópolis, o embate com a cidade continuará e acarretará também a cisão entre Leniza e o núcleo familiar quando esta comete um aborto por intermédio de uma parteira do bairro de São Cristóvão. A partir deste momento, o texto lança mão de uma temporalidade crescente, de modo a marcar os dias e as horas da agonia da personagem até sua recuperação, que coincidirá com a consciência de si mesma ao observar a cidade da janela de sua casa:

12 de... – Foi para a janela sozinha. Era uma vitória! Não precisaria da mãe para ampará-la. Ficou vendo o mundo lá de cima, congestionado, apressado, turbulento, mas soando falso como um sino rachado. Como as criaturas eram pequenas, como eram pequenos os bondes, as árvores cinzentas de pós, os automóveis... Falso, falso! [...] viu que tinha desaparecido a alegria de viver dos primeiros dias de convalescença. Triste, fanada, quase vencida, fugiu da janela para fugir ao espetáculo de agitação humana que lhe soava tão falsamente como um sino rachado. (REBELO, 2001, p. 113).

A verticalidade do espaço (“Ficou vendo o mundo lá de cima”) apresenta a confluência da personagem com a cidade e o *status* que atingira, ou seja, subira ao tão sonhado mundo da fama. Porém, ao mesmo tempo, esta mesma verticalidade permite que Leniza perceba a decadência em que caíra, observando a insignificância das coisas e

a falsidade do mundo que adentrara. O reconhecimento das perdas e transtornos da protagonista é salientado pelo narrador na insistência da caracterização do espaço urbano como um “um sino rachado” (REBELO, 2001, p. 113), cujos sons desagradáveis evocam o canto e a música que tanto seduziu Leniza, provocando-lhe feridas irreparáveis. Trata-se da irreversibilidade do mal interior da personagem e o distanciamento com relação a si mesma e à própria família: “Oh, quão penosa era a presença da mãe! Como imaginar que um coração tão bom tivesse ficado tão duro, tão hostil, tão distante?” (REBELO, 2001, p. 113).

A cena promove ainda uma oposição entre a rua e a casa de Leniza, congregando sentidos. Pelas descrições acima, a rua opera negatividades à personagem ao sugerir o movimento da urbanização, com desordens e desilusões, o que faz com que Leniza esquive-se da janela, evitando esse local de confusão. Assim, a casa e a rua transportam “categorias sociológicas”, conceito que o antropólogo Roberto DaMatta cunhou na esteira dos pensamentos de Durkheim e Mauss acerca destes dois espaços:

Quando digo então que ‘casa’ e ‘rua’ são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (DAMATTA, 1997, p. 14).

Do alto, Leniza detém uma visão essencialmente panorâmica da cidade, apreendendo-a como um todo. Tal visão revela o desespero e a angústia da personagem somados à cidade como um misto de confusão e solidão: “Fulgiam anúncios luminosos. Os bondes apinhados, lotados os ônibus. Estrugem buzinas, estampidos, campainhas, rangem freios, descem portas de aço com estrépito de metralhadoras” (REBELO, 2001, p. 62). Este estado de confusão e desventura afina-se com a caracterização do espaço urbano proposta pelo poeta belga Émile Verhaeren (1855-1916) em *Les villes tentaculaires*, coletânea publicada em 1895, com referentes que apresentam a cidade como um ser monstruoso, repleto de tentáculos que devoram o campo, deixando os sujeitos alienados e confundidos com o espaço que habitam. Da mesma maneira Marques Rebelo descreve o Rio de Janeiro como um cenário moderno e cheio de vida, ao mesmo

tempo em que apresenta o lado infeliz e injusto da cidade que fascina e mimetiza a personagem.

Ao jogar com sentidos metafóricos de alto e baixo, a obra rebeliana encanta pela riqueza de significados. Mais do que uma simples localização, a verticalidade da casa de Leniza atualiza o questionamento e a crítica social empreendida pelo autor, desenvolvendo o elo entre a protagonista e a cidade. Neste ponto vale destacar os estudos de Gaston Bachelard (1884-1962). Em *A poética do espaço* (1976) ele define a topoanálise como “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1976, p. 24), apresentando a noção de casa como sendo vivida não somente no momento presente, mas também por meio de pensamentos e sonhos, integrada em qualquer espaço essencialmente habitado. Visitada de modo onírico, a casa estabelece uma das maiores integrações no que tange aos pensamentos e devaneios do ser. Nela estarão os valores e estigmas da intimidade de seus personagens. Dessa maneira, a investigação fenomenológica das imagens da casa é capaz de revelar “os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu” (BACHELARD, 1976, p. 22). Nesse sentido, a dimensão da morada de Leniza evoca uma transcendência, o que identificamos como a transcendência da experiência da protagonista.

Já em *O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento* (2001), Bachelard traz os conceitos de “imaginação e mobilidade” por meio da chamada psicologia ascensional. Nesta exposição, o filósofo compila imagens áreas, interessando-se pelos “seres aéreos” que conquistaram os ares, abordando suas atuações em sonhos de voo e queda, espaços abertos e imensidões celestes. Para Bachelard, tais devaneios dinâmicos congregam imagens aéreas de movimento responsáveis pela verticalização do tempo, na medida em que o tempo se torna uma dimensão espacial: “O movimento imaginado, desacelerando-se, cria o ser terrestre; o movimento imaginado, acelerando-se, cria o ser aéreo” (BACHELARD, 2001, p. 109). Assim, o ar traduz o impulso para o alto, para a “viagem aérea”, cujas imagens móveis desenvolvem-se em torno de eixos verticais:

A vida ascensional será então uma realidade íntima. Uma verticalidade real se apresentará no seio mesmo dos fenômenos psíquicos. Esta verticalidade não é uma vã metáfora; é um princípio de ordem, uma lei de filiação, uma escala ao longo da qual se experimentou os graus de uma sensibilidade especial. (BACHELARD, 2001, p. 17).

Como bem atesta Bachelard, a vida ascensional porta realidades íntimas ligadas aos fenômenos psíquicos. E, no romance rebeliano, a verticalidade convoca a primazia da consciência de Leniza em torno de sua vida e da “viagem aérea” que fizera, atingindo o topo do sucesso como cantora de rádio. No entanto, uma profunda decepção é perceptível, propiciando à protagonista o sentimento de remorso e o desejo do acerto de contas consigo mesma e com o mundo. A personagem resigna-se em seus dilemas, permitindo-se alcançar uma verdade singular por meio de devaneios vividos numa sexta-feira 13, dia propício ao azar e aos infortúnios e, não obstante, data escolhida pelo autor para o desfecho do enredo: “O remorso lhe apontou: para que insistir? Tudo passara mesmo. Seu destino era outro. Era caminhar, caminhar sempre, subir sempre...” (REBELO, 2001, p. 114). Entrementes, lembra-se da mãe e da igreja do Rosário, local em que fora batizada. Dirige-se para a igreja, mas encontra as portas fechadas:

Caminhou contente, depressa, ansiosa por chegar. Sentia já nas narinas o ar confinado da igreja, morno e azedo, nos ouvidos o eco côncavo das naves desertas, nos olhos a obscuridade em que as almas se ajoelham ansiosas de luz. [...] Ah!, e estacou – a igreja estava fechada. [...] O céu não me quer! – e novamente mergulhou na onda humana, caudal de sofrimentos, inquietudes, aflições, incertezas, pecados. (REBELO, 2001, p. 115).

Fica evidente, portanto, o desgosto a que chega a protagonista, finalizando sua triste trajetória com a igreja de portas fechadas, em claro sinal de negação do próprio destino e da cidade, o que parece mostrar que “o percurso traçado era sem retorno” (FRUNGILLO, 2007, p. 129). Logo, desconsolada com o que acaba de encontrar, a protagonista encaminha-se para a rádio Continental, buscando dentro de si as forças que ainda restam. Curiosa é a postura do narrador, que, a partir daí, recusa-se a narrar, deixando o desfecho em aberto quanto à sorte de Leniza:

[...] ‘tribulação e trevas, desmaio e angústia, e obscuridade’, aqui termino a história de Leniza. Não a abandonei, mas, como romancista, perdia-a. Fico, porém, quantas vezes, pensando nessa pobre alma tão fraca e miserável quanto a minha. Tremo: que será dela, no inevitável balanço da vida, se não descer do céu uma luz que ilumine o outro lado das suas vaidades? (REBELO, 2001, p. 115).

Utilizando o versículo bíblico,<sup>4</sup> mote que salienta o tom trágico do texto, o autor declina da responsabilidade de definição do destino de sua personagem. Porém, é exatamente neste momento que o leitor deve buscar a beleza e a força da narrativa rebeliana: “não propriamente em seus desfechos, mas na singularidade presente no espaço contingencial insinuado por esse livre ato de suspensão na narrativa, onde Rebelo insere sua literatura e a si mesmo” (SOUZA, 2016, p. 92). Dessa maneira, ao questionar a pertinência de sua escrita, o texto duvida de si mesmo para levar o leitor à suspeita, como se mostrasse a possibilidade de que nenhuma obra deve ser tida como detentora de uma única verdade, cabendo a ela somente o papel de despertar a vontade de conhecer o mundo, a cidade e a si próprio. Trata-se, sem dúvida, de uma maneira singular de oferecer um aspecto autorreflexivo, através de um agudo diálogo do autor com o leitor, evidenciando dúvidas e questões acerca da personagem e de sua própria literatura.

### 3 Considerações finais

Verifica-se em *A estrela sobe*, de Marques Rebelo, o trabalho intenso com a espacialidade a partir do encontro de Leniza Máier com a cidade do Rio de Janeiro na época de ouro do rádio. O esmero empregado na apreensão dos espaços é possibilitado pela fatura narrativa, que exprime o jogo antagônico entre descer e subir, jogo este empreendido pelo autor desde o título da obra. Tais vertentes expressam a solidão e o desencontro de Leniza na cidade como angústia e ruína da época moderna.

As teorias de Lotman, Foucault e Bachelard foram extremamente úteis para a abordagem dos aspectos singulares da espacialidade no romance rebeliano. Em diversas passagens observa-se a preocupação do narrador com o cotidiano carioca, não fugindo da apresentação dos aspectos decadentes e repugnantes da cidade. Vimos que a descida da ladeira por Leniza acarretou o abandono de suas origens, implicando escolhas desestruturadas e agônicas à personagem; do mesmo modo, a subida ao estrelato também foi repleta de desencontros e frustrações. Ela desceu a ladeira para “subir” na vida como cantora de rádio. Porém,

---

<sup>4</sup> Isaías, capítulo 8, versículo 22: “E olhará para a terra, e eis que tudo será tribulação e trevas, desmaio e angústia, e obscuridade que a persiga, e não poderá escapar do aperto em que se acha” (Isaías, 8, 22; A SANTA..., 1821, p. 656).

ao chegar ao topo, percebeu que decaíra moralmente. Estes elementos fornecem ao texto uma espécie de dinâmica pendular, em que a protagonista e a cidade estão em constantes transformações. Muito mais do que representações geográficas, esta dinâmica expressa movimentos subjetivos, que colaboram para a caracterização interior da personagem. Assim, antes do estrelato, Leniza encontra-se no alto da ladeira, com a vida simples, rodeada de gente despreziosa; posteriormente, já na cidade, vivencia o mundo do rádio, tornando-se famosa. Entretanto, a subida proporciona paradoxalmente a descida na moral e nos costumes, causando-lhe feridas irreparáveis.

Logo, em *A estrela sobe* subsistem dois mundos que não se conjugam por serem incompatíveis: o mundo da Saúde e o mundo do centro do Rio de Janeiro. Embora dentro da mesma cidade tais mundos sejam justapostos, estabelecendo relações reflexivas dentro das unidades de significação, Leniza transita pelos dois, possibilitando ao leitor entrever o choque e a polissemia de sentidos. Conforme declarou o próprio autor em entrevista para Clarice Lispector: “O Rio é uma cidade com muitas cidades dentro” (REBELO, 1992, p. 39).<sup>5</sup>

A busca da personagem pela fama fracassa e o próprio sentido dessa busca se torna questionável: “Andava, andava, esbarrando nos homens, nas mulheres, como se estivesse embriagada. Andava, andava. Veio-lhe claro como um clarim o desejo de humilhação” (REBELO, 2001, p. 114). Inicia-se aí uma nova história, pois o círculo de Leniza não se fecha pelo narrador. Passamos a uma espiral que nos conduz a outros níveis e questionamentos: haverá para Leniza a tal “luz que ilumine o outro lado das suas vaidades?” (REBELO, 2001, p. 115). Assim como o narrador, não sabemos.

Ao longo das discussões apontadas até aqui, a presente pesquisa propõe alguns dados reflexivos, longe de conclusões finais. A leitura crítica da obra rebeliana poderá suscitar novos itinerários, que com estes possam dialogar. Portanto, sem esgotarmos o tema proposto, buscamos empreender um caminho possível de análise ao romance *A estrela sobe*, guiando-nos pela discussão acerca da espacialidade e seus múltiplos sentidos.

---

<sup>5</sup> Esta entrevista foi publicada com o título de “Um romancista” no *Jornal do Brasil*, em 30 de junho de 1973. Posteriormente, Clarice Lispector adaptou-a, republicando na revista *Manchete*, da qual era colaboradora. A entrevista também está presente em *De corpo inteiro* (1975), compêndio que reúne entrevistas da autora nas décadas de 60 e 70.

## Referências

A SANTA Bíblia. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Londres: Impressa na oficina B. Bensley, Bolt-Court, Fleet Street, 1821.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Henâni Donato. São Paulo: Cultrix, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1976. (Coleção Quid).

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOSI, Alfredo. Marques Rebelo. In: \_\_\_\_\_. *História concisa da Literatura Brasileira*. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 437-439.

CALABRE, Lia. A era do rádio: memória e história. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: HISTÓRIA, ACONTECIMENTO E NARRATIVA, XXII., 2003, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2003. p. 1-8.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FILHO, Adonias. Introdução. In: REBELO, Marques. *A estrela sobe*. 20. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. (Coleção Prestígio). Não paginado.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: \_\_\_\_\_. *Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422.

FREIRE, José Alonso Tôrres. Variações em torno do mesmo tema: a descida. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 15, p. 178-187, jan./jun, 2007.

FRUNGILLO, Mário Luiz. O Rio é o mundo: sobre Marques Rebelo no seu centenário. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 20/21, p. 119-131, dez, 2007.

GOMES, Renato Cordeiro. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. *Semear*, Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 179-188, 1997.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

REBELO, Marques. *A estrela sobe*. 20. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. (Coleção Prestígio).

REBELO, Marques. Marques Rebelo. Entrevista concedida a Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. *De corpo inteiro*. 4. ed. São Paulo: Siciliano, 1992. p. 35-40.

ROMAR, Juliana; RODRIGUES, Denise. Rua do Riachuelo. *Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 26 maio 2008. Disponível em: [http://www0.rio.rj.gov.br/pcrj/destaques/especial/rua\\_riachuelo.htm](http://www0.rio.rj.gov.br/pcrj/destaques/especial/rua_riachuelo.htm). Acesso em: 06 maio 2018.

SOUZA, Rafael. Inacabamento e cotidiano: um ensaio sobre o contista Marques Rebelo. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 87-103, 2016.

Recebido em: 29 de maio de 2018.

Aprovado em: 24 de julho de 2018.



## Filosofia é Literatura? Literatura é Filosofia?

### *Is Philosophy Literature? Is Literature Philosophy?*

Evaldo Sampaio<sup>1</sup>

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal / Brasil  
sampaiovld@gmail.com

**Resumo:** Trata-se aqui de pensar a relação entre Filosofia e Literatura. A partir das aparentes semelhanças e divergências entre ambas, indaga-se se há ou não entre elas uma distinção essencial. Para tanto, retomam-se os argumentos apresentados por Antonio Cicero em *Poesia & Filosofia*. Assim como as ideias filosóficas, como defende Antonio Cicero, são secundárias para a composição literária, a qual adquire seu valor estético pela maneira como as enuncia, para a Filosofia a escrita não é mais que um instrumento para o pensamento filosófico. Dada tal concepção instrumental do discurso, retoma-se a proposta de Pierre Hadot segundo a qual a Filosofia é primordialmente uma maneira de viver, a qual permite mostrar que a distinção entre a Filosofia e a Literatura precisa ser repensada num nível mais fundamental do que o discursivo. Por esta representação primordial da Filosofia como uma maneira de viver obtém-se que a distinção entre Filosofia e Literatura não se dá pela forma peculiar como cada uma articula os planos de expressão e de conteúdo, mas pela função mesma que o discurso ocupa na constituição de ambas. Disso se seguem também algumas considerações extemporâneas sobre a própria natureza do filósofo e a do escritor ou poeta.

**Palavras-chave:** filosofia; literatura; modo de vida filosófico.

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto IV da Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Metafísica. Uma primeira versão deste ensaio foi apresentada no II Seminário Nacional de Epistemologia do Romance, em outubro de 2018, no Programa de Pós-Graduação em Letras/UnB.

**Abstract:** This article aims to discuss the relation between Philosophy and Literature. Based on supposed similarities and discrepancies, it is investigated if there is an essential distinction concerning them. For such, some arguments elaborated by Antonio Cicero, on his essay *Poesia & Filosofia*, are analyzed. Antonio Cicero sustains that philosophical ideas are secondary to the literary composition, whose aesthetic value is acquired by the way those ideas are expressed and not by the ideas themselves. Moreover, in Philosophy, the act of writing is no more than an instrument to convey the philosophical thought. This instrumental role of discourse in philosophical works allows us to shed new light into Pierre Hadot's conception of Philosophy as essentially a way of life. Thus, it will be proposed that the distinction between Philosophy and Literature should be rethought at a level that is deeper than the discursive one, as suggested by Antonio Cicero. The representation of Philosophy as a way of life indicates that the distinction between Philosophy and Literature is not a case of how each one articulates their levels of content and expression. Actually, it concerns the peculiar role of discourse in both of them. Some ultimate considerations on the very nature of the philosopher and of the writer or poet as well follow that existential distinction.

**Keywords:** Philosophy; Literature; Philosophy as a way of life.

A Wilton Barroso Filho,  
*in memoriam*

A maior parte dos estudantes dos nossos cursos superiores de Filosofia podem ser identificados a um dos seguintes perfis: i) Aqueles que buscam uma instrução geral em Humanidades e veem na abrangência da formação filosófica uma maneira de obtê-la a contento; ii) Os que se interessam pelas descobertas científicas e procuram nas discussões epistemológicas um aporte especulativo para avaliar os avanços da pesquisa experimental; iii) Os adeptos dalguma crença religiosa que, dada a contiguidade histórica e institucional entre a Filosofia e a Teologia, julgam que aquela pode ser uma adequada introdução a esta ou mesmo sua contrapartida nos meios laicos; iv) E há também os que se interessam por artes e especialmente Literatura, que leem Filosofia como um gênero textual predileto. Não que os alunos estejam plenamente conscientes destas inclinações. Trata-se de um quadro que lhes é reforçado por vezes pelos professores, os quais provavelmente o aprenderam com seus próprios mestres. Numa conjuntura superior, estes grupos remetem a

tipificações da atividade filosófica que predominaram em algum período (o “filósofo enquanto humanista”; o “filósofo cientista”; o “filósofo e o sacerdote”; o “filósofo-escritor” etc.). Em países como a Inglaterra ou a França, com maior flexibilidade nos currículos e na legislação educacional do que no Brasil, estas tendências conduziram à formalização de cursos interdisciplinares de dupla habilitação, de modo que é possível se obter um *BA* em “Philosophy and Modern Languages”<sup>2</sup> ou “Physics and Philosophy”,<sup>3</sup> ou uma *licence* em “Philosophie et Sciences des Religion”<sup>4</sup> ou “Philosophie et Lettres”.<sup>5</sup>

O que pretendo tratar aqui é justamente os pressupostos de uma destas orientações: a relação entre Filosofia e Literatura. Há nesta escolha um lastro existencial, como não pode deixar de ser em toda investigação filosófica que se queira mais do que um discurso desencarnado: eu mesmo fui graduando em Letras antes de seguir meus estudos de pós-graduação em Filosofia. Entretanto, jamais me identifiquei com o grupo dos filósofos-literatos. Ao pensar o porquê desta proximidade e deste distanciamento, o qual remete à própria noção do que seja a Filosofia, deparei-me enfim com questões como: “A Filosofia é Literatura? E a Literatura, é Filosofia?”; “Quais são as suas semelhanças? E quais são as suas diferenças?”.

Há quem prefira não estabelecer quaisquer limites, mesmo que imprecisos, entre a Filosofia e a Literatura, pois fazê-lo parece restringir as possibilidades reflexivas e criativas destas. Contudo, de que tal tarefa seja difícil e até ingrata não se segue que devamos evitá-la. No caso do filósofo, cuja máxima “conhece-te a ti mesmo” é indispensável, deixar de pensar sobre o que é isto, a Filosofia, equivale a abandonar o próprio filosofar. Igualmente, caso se obtenham concepções de Filosofia e de Literatura que nos permitam distingui-las uma da outra, não se segue disso um rebaixamento do fazer literário ou uma deficiência da Filosofia. Além disso, perguntar sobre a relação entre a Filosofia e a Literatura não

---

<sup>2</sup> Curso oferecido pela Universidade de Oxford, no Reino Unido. Clique no nome do curso no corpo do texto para ser redirecionado para a página do curso no site da universidade. O mesmo vale para os cursos mencionados nas próximas três notas de rodapé.

<sup>3</sup> Curso oferecido pela King’s College de Londres, no Reino Unido.

<sup>4</sup> Curso oferecido pela Faculté de Théologie da Federação Universitária e Politécnica de Lille, na França.

<sup>5</sup> Curso oferecido pela Universidade Pantheon-Sorbonne (Universidade Paris I), na França.

pressupõe que se saiba de antemão o que é uma ou outra, pois se procura entender o que compete a cada uma nesta comparação. Nesse sentido, interrogar a relação entre ambas é antes um caminho para se compreender o que elas significam separada e essencialmente.

Alguns indícios sugerem que Filosofia e Literatura guardam inúmeras semelhanças de família e talvez sejam até aspectos duma mesma disposição existencial. Em primeiro lugar, não há dúvida de que alguns filósofos são também grandes escritores. O exemplo clássico é a reconhecida beleza literária dos diálogos de Platão. Aristóteles, do qual nos restaram apenas um conjunto de escritos dos quais se acredita serem notas de aula sem um polimento editorial, igualmente redigiu diálogos (Cf. MESQUITA, 2005, p. 226-229) cujo cuidado estilístico serviu de modelo para o romano Marco Túlio Cícero, ele próprio um filósofo e mestre da palavra (MESQUITA, 2014, p. 43-47). Daí que tanto Platão quanto Aristóteles fossem apreciados pelos Antigos também como grandes escritores.

Há vários outros exemplos na História da Filosofia. Montaigne, criador do ensaio enquanto um modelo de escrita de si. David Hume, cujo virtuosismo no trato com a palavra fora invejado por Kant (2008, p. 20) no prefácio dos *Prolegômenos*. Até mesmo Descartes, reconhecido acima de tudo por seu “racionalismo”, era um escritor de rara competência e versatilidade, transitando por diversos gêneros, como o tratado, a epístola, as meditações, a fábula, o discurso autobiográfico, o manual escolar, dentre outros. E o que dizer de Schopenhauer, cujo virtuosismo literário para expressar o seu “pensamento único” encantou toda uma geração, inclusive Nietzsche, que para muitos é o “filósofo-poeta” por excelência da Modernidade? No Brasil, temos um Gonçalves de Magalhães, que foi tanto um dos introdutores do romantismo entre nós com o poema “A Confederação dos Tamoios” quanto autor dos *Fatos do Espírito Humano* (1858), livro que, na opinião de Tobias Barreto (1977, p. 90), outro de nossos eminentes literatos-filósofos, deu o verdadeiro início da filosofia brasileira.

Já no século XX, vários filósofos foram apreciados por seu talento literário. Veja-se o caso de Henri Bergson, Bertrand Russell, Rudolf Eucken e Jean-Paul Sartre, os quais foram laureados com o prêmio Nobel... de Literatura! Dentre os agraciados com o Nobel de literatura cuja obra é quase que exclusivamente literária, há quem possua formação acadêmica em Filosofia e até escreveu ensaios filosóficos,

como Albert Camus (2008; 2009). Além disso, inúmeros romancistas e poetas parecem expressar ideias filosóficas em seus escritos. Tenho em mente nomes como Dostoiévski, Proust, Fernando Pessoa, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Lia Luft, dentre tantos outros. Por isso, Paulo Margutti, autor de uma *História da Filosofia do Brasil* (2013), pôde defender que a Filosofia brasileira, antes de sua institucionalização acadêmica, manifestou-se preponderantemente em nossa Literatura, e que, ainda hoje, continua a expressar-se também no âmbito literário (2013, p. 12).

Um olhar mais atento parece mostrar que vários dos mesmos exemplos acima podem de igual modo nos sugerir uma outra compreensão da relação entre Filosofia e Literatura. Embora Platão seja um grande estilista, sabe-se que, em sua principal obra, *A República* (2007), os “poetas” são expulsos da Cidade ideal lá entrevista (Cf. PLATÃO, 607b). Noutros termos, Platão entendia haver uma diferença e mesmo uma oposição fundamental entre a Filosofia e a Poesia. Henri Bergson e Bertrand Russell, para retomar alguns dos laureados com o prêmio Nobel de Literatura, consideravam que suas obras respondiam a problemas contíguos antes às ciências do que às letras. Jean-Paul Sartre, que escreveu além de livros de Filosofia, romances e peças de teatro, afirmava indubitavelmente que a escrita filosófica era bastante diferente da escrita literária (Cf. SCHULLP, 1981, p. 11). Portanto, muitos dos mesmos casos que corroboram a hipótese de uma consanguinidade entre a Filosofia e a Literatura também permitem contestar-lhes uma proveniência comum.

Um oportuno ponto de partida para tentar superar o mero jogo de opiniões e examinar mais detidamente a relação entre Filosofia e Literatura é justamente indagar autores que trataram da questão e que pertencem a ambas as áreas. Proponho assim a retomada de um poeta e também filósofo brasileiro contemporâneo, o qual defendeu uma distinção essencial entre Filosofia e Literatura. Refiro-me a Antonio Cicero, membro da Academia Brasileira de Letras e autor de um provocativo ensaio intitulado *Poesia & Filosofia*.

Não obstante reconhecido sobretudo por sua produção como poeta e letrista, Antonio Cicero realizou seus estudos inicialmente em Filosofia, na Universidade Federal do Rio de Janeiro e depois no Departamento de Filosofia e Lógica da Universidade de Londres (CICERO, 2017, cap. 1). Publicou, em 1995, *O Mundo desde o Fim*, um ensaio filosófico no qual defende com esmero e rigor um “cogito ultracartesiano” (CICERO,

1995, p. 40). Pouco antes já organizara, juntamente com Waly Salomão, uma série de palestras a partir das quais resultou *O Relativismo como Visão de Mundo* (CICERO; SALOMÃO, 1994), coletânea que contou com nomes como Haroldo de Campos, Richard Rorty, Tzvetan Todorov, Bento Prado Jr., Peter Sloterdijk, dentre outros. Em 2012, aparece o mencionado estudo *Poesia & Filosofia*, no qual defende que “a poesia e a filosofia são atividades humanas inteiramente diferentes uma da outra” (CICERO, 1995, p. 7). Aliás, este livro não encontrou eco entre meus colegas filósofos, o que justifica ainda mais dar-lhe a atenção que merece.

No que se segue, retomo e endosso livremente a tese de Antonio Cicero de que Filosofia e Literatura, ou, mais precisamente, Filosofia e Poesia (esta para mim em sentido amplo), são atividades distintas do espírito. Depois, radicalizo a posição de Antonio Cicero a partir de um âmbito fundamental que ele não entreviu, o qual me permite complementar criticamente a tese que ele propôs.

Para além das impressões vagas, há uma contiguidade entre Poesia e Filosofia: a “inutilidade” de ambas (CICERO, 2012, p. 9). Diferente doutras áreas, como a Medicina ou a Carpintaria, nada de prático se obtém diretamente por poemas ou doutrinas filosóficas. Um professor pode ganhar dinheiro para lecionar Literatura ou Filosofia. Entretanto, tais proventos advêm da atividade docente em si e apenas secundariamente das matérias que leciona. Após publicar um livro, o poeta ou o filósofo recebe uma porcentagem das vendas, eventualmente ganha um prêmio e, no caso dos acadêmicos, conta alguns pontos para a sua progressão funcional. No entanto, estas são consequências contingentes e não o fim mesmo das obras enquanto Literatura ou Filosofia. Para muitos, isso justifica a impressão de que o filósofo e o poeta “vivem nas nuvens”, que dedicar-se à Literatura ou à Filosofia é um luxo que não podemos ter em meio às inúmeras demandas práticas do dia a dia (CICERO, 2012, p. 10). A sua inutilidade faria da Filosofia e da Literatura domínios congêneres em contraste com outros saberes dos quais se extraem produtos e patentes.

Entretanto, revida Antonio Cicero, justamente por sua irreduzibilidade a uma disposição pragmática, Filosofia e Literatura são atividades existenciais imprescindíveis para se contestar uma época em que o valor se mede pela utilidade e a qualidade de algo se refere sobretudo a noções como “desempenho” (CICERO, 2012, p. 13). Isso porque o tempo requerido pela especulação filosófica e o fazer poético é distinto daquele das redes sociais e da produção em escala industrial. A

dedicação a estes saberes requer dos sujeitos uma disposição espiritual que os reorienta para um verdadeiro espaço de liberdade em meio aos afazeres mais ou menos automáticos da vida cotidiana. Isso não significa um afastamento do mundo em si mesmo e sim do mundo utilitário. Daí a reprovação que ambas compartilham aos olhos daqueles que não conseguem reduzi-las a meros instrumentos. Porém, de que tanto a Poesia quanto a Filosofia nos coloquem “em busca do tempo perdido” não se segue que o façam pelas mesmas vias.

Em primeiro lugar, pode-se ser filósofo sem que se tenha escrito uma única linha de Filosofia. Por outro lado, não se pode ser poeta sem ao menos uma obra literária (CICERO, 2012, p. 8). Daí que Platão, no *Fedro*, tenha afirmado pela personagem Sócrates (a qual, sabidamente, nada escreveu) que a verdadeira filosofia está inscrita na alma do filósofo e não nos seus escritos, os quais, segundo ele, não merecem lá muita consideração, pois são simplesmente um meio de recordar aquilo que de algum modo já se sabe. Assim, diz o Sócrates platônico, a Filosofia se manifesta não no que o filósofo eventualmente escreve, mas na sua maneira de pensar e viver (Cf. CICERO, 2012, p. 47).

É verdade que se pode até considerar que há poetas cuja criação é sobretudo oral, e assim eles são próximos desses filósofos sem “obra escrita”. Todavia, ter uma obra oral ainda é ter um discurso estruturado; e há, já na Antiguidade, muitos que foram considerados filósofos mesmo sem proferirem nenhum discurso filosófico, seja ele escrito ou oral. Um exemplo é Marco Aurélio, chamado de “imperador filósofo”, conquanto à época não se soubesse que ele escrevera as *Meditações* (HADOT, 2014, p. 250). E há inclusive toda uma escola filosófica, como as dos cínicos, em que a maioria de seus integrantes eram ditos filósofos pela maneira como viviam, pois reduziam o discurso teórico ao mínimo, “quase que a alguns gestos” (HADOT, 2014, p. 162-163; 250). Por isso, concordo com a hipótese de Antonio Cicero de que os discursos filosóficos, mesmo que por vezes instrumentos indispensáveis para uma Filosofia, não deixam de ser apenas instrumentos ou caminhos para o filosofar. Já a poesia se realiza apenas e plenamente nos discursos poéticos.

Para melhor explicar esta assimetria, vejamos algumas diferenças essenciais entre o discurso filosófico e o discurso poético. O discurso filosófico é predominantemente proposicional, isto é, consiste em enunciados declarativos que assumem algum tipo de valor-verdade. Nesse sentido, as obras filosóficas podem ser, com maior ou menor

dificuldade, resumidas a uma série de proposições que visam atestar a verdade ou falsidade de algo (CICERO, 2012, p. 51-53). Tais proposições podem até se voltar contra a própria noção de valor-verdade, situando-se numa perspectiva veritativa de segunda ordem ou numa suspensão de juízo que pressupõe uma noção de verdade. Contudo, algum valor-verdade sempre está em questão. Quando estudamos filosoficamente os versos pelos quais um Anaximandro ou um Heráclito expressaram seus pensamentos, nós os enunciamos como um conjunto de proposições. Tratar os fragmentos destes pensadores como proposicionais é decisivo para que lhes concedamos um estatuto filosófico (CICERO, 2012, p. 51-53).

Quanto a este ponto, convém destacar que poesia não é sinônimo de verso, e que, assim como um poema pode dispensar-se de versos (veja-se o caso da poesia concretista), também um discurso filosófico pode ser em versos sem por isso se tornar um poema (CICERO, 2012, p. 37). Aristóteles já nos advertia sobre a confusão entre poesia e verso, queixando-se, n' *A Poética*, que

também os que expõem algo de medicina ou física em verso são chamados por alguns de poetas. Porém, isto é um erro, pois nada há de comum entre Homero e Empédocles, além do verso, de modo que é justo chamar ao primeiro de poeta e ao segundo de *filósofo da natureza*. (ARISTÓTELES, 1447B17 *apud* CICERO, 2012, p. 38, grifos do autor).

Antonio Cicero comenta esta advertência de Aristóteles pelo fato de que a prosa, como gênero literário, surgiu na Grécia bem depois das obras em verso. E isto se deveu sobretudo a certas condições de letramento e de transmissão cultural, pois a prosa é relativamente tardia em relação à consolidação da escrita. Desse modo, não surpreende que os primeiros filósofos da natureza, como os citados Anaximandro e Heráclito, que viveram num período no qual a prosa não estava consolidada, teceram os seus pensamentos em versos (CICERO, 2012, p. 41-42). Todavia, já os antigos, ao discutirem as ideias desses filósofos, consideravam o valor filosófico do que diziam pelas proposições que deles se podiam extrair (veja-se, por exemplo, o livro βετα da *Metafísica* (2002) de Aristóteles, uma das principais fontes disponíveis sobre a filosofia natural pre-platônica).

Por sua vez, os enunciados poéticos não são proposicionais. Quando Drummond escreve “no meio do caminho tinha uma pedra”, temos aqui uma pseudoproposição, pois não se trata de um enunciado cujo valor reside em ser verdadeiro ou falso sobre um certo estado de coisas. Dificilmente concordaríamos com alguém, lembra-nos Antonio Cicero, que dissesse que esse poema de Drummond é ruim porque não havia nenhuma pedra no meio do caminho. Se um discurso filosófico pode ser refutado por outro discurso filosófico, um discurso literário não pode ser refutado por outro discurso literário que lhe diga o contrário. Se alguém escrever um poema dizendo que “não havia uma pedra no caminho”, pode até ser um bom poema, mas não diminui o valor literário do poema de Drummond (CICERO, 2012, p. 61).

É verdade que podemos encontrar poemas que remetem a estados de coisas, como no caso do “Confidência do Itabirano”, também de Drummond, do qual sabemos que vários dos versos lá presentes são autobiográficos e assim se referem ao que o poeta efetivamente viveu. No entanto, mesmo que descobríssemos que os fatos descritos no poema são falsos, este não perderia a sua força poética por causa disso (CICERO, 2012, p. 57). Logo, não é na verdade ou falsidade de suas (pseudo) proposições que reside o valor literário do poema e sim na maneira como seu plano de expressão articula o seu plano de conteúdo. As proposições não são fins, porém meios para uma obra literária (CICERO, 2012, p. 58).

Para Antonio Cicero, podemos fruir “esteticamente” poemas que contenham proposições contraditórias. No entanto, não podemos apreciar “filosoficamente” doutrinas cujos discursos sejam contraditórios. Daí que Sexto Empírico tenha reprovado aqueles que usavam imagens poéticas em vez de argumentos para convencer, considerando-os filósofos inautênticos (CICERO, 2012, p. 66). A poesia do poema não reside naquilo que ele diz e sim em como diz o que diz (CICERO, 2012, p. 64). E, eu acrescentaria, a Filosofia no discurso filosófico não se identifica com o modo como ele diz o que diz e sim no que ele diz. Por isso, se uma paráfrase ou explicação dum discurso filosófico pode reconstituir o conteúdo do texto original e até apresentá-lo de modo mais claro do que seu autor, o mesmo não pode ser o caso quanto a um discurso literário. Não há dúvida de que ler Filosofia escrita num estilo refinado é bem mais agradável do que ler uma obra semelhante a um relatório de repartição. Porém, disto apenas se pode avaliar a qualidade da escrita dos pensadores e não o valor filosófico do que escreveram.

Nesse sentido, enquanto uma obra literária é em si mesma um *monumento*, isto é, algo a ser contemplado por si próprio, o discurso filosófico é um *documento*, a transmissão de um pensamento (CICERO, 2012, p. 35) ou conteúdo. Conquanto não faça sentido que um poeta “corrija” os seus versos quando da nova edição de um livro, Kant não tem qualquer reserva em rever detalhadamente a exposição de suas ideias quando da segunda edição da sua *Crítica da Razão Pura* (2010) de modo a minimizar os mal-entendidos (KANT, CrP B, xxxvii). Além disso, o mesmo Kant reconhece que, por vezes, é preciso ler além das palavras dos filósofos para se compreender aquilo que eles quiseram dizer, de modo que o discurso do intérprete pode ser filosoficamente superior ao texto original (Cf. SUZUKI, 1998, p. 21). É possível que, pela sua beleza literária e relevância cultural, tome-se também um texto filosófico como um monumento na acepção acima. Mas, nestes casos, não se o aprecia primordialmente como uma doutrina ou discurso filosófico – e eis o cerne da questão.

Isto não quer dizer que a maneira como o texto foi escrito é irrelevante para o filósofo. Apenas que a relevância não se deve a motivos estéticos em primeiro lugar como é o caso para o literato. Wittgenstein (1977, prefácio), nas suas *Investigações Filosóficas*, confessa que o estilo assistemático que adotou, “um conjunto de esboços de paisagem”, um “álbum”, ordena-se segundo o conteúdo dos pensamentos ali elaborados. Não obstante, nestes casos e noutros similares, o estilo empregado é parte da argumentação desenvolvida – em Wittgenstein, redigir um conjunto de teses para quem propõe que não há teses em Filosofia seria contradizer, no plano de expressão, o método de investigação e o plano de conteúdo da obra. Já o poeta não busca simplesmente evitar que o plano de expressão contradiga o seu plano de conteúdo, mas que aquele seja a expressão literária deste. Ademais, mesmo que aquilo que um poeta diz lhe seja tão importante quanto a maneira como o diz, é a forma de expressão do poema que será decisiva para o seu valor literário.

E se um poema apresenta uma ideia reconhecidamente filosófica? Não estaríamos diante de uma homologia entre Filosofia e Literatura? Para Antonio Cicero, é justamente quando uma obra literária incorpora uma ou mais ideias filosóficas que a distância entre ambas se mostra mais claramente. Seja o poema *Carpe diem*, de Horácio, o qual se tornou um motivo comum na Literatura desde a Antiguidade. Pode-se reescrever o poema a partir de algumas proposições, tais como “não é possível

prever o futuro”, “a nossa vida é curta”, ou “o melhor a fazer é aproveitar o presente” etc. Reconhecem-se nessas proposições várias ideias da filosofia epicurista, de modo que, no poema, Horácio indubitavelmente articula ideias filosóficas, mesmo que nada originais. Mas não é o que o poema contém de filosófico que o torna uma obra-prima e sim a maneira pela qual ele expressou tais ideias. Isto mostra suficientemente que não é a originalidade da ideia ou a presença de uma ideia filosófica que torna um poema valioso literariamente. O valor do poema, reitera-se, deve-se a como ele diz aquilo que diz e não ao que ele disse (CICERO, 2012, p. 26-28). Talvez por isso Mallarmé, quando o pintor Degas lhe confessou seu desejo de escrever poemas já que tinha muitas ideias, respondeu-lhe que um poema não se escreve com ideias e sim com palavras (CICERO, 2012, p. 48).

Assim, Margutti (2013), ao presumir que as obras literárias se tornam filosóficas por que nelas circulam ideias filosóficas, tanto desconsidera a função secundária destas para o valor literário da obra quanto confunde um discurso filosófico com uma ideia filosófica. Machado de Assis ou Clarice Lispector não escreveram romances e contos com a finalidade de articularem um discurso filosófico autônomo. E, mesmo que o tivessem feito, não seriam as ideias filosóficas utilizadas e sim a maneira como foram tecidas que confeririam a estes autores seu merecido reconhecimento literário. Ora, foi justamente o valor literário do que escreveram que suscitou o interesse por examinar as ideias filosóficas que utilizaram em suas composições, as quais são relevantes enquanto um dentre outros elementos presentes nestes escritos. Ler um Machado de Assis como um filósofo apenas o apequena diante da *Ética* (1677) de Spinoza, a qual consiste num ponto de inflexão para a História da Filosofia. Da mesma forma, Spinoza, apesar de seus eventuais dotes literários, torna-se um escritor insignificante se comparado com a maestria da prosa machadiana. Por isso, Antonio Cicero está correto ao defender que o discurso filosófico e o discurso literário, a despeito de ambos buscarem nos elevar do automatismo quotidiano, são essencialmente distintos. Filosofia não é Literatura. Literatura não é Filosofia.

Porém, a astuta argumentação de Antonio Cicero ainda parece cativa da mesma armadilha linguística que denuncia. O motivo é que, se, como dito, a Literatura se realiza no discurso enquanto a Filosofia apenas se comunica discursivamente, a distinção entre ambas não se dá, numa acepção mais fundamental, nas diferentes características do

discurso literário e do filosófico. Assumir o discurso como a linha de demarcação entre a Literatura e a Filosofia pode ser apropriado quando, como é o caso de *Poesia & Filosofia*, a ênfase é dada na compreensão do discurso poético. No entanto, tal estratégia dissimula o que é a Filosofia para além de um mero discurso teórico. Para esclarecer essa suspeita, vou me apoiar nos ombros do filósofo e historiador francês Pierre Hadot.

Especialista em Filosofia Antiga, Hadot buscou, por seus estudos das doutrinas clássicas, revitalizar a própria representação da atividade filosófica contemporânea. O seu livro mais importante se intitula *O Que é a Filosofia Antiga?*. Neste, Hadot defende a tese de que a Filosofia, ao contrário de seu ensino atual nas universidades, não se reduz ao discurso filosófico. Quando nos voltamos para o sentido original da Filosofia, aprendemos que, para os Antigos, a Filosofia era sobretudo uma forma de vida que decorria de uma escolha existencial que tinha, dentre as suas características, o recurso a um discurso teórico para justificar esta ou aquela maneira de viver (HADOT, 2014, p. 15-21). Assim, Hadot nos explica por que, na Antiguidade, muitos que não enunciaram publicamente nenhum discurso teórico eram chamados de filósofos pela sua maneira de viver em acordo com esta ou aquela escola filosófica – tais como os já mencionados Marco Aurélio e os cínicos. É nesta acepção que deve ser interpretada a crítica de Sócrates à escrita, acima indicada. Não é que a escrita não tenha valor em si, mas que, quanto à atividade filosófica, esta é somente um instrumento para a “verdadeira filosofia” que se manifesta prioritariamente na maneira como o filósofo pensa e vive.

Quem negligenciar tal representação clássica da Filosofia não dará o devido rigor às críticas do platônico Pôlemon àqueles que “procuram se fazer admirar por sua habilidade na argumentação silogística, mas se contradizem na conduta de sua vida”, ou os vitupérios de Epicteto contra os que “dissertam sobre a arte de viver como homens, em vez de viver eles mesmo como homens” e assim fazem, como dizia Sêneca, “do amor pela sabedoria (*philosophia*) um amor pela palavra (*philologia*)” (HADOT, 2014, p. 252). Por isso, um discurso não era considerado filosófico a despeito de quem o enunciara, pois seu autor, caso não pusesse “sua vida em relação com seu discurso e sem que seu discurso emane de sua experiência e de sua vida” (HADOT, 2014, p. 252), seria denominado antes um “sofista”.

O que Hadot mostra com sagacidade e farta documentação é que, com o surgimento do Cristianismo no Mundo Antigo e a consequente

institucionalização do ensino pelas congregações católicas, culminado com a criação das universidades ocidentais, verifica-se um processo pelo qual a Filosofia foi despojada de seu sentido existencial e reduzida a uma ferramenta conceptual para o esclarecimento da Teologia. A representação antiga da Filosofia tornou-se marginal, persistindo intermitentemente em algumas doutrinas (HADOT, 2014, p. 357-362). Tal descaracterização da atividade filosófica, não obstante consolidada pela subordinação desta à Teologia, tornou-se ainda mais aguda quando da progressiva separação da Filosofia e da Teologia a partir do século XVII. Isto porque os filósofos dos primórdios da Modernidade, eles mesmos educados nas instituições de ensino superior cristãs, mantiveram, sem o saber, a representação cristã da Filosofia como redutível a apenas um discurso teórico, restringindo-se a torná-lo autônomo quanto ao discurso teológico. Assim, a Filosofia moderna, mesmo desvencilhando-se progressivamente dos dogmas da fé, propagou inconscientemente uma figuração estritamente intelectual (e cristã) da Filosofia pela qual esta só secundariamente teria uma relação com a maneira como vivemos. Essa concepção estritamente intelectual da atividade filosófica faz inclusive com que tenhamos dificuldade em entender as obras da Antiguidade, dado que nos ensina a lê-las como grandes sistemas conceptuais abstratos destinados a um auditório universal quando, na verdade, a sua redação visava sobretudo um efeito formativo sobre uma audiência determinada (HADOT, 2014, p. 94).

Antonio Cicero, ao abordar a diferença entre Filosofia e Literatura sobretudo com base na distinção entre os discursos filosóficos e literários, parece reter essa caracterização moderna da Filosofia. Se a hipótese de Hadot sobre a representação primordial da Filosofia é correta, como julgo ser o caso, a diferença e as semelhanças entre Filosofia e Literatura precisam ser buscadas neste âmbito existencial mais do que em suas expressões discursivas. Logo, diferente do que pressupõe Antonio Cicero, um grande filósofo é menos aquele que propõe uma teoria original ou verdadeira do que aquele que consegue viver de acordo com o que pensa, independentemente de este pensamento ter sido formulado por outro. Por conseguinte, Antonio Cicero me parece apresentar argumentos suficientes para distinguir entre Filosofia e Literatura para aqueles que entendam aquela sobretudo como um discurso abstrato. E Pierre Hadot permite justificar que esta diferença é ainda mais essencial para aqueles que entendem a Filosofia em seu sentido clássico e primordial, como um modo de vida.

Há um livro de poemas de Drummond intitulado *A vida passada a limpo*. Antonio Cicero interpreta que, em tal título, Drummond está a sugerir que é a própria vida do poeta que se inscreve no poema, mesmo que depurada e revista. A vida é como que o rascunho que o poeta passa a limpo ao escrever seus poemas. Por isso, o fim da vida do poeta é virar poesia (CICERO, 2012, p. 15). Entretanto, seguindo-se a representação da Filosofia como maneira de viver proposta magistralmente por Hadot, o discurso filosófico não é a expressão mesma da vida filosófica, mas uma parte desta. Se para o poeta a vida é a matéria prima para se fazer poesia, para o filósofo o discurso teórico é um dos caminhos para fazê-lo viver filosoficamente. O objetivo da vida do poeta é se tornar poesia. A vida do autêntico filósofo já é em si Filosofia.

Portanto, a despeito das diferenças quanto ao discurso filosófico e o discurso poético, estas não constituem aquilo que distingue filósofos e poetas. O que diferencia essencialmente filósofos e poetas é a maneira de viver que ambos precisam adotar para se tornarem aquilo que são. A questão sobre a relação entre Filosofia e Literatura deixa de ser prioritariamente uma querela sobre as palavras, mas remete aos atos que as adornam e dão um sentido superior ao discurso filosófico ou literário. Alguns autores mostram claramente que é possível ser tanto um literato quanto um filósofo. No entanto, seria possível ser ambos simultaneamente? Seria a vida filosófica e a vida passada a limpo na Literatura atividades distintas ou complementares do espírito?

## Referências

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Loyola, 2002. v. II.
- BARRETO, T. *Estudos de Filosofia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Grijalbo, 1977.
- CAMUS, A. *O Homem Revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CAMUS, A. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- CICERO, A. *O Mundo desde o Fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- CICERO, A. *Poesia & Filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CICERO, A. *A Poesia e a Crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CICERO, A.; SALOMÃO, W. *O Relativismo Enquanto Visão do Mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

HADOT, P. *O que é Filosofia Antiga?*. 6. ed. São Paulo: Loyola, 2014.

MESQUITA, A. *Aristóteles (Obras Completas)*: Introdução Geral. Lisboa: Imprensa, 2005.

MESQUITA, A. *Obras Completas de Aristóteles*: Fragmentos dos Diálogos e Obras Exortativas. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2014.

KANT, I. *Prolegómenos a toda Metafísica Futura*. Lisboa: Edições 70, 2008.

KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

MARGUTTI, P. *História da Filosofia do Brasil: O Período Colonial (1500-1822)*. São Paulo: Loyola, 2013.

PLATÃO. *República*. 10. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

SCHULPP, P. *The Philosophy of Sartre*. Illinois: Open Court, 1981.

SUZUKI, M. *O Gênio Romântico: Crítica & História da Filosofia em Friedrich Schelling*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Abril cultural, 1974. (Coleção “Os Pensadores”).

Recebido em: 10 de dezembro de 2018.

Aprovado em: 27 de maio de 2019.





## **A insanidade crônica: ironia e indeterminação em “O alienista”, de Machado de Assis**

### ***The Chronic Insanity: Irony and Indeterminacy in “The Alienist”, by Machado de Assis***

Antônio Joaquim Pereira Neto

Instituto Federal da Bahia (IFBA), Paulo Afonso, Bahia / Brasil

antoniojoaquimpereiraneto@gmail.com

Marcello Moreira

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Vitória da Conquista, Bahia / Brasil

moreira.marcello@gmail.com

**Resumo:** Este artigo analisa a ironia no conto “O alienista”, de Machado de Assis, entendendo-a como figura retórica que, ao produzir o efeito de incongruência na representação pressuposta pela relação entre as palavras e as coisas formalizadas nos enunciados, cujas imagens são fantásticas, ridiculariza as opiniões que constituem os valores defendidos pelos personagens dessa narrativa, inclusive as do sujeito que as enuncia. Contra a ideia segundo a qual existiria uma verdade da ironia, uma razão como causa dos seus efeitos, evidencia-se que a ironia machadiana é artifício de uma narrativa que satiriza os valores políticos, religiosos, científicos e morais do mundo oitocentista brasileiro marcado pela imitação dos regimes de verdade do ocidente.

**Palavras-chave:** ironia; Machado de Assis; loucura; razão; indeterminação.

**Abstract:** This article analyzes the irony in “O alienista” (The alienist), by Machado de Assis, understanding it as a rhetorical device that, by producing the effect of incongruence in the representation presupposed by the relation between words and things formalized in statements, whose images are fantastic, ridicules the opinions that constitute the values defended by the characters of this narrative, including those

of the subject that expresses them. Going against the idea that there would be a truth of irony, a reason as a cause of its effects, Machado's irony proves to be the skill of a narrative that satirizes the political, religious, scientific and moral values of the 19th century Brazilian world marked by the imitation of Western truth regimes.

**Keywords:** irony; Machado de Assis; madness; reason; indeterminacy.

Em um engenhoso ensaio sobre o conto “O alienista”, de Machado de Assis, Ivan Teixeira (2008, p. 112) afirma que “a base do procedimento retórico da novela parece ser a agudeza, entendida como súbito movimento da inteligência em favor de imagens imprevistas e contundentes” e que o objeto central da sátira “consiste na ruína da ética, na carência dos princípios, e não propriamente no conceito de loucura” (TEIXEIRA, 2008, p. 113). O autor de *O altar e o trono: dinâmica do Poder em O alienista* articula agudeza retórica com as contradições morais formalizadas pelo texto para defender a tópica do desconcerto do mundo nessa narrativa, a que reduz a relevância do tema da loucura em nome da ênfase na imoralidade do universo humano. Considerando estas premissas, este artigo não se opõe à tese da perda do sentido moral desse universo, mas propõe o entendimento de que as contingências morais que constituem os fundamentos de determinação das ações de seus personagens são ilustradas por oximoros e metáforas, cujo procedimento retórico agudo suplanta a convenção de imagens “imprevistas e contundentes”, apontando para uma ordem enunciativa regida por enunciados fantásticos produtores de efeitos irônicos: aqueles que justapõem o sério com o grotesco, o riso com a melancolia, o alto com o baixo, o sublime com o ridículo. Entendemos, aqui, que a base articulatória dos sentidos dessa narrativa é o gênero fantástico, gênero que, ao conceber ficcionalmente esse mundo por imagens extraordinárias, amplifica ironicamente o seu desconcerto.

É a ironia o objeto central deste texto, visto que esse tropo retórico é formalizado por imagens que produzem o efeito de inadequação entre o mundo conhecido pelo leitor e a sua descrição pelas palavras do contista. Desse modo, a ironia é o efeito imediato das imagens fantásticas. Portanto, entendemos, neste texto, que ela é uma contrafação da ilusão referencial produzida pelos romances realistas, uma vez que vários romances realistas “imaginam ser ‘objetivos’ porque suprimem no discurso os signos do eu” (BARTHES, 2004, p. 169). A ironia machadiana suprime as

convenções do gênero realista pelos efeitos de incongruência produzidos pela sua forma, cujas imagens constituem-se de palavras, sintagmas e máximas que não produzem unidades de conteúdos. Enquanto efeito dessas imagens, ela não pressupõe uma razão que funcionaria como ponto de referência para um olhar privilegiado ser capaz de substituir as determinações morais dos seus personagens e narradores por alguma verdade moral incondicionada. O discurso narrativo machadiano não pressupõe uma razão como fundamento de suas determinações morais, uma vez que não há, em toda essa novela, uma razão pura que poderia ser prática conforme nos ensina a filosofia kantiana: “a razão pura pode ser prática, isto é, pode determinar a vontade por si mesma, independente de tudo o que é empírico” (KANT, 2016, p. 65). Os efeitos irônicos da enunciação machadiana não presumem uma lei moral que seja capaz de substituir as inclinações e as paixões que determinam os valores expressos nas máximas, nos oximoros e nas metáforas proferidas pelos personagens. A causa final da retórica do discurso narrativo machadiano não se encontra na tese segundo a qual “o essencial de todo valor moral das ações consiste em a lei moral determinar imediatamente a vontade” (KANT, 2016, p. 102), tese que permitiria o seu leitor projetar uma leitura que, ao revisar o desconcerto do mundo figurado pela narrativa, partiria da ideia de que o autor estaria projetando, pela ironia, um outro mundo possível, em que pessoas praticariam ações moralmente boas, baseadas no sumo bem, cuja máxima de cada vontade pudesse “valer ao mesmo tempo como princípio de uma legislação universal” (KANT, 2016, p. 49).

Noutras palavras, não há uma verdade concebida pela ironia e Machado de Assis não nos fornece uma ideia moral enquanto referência a partir da qual poderíamos atribuir valor às “verdades” pressupostas pela sua ficção, pois, se as “verdades” são o objeto de sua pena irônica, ele indetermina as referências, minando a possibilidade de supor a existência de uma deliberação racional soberana que fosse capaz de nos levar a pensar sobre o mundo e “a agir no sentido oposto àquele sugerido pela inclinação afetiva” (BARROS FILHO, 2015, p. 189). Neste artigo, entendemos por referência um quadro relativamente homogêneo de princípios que são utilizados para valorar e determinar as ações dos homens no mundo.

O autor de *Memorial de Aires* ironiza a crença nos fundamentos racionais de determinação da conduta. O crítico Alfredo Bosi (2006, p. 97) abordou essa questão em um dos seus estudos sobre Machado

de Assis. Para ele, em Machado “a política aparece, na maioria das respostas, como etiqueta, ou seja, teatro de costumes, em que os signos de cortesia devem ser recíprocos. Tudo, em última instância, vem a dar no cuidado individual com o interesse próprio”. Citando o pensamento de Helvétius para caracterizar o universo moral machadiano, Bosi (2006, p. 98) concorda que “se o universo físico não deixa de submeter-se às leis do movimento, o universo moral não deixa de submeter-se às leis do interesse”. A enunciação irônica machadiana torna insustentáveis os imperativos categóricos kantianos, uma vez que eles objetivam a realização do sumo bem, constituem leis morais universais. Para Kant (2016, p. 90), a lei moral deve determinar imediatamente a vontade, pois “a ação que é conforme à lei é boa em si mesma, e uma vontade cuja máxima é sempre conforme a essa lei, é boa absolutamente, em todos os propósitos, e é a condição suprema de todo o bem”. Conforme o mesmo (KANT, 2016, p. 173, grifos do autor),

para ampliar *praticamente* um conhecimento puro, tem de ser dado a priori um propósito, isto é, um fim, como objeto (da vontade), objeto que é representado necessariamente como prático, independentemente de todos os princípios teóricos, por um imperativo (categórico) determinando a vontade imediatamente, e esse objeto é a aqui o *sumo bem*.

Por esse caminho, entendemos que o sujeito do discurso narrativo machadiano não pode ser determinado, visto que os efeitos irônicos formalizados por enunciados fantásticos impossibilitam a projeção de imagens realistas e de um parâmetro moral valorativo que nos permitiriam definir as intenções do autor, considerando, sobretudo, que “o procedimento irônico prescreve a inadequação da linguagem a seus objetos” (HANSEN, 2004, p. 88). A inversão desse procedimento consolida a clareza do discurso por intermédio de uma elocução conveniente. Neste caso, conforme prescreve a “Poética”, de Aristóteles (1986, p. 124), “as palavras e os actos de uma personagem de certo carácter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade”. Entendida como uma virtude poética, a clareza exige a adequação da linguagem aos objetos, visto que “bem saber descobrir as metáforas significa em se aperceber das semelhanças” (ARISTÓTELES, 1986, p. 138). Por outro lado, a ironia machadiana se constitui como efeito da aproximação de imagens opostas e se manifesta no discurso retórico. Ao

figurar a contradição, ela se consolida numa retórica em luta contra as contradições da razão científica, política e moral que enformam os valores constitutivos da hegemonia cultural do ocidente. Distante da metafísica, ela está materializada na forma das palavras e dos enunciados. De acordo com Beth Brait (2008, p. 76), um aspecto que pode ser considerado

é o que diz respeito às duas grandes concepções que rivalizam ironia como atitude e ironia como procedimento verbal. Aqui, também, a postura teórica, declarada ou não, é que levará a uma opção. Se o estudioso assume uma posição estritamente filosófica, ou mais exatamente compatível com algumas linhas da filosofia, ele poderá entender a ironia como constitutiva de uma situação ou como um traço de caráter, um traço de personalidade que caracteriza determinados indivíduos. Essa espécie de ironia estaria delimitada entre o que alguns autores chamam de “ironia situacional”, “ironia do mundo”, “ironia não-verbal” ou, ainda, “ironia referencial.

Portanto, enquanto procedimento retórico, verbal, contra uma perspectiva estritamente filosófica, a ironia machadiana não se configura como uma determinação do sujeito. Como nos ensina Henrich Lausberg (2004, p. 251), “a ironia, como tropo de pensamento é, em primeiro lugar, a ironia da palavra continuada como ironia de pensamento, e consiste, dessa maneira, na substituição do pensamento em causa, por outro pensamento, que está ligado ao pensamento em causa por uma relação de contrários”. Ao substituir o pensamento em causa por outro pensamento, através das contradições evidenciadas nos enunciados, ela rompe com a verossimilhança dos efeitos de sentido das imagens que representam as opiniões defendidas pelos personagens machadianos. A ironia é o oposto da racionalidade vigente, das crenças e dos valores que povoam o imaginário dos homens de estereótipos sociais e morais. Em contradição com a razão figurada pela lógica semântica dos discursos de legitimação dos valores ocidentais, a ironia machadiana se configura como um tropo retórico da indeterminação. Por indeterminação entendemos os efeitos de imagens de uma narrativa que se renuncia ao trabalho de formalizar o realismo ou a ilusão referencial como causa final dos seus enunciados, colocando em xeque a relação não problemática entre palavras e coisas, que até então era tida, no universo oitocentista nacional e europeu, como fundamento de representação séria do mundo.

A análise da ironia machadiana depende do entendimento dos valores comuns que constituem o estoque cultural dos seus personagens e dos seus leitores, pois ela demanda o reconhecimento desses lugares na medida em que os seus efeitos decorrem de convenções linguísticas cujas imagens extraordinárias estão postas numa relação contrária com os conteúdos políticos, morais e sociais que constituem a *episteme* que governa o imaginário do seu leitor modelo. Esses lugares-comuns e a linguagem enfática “Machado os utilizou como meio de caracterização da linguagem de muitos de seus personagens”, salientando o ridículo, “com o que obtém alguns de seus melhores efeitos de humor” (SOARES, 1968, p. 6). Desse modo, é preciso entender como se relaciona ironia e loucura neste conto, pois o tema da loucura é constante na ficção desse autor, que foi capaz de evidenciar as ideias fixas dos seus personagens na pena de sua galhofa, amplificando a loucura como alegoria da falta de racionalidade dos seus vícios. Contra a tradição do realismo, Machado realiza “o elogio da loucura, a raiz erasmiana de nossa cultura renascentista, a sábia dose de ironia que impede a razão ou a loucura de se impor como dogmas”<sup>1</sup> (FUENTES, 2001, p. 28). Desse modo, contra a imitação dos regimes de verdade consolidados pela ciência europeia, “O alienista” promove a ironia “contra o excesso de convicção na ideia de que a ciência pudesse solucionar o problema da loucura” (TEIXEIRA, 2010, p. 29) na cidade de Itaguai.

Com efeito, são nas imagens fantásticas dessa novela que evidenciamos os vícios da loucura como fonte de determinação das verdades defendidas pelos personagens. E se “a loucura começa ali onde se perturba e se obnubila o relacionamento entre o homem e a verdade” (FOUCAULT, 1978, p. 267), ela funciona como prerrogativa para a defesa de que, na ficção em destaque, o desconcerto do mundo é a extensão do delírio apresentado nas sentenças proferidas pelos caracteres ao longo da narrativa. A ruína da ética é a ruína da mente, que se afasta do caminho reto da razão pela via da crença na inversão dos valores contingentes ratificados pelos seres ficcionais da cidade de Itaguai. Em um mundo marcado pelo desconcerto, também é possível a ruína da mente ser a ruína da ética. Portanto, não cremos que seja possível retirar a loucura do centro da análise, pois ela nos permite identificar a carência de princípios

---

<sup>1</sup> “El elogio de la locura, la raíz erasmiana de nuestra cultura renacentista, la sabia dosificación de ironía que le impide a la razón o a la fe imponerse como dogmas” (FUENTES, 2001, p. 28).

enquanto produto de suas determinações, que por sua vez funcionam também como causa eficiente dos efeitos irônicos dos enunciados e da ordem discursiva formalizada por Machado.

A narrativa de “O alienista” apresenta indícios que apontam para o leitor, logo na sua apresentação, a ficcionalidade de sua trama, permitindo-o presumir a falibilidade da leitura que ignora as convenções de sua enunciação: “As crônicas de Itaguaí *dizem* que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil” (ASSIS, 2007, p. 38). Com efeito, a estória de Simão Bacamarte já nasce condicionada pelos ditos cronísticos que *dizem os eventos*, por relatos que formalizam a fonte imaginária de sua configuração. Enquanto *mimesis* dessas estórias, a representação a ser produzida pelo narrador machadiano é *mimesis* de segunda ordem e apaga os sinais de um referente realista. “O texto machadiano ironiza a fidelidade cega das ‘velhas crônicas’, além de colocar à prova o discernimento das próprias crônicas – presumíveis fontes de sua ficção – que sempre afirmam o absurdo como se fosse expressão do equilíbrio” (TEIXEIRA, 2010, p. 156). O leitor agudo dessa narrativa não corre o risco de ser surpreendido com o problema da verdade<sup>2</sup> do que está sendo dito. Ele já está posto diante da dúvida provocada pela indeterminação dos relatos de onde originaram a vida e as opiniões do Dr. Simão Bacamarte. O narrador que narra esses discursos nos permite presumir a ironia que deriva das imagens que constituem as opiniões verdadeiras desses personagens e do próprio Simão Bacamarte; essas imagens são incongruentes e amplificam o excesso dos vícios que figuram a ignorância e a loucura desses caracteres. E as dúvidas são amplificadas quando o mundo é apresentado pela demência de Bacamarte, que “se constitui, ao mesmo tempo, arauto de novas teorias sobre a sanidade, representante da ciência e religião, leitor de livros filosóficos e sagrados do Oriente e do Ocidente [...] Em suma, senhor de contrastes: sim e não, Simão” (CHAUVIN, 2005, p. 13). Segundo o autor de *O alienista: a teoria dos contrastes em Machado de Assis* (CHAUVIN, 2005, p. 77), “tanto o tema

---

<sup>2</sup> Jean Pierre Chauvin (2005, p. 76) considera que nesta narrativa “a veracidade de um relato é cada vez mais passível de ser relativizada quanto mais distante se encontra o narrador dos fatos ou testemunhos que relata. Esse parece ser o caso do narrador de ‘O alienista’. [...]” A voz narrativa apresenta-se de longe, implicitamente logo na primeira frase: “Dizem as crônicas de Itaguaí...”.

da loucura quanto os procedimentos narrativos e a possível indefinição do gênero conduzem-nos através do tom de incerteza”.

Todavia, entendemos que é possível definir o gênero ao qual pertence esta narrativa. É a sua forma artística<sup>3</sup> que permite a sua identificação com o conto e não com a novela.<sup>4</sup> Esta raramente “se nivela, em matéria de requinte estético, às fôrmas em prosa vizinhas” (MOISÉS, 2006, p. 112). Não obstante o reconhecimento de que, “ao longo do movimento romântico, empregava-se o vocábulo ‘conto’ no sentido de narrativa popular, fantástica, inverossímil”, é relevante ressaltar que nas últimas décadas do século XIX o conto passou por “um processo de requintamento formal que não cessou até os nossos dias” (MOISÉS, 2006, p. 31). Nesse sentido, a agudeza formal da narrativa em destaque a faz se distanciar “da configuração popular adquirida pela novela” (MOISÉS, 2006, p. 108). Portanto, a linguagem nos fornece os elementos para o estabelecimento da distinção pretendida, pois, se “a linguagem da novela caracteriza-se, antes de tudo, pela simplicidade” (MOISÉS, 2006, p. 120), a linguagem de “O alienista” é engenhosa, dominada por artifícios que exigem do leitor um amplo conhecimento de suas convenções, que ultrapassam o mero reconhecimento pragmático do maravilhoso. Enquanto na novela a linguagem própria suplanta a linguagem figurada,<sup>5</sup> neste conto machadiano “a presença do fantástico ou do maravilhoso é ingrediente de conteúdo que respeita as normas” (MOISÉS, 2006, p. 53) do espaço onde a técnica se torna instrumento

---

<sup>3</sup> “Entrado o século XIX, o conto vive uma época de esplendor. Além de se tornar “forma artística”, ao lado das demais até então consideradas, sobretudo as poéticas, passa a ser vastamente cultivado: abandona o estágio de “forma simples”, paredes-meias com o folclore e o mito, para ingressar numa fase em que se torna produto estritamente literário” (MOISÉS, 2006, p. 34).

<sup>4</sup> Posicionamo-nos contra a forma simplista que utiliza o critério da extensão para distinguir a novela do conto. Por essa perspectiva, “entre o conto e o romance, passou a ser colocada a novela, considerada em termos de duração do tempo de leitura. Tal denominação passou a ser dada tanto a contos excessivamente longos como a romances excepcionalmente breves. Dentro de tal conceituação, podem ser considerados novelas “O alienista”, de Machado de Assis, que é uma narrativa de quase cem páginas” (MAGALHÃES JUNIOR, 1972, p. 11).

<sup>5</sup> Na novela, de acordo com Massaud Moisés (2006, p. 120), “o narrador se esmera em dirigir-se ao leitor dum modo direto, sem retoricismos, ou com o mínimo de sofisticação: entre a chamada linguagem figurada e a linguagem própria, decide-se pela segunda”.

que radicaliza a ideia central da estória: a insanidade crônica dos seres ficcionais dessa narrativa. Assim, tudo atinge uma dimensão exagerada nesse conto, desde a descrição das funções científicas e morais exercidas por este cientista até a consolidação de suas práticas experimentais. Não há meio termo nesse universo:

A ciência, disse ele a Sua Majestade, é o meu emprego único; Itaguaí é o meu universo [...].

D. Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem. [...] Se além dessas prendas, – únicas dignas da preocupação de um sábio, D. Evarista era mal composta de feições, longe de lastimá-lo, agradecia-o a Deus. [...]

A ilustre dama era nutrida exclusivamente com a bela carne de porco de Itaguaí. [...]

A ciência tem o dom infável de curar todas as mágoas. [...]

A saúde da alma, bradou ele, é a ocupação mais digna do médico. [...]

Se eu conhecer quanto se pode saber, e não tiver caridade, não sou nada. [...]

Um pobre diabo, filho de um algibebe, narrava: “Deus engendrou um ovo, o ovo engendrou a espada, a espada engendrou Davi, Davi engendrou a púrpura, a púrpura engendrou o duque, o duque engendrou o marquês, o marquês engendrou o conde, que sou eu [...] Deus engendrou um ovo, o ovo, etc. [...]

Um sujeito que, chamando-se João de Deus, dizia agora ser o Deus João, e prometia o reino dos céus a quem o adorasse, e as penas do inferno aos outros. [...]

Trata-se, pois, de uma experiência, mas uma experiência que vai mudar a face da terra. A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente. [...]

Supondo o espírito humano uma vasta concha, o meu fim, Sr. Soares, é ver se posso extrair a pérola, que é a razão. [...]

Suas ideias eram antes arrojadas do que ternas ou jocosas. Dava para o épico. Uma vez compôs uma ode à queda do marquês de Pombal, em que dizia que esse ministro era o dragão aspérrimo do nada, esmagado pelas “garras vingadoras do todo”. [...]

A Casa verde era um cárcere privado, disse um médico sem clínica. Nunca uma opinião pegou e grassou tão rapidamente. Cárcere privado: eis o que se repetia de norte a sul e de leste a oeste de Itaguaí. Eis o que configurava o produto diário da imaginação pública. (ASSIS, 2007, p. 53).

O enredo da estória contém todos os atributos de uma narrativa predominantemente cômica e irônica: um médico que, crendo em Deus, destina plena fé nos resultados de sua pesquisa sobre os problemas da patologia cerebral; uma casa de orates que vai abrigar oitenta por cento da população da cidade diagnosticada e justificada como louca por uma ciência objetivada por metáforas inconvenientes;<sup>6</sup> um revolucionário que se torna defensor da ordem do governo; um boticário que defende a prudência como uma das primeiras virtudes em tempos de revolução etc. Com efeito, nota-se, como vem citado acima, que o cientista que promete mudar a face do universo com a sua descoberta é o mesmo que tem seu campo racional de reflexão limitado pelo espaço geográfico de Itaguaí; que a sua ciência possui um dom inefável e torna, assim, indescritível o ofício que possui a função de provar e demonstrar; que a medicina, ciência que tradicionalmente se ocupava da cura do corpo, agora é digna por ser responsável pela cura da alma; que a epístola de São Paulo aos coríntios, onde o amor representa o sentimento humano transformado no bem supremo, é agora ressignificada pelo saber caridoso de Simão Bacamarte.

---

<sup>6</sup> De acordo com Aristóteles (2005, p. 257), “a expressão possuirá a forma conveniente se exprimir emoções e caracteres, e se conservar a analogia com os assuntos estabelecidos”. “Há analogia se não se falar grosseiramente acerca de assuntos de pouca monta, nem se se colocarem ornamentos numa palavra vulgar” (ARISTÓTELES, 2005, p. 257). Ainda segundo Aristóteles (2005, p. 251), aqueles que se exprimem poeticamente de forma inapropriada introduzem o ridículo e o frívolo e, devido à prolixidade de palavras, a falta de clareza. Com Marco Túlio Cícero (GONÇALVES, 2017, p. 145), “o inconveniente, cuja natureza deve ser conhecida a partir do conveniente, aparece também aqui, quando uma metáfora é algo exagerada, e é colocado, no estilo simples, o que seria próprio de outro”. É bem conhecida a ideia segundo a qual a clareza do discurso, tanto na perspectiva poética quanto retórica, exige o que é conveniente conforme o gênero, uma vez que “mesmo a comédia não quer os seus assuntos expostos em verso de tragédia [...] Que cada gênero, bem distribuído ocupe o lugar que lhe compete” (HORÁCIO, 1992, p. 69). Marcos Fábio Quintiliano (2015, p. 545) afirma: na oratória “judicial e na deliberativa, creio que o modo de expor deve ser adaptado ao assunto, segundo suas características”. De outro modo, quando esse decoro é ignorado, a clareza não é alcançada, “pois o discurso não é menos vicioso, caso não se harmonize quer com a pessoa, quer com o assunto ao qual deveria adequar-se” (QUINTILIANO, 2015, p. 539).

As opiniões que formam os quadros mentais da população de Itaguaí estão mediadas por enunciados grotescos,<sup>7</sup> onde o sério e o ridículo se complementam, formando imagens deslocadas em relação à contiguidade semântica pressuposta pelos discursos de natureza propositiva e apodítica, indicadores de eficiência lógica e racional. De acordo com Maria Nazaré Lins Soares (1968, p. 13), “em ‘O alienista’, vinga-se Machado dos cultivadores da linguagem enfática, fazendo Simão Bacamarte metê-los na Casa Verde”. Nesse conto, afirma a crítica (SOARES, 1968, p. 13), “temos alguns exemplos notáveis de como o hábito de dar “pernas longuíssimas a idéias brevíssimas” – o gôsto da frase pela frase – pode conduzir às raias do desvario”. É o caso da mania de grandeza do personagem que narra a honra de sua vasta genealogia tendo como sua causa eficiente o ovo, bem como o caso de monomania religiosa de um louco que, sendo um João de Deus, um indivíduo sem prestígio social, acreditava ser o Deus João. Sem a contiguidade semântica de imagens que promoveriam a lógica enquanto efeito dos enunciados que constituem as opiniões verdadeiras desses personagens, é a falta de unidade que constitui a regra e o imaginário desses caracteres. Essa falta de unidade alimenta as metáforas que configuram os modos de ver, analisar e julgar esse universo, uma vez que elas nos fazem identificar o arbítrio dos artificios empregados por esses personagens. Pela via de uma

---

<sup>7</sup> Ao prescrever a clareza como uma das principais virtudes retóricas, juntamente com a brevidade e a verossimilhança, Horácio condena as formas híbridas, que formam monstros poéticos, imagens grotescas: “se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espetáculo vos levassem? [...] Direis vós que a pintores e a poetas igualmente se concedeu, desde sempre, a faculdade de tudo ousar. Bem o sabemos e, por isso, tal liberdade procuramos e reciprocamente a concedemos, sem permitir, contudo, que à mansidão se junte a ferocidade e que se associem serpentes a aves e cordeiros a tigres” (HORÁCIO, 1992, p. 51). No caso machadiano em destaque, esses personagens são ridicularizados pelos enunciados que os descrevem, os quais figuram a desproporção entre o caráter e as palavras utilizadas para caracterizá-lo. Com efeito, considerando que “é necessário empregar no discurso quer epítetos, quer metáforas ajustadas” (ARISTÓTELES, 2005, p. 246), e que “o elogio é um discurso que manifesta a grandeza de uma virtude” (ARISTÓTELES, 2005, p. 128), o uso do epíteto “a ilustre dama”, para representar uma personagem “mal composta de feições”, como D. Evarista, só poderia produzir o efeito de inadequação.

leitura alegórica, é possível dizer que o ridículo “é o procedimento que está na base do lugar-comum e da ênfase que caracterizam o modo de falar dos referidos personagens” (SOARES, 1968, p. 3). Por exemplo, na definição de loucura, ao afirmar que ela era uma ilha perdida no oceano da razão e que depois começa suspeitá-la como um continente, Simão Bacamarte coliga termos distantes para figurar a loucura como elemento intermédio que permite a transferência de sentido que consubstancia a relação de similitude entre a teoria e a prática de sua descoberta científica. Com outros termos, ao afirmar que “a loucura é uma ilha perdida no oceano da razão”, ele junta oceano e ilha para figurar o modelo de sua teoria da razão e da loucura, buscando justificar a sua prática que pretende alojar a ilha de loucos, que estaria na população de Itaguaí, oceano da razão, no universo de sua Casa Verde. Nessa lógica, a loucura é o terceiro termo que nos permite identificar a relação do oceano e da ilha com Itaguaí e a Casa Verde. Procedimento similar pode ser vislumbrado em outra metáfora citada, que, supondo o espírito humano como uma vasta concha, a razão seria uma pérola, o que justificaria, metaforicamente, a existência de uma cidade praticamente desprovida de pessoas dotadas de sanidade mental. Com efeito,

tomada na sua estrutura mais básica, a metáfora consiste na coligação de dois termos através de um elemento intermédio que permite uma transferência de sentido bidireccional; isto é, as duas extremidades do aparelho conceptual estão complicadas porquanto unidas pelo terceiro termo, aquele em que se consubstancia a relação. (PLATÃO, 2011, p. 45).

Por esse caminho, qualquer metáfora seria capaz de condicionar as opiniões verdadeiras desse universo, desde que ela ratificasse o que fosse conveniente aos interesses contingentes dos caracteres que formalizam suas ideias por intermédio das figuras de retórica. Assim, como é possível verificar, “tudo se passa como se a realidade devesse se converter à linguagem e não esta àquela” (SOARES, 1968, p. 9). Observemos a metáfora utilizada pelo barbeiro Porfirio, líder da revolta dos Canjicas contra a Casa Verde, para qualificar esse alojamento: “Essa Bastilha da razão humana” (ASSIS, 2007, p. 58). Antes de analisá-la, vale considerar que as opiniões contrárias à Casa Verde e ao médico já dimensionavam o que viria a ser o produto diário da imaginação pública de Itaguaí, que havia sido movida pela expressão de um médico sem clínica: “A Casa

Verde é um cárcere privado: eis o que se repetia de norte a sul e de leste a oeste de Itaguaí” (ASSIS, 2007, p. 53). Ademais, as opiniões vão formando opiniões e outras “mil explicações, que não explicavam nada” (ASSIS, 2007, p. 53), mas que se propagam rapidamente e dão sentido aos caracteres, que se tornam seus efeitos. Eis o que vai representar a força motriz da metáfora do barbeiro Porfirio, “expressão que ouvira a um poeta local, e que ele repetiu com muita ênfase” (ASSIS, 2007, p. 58). Enquanto cópia de uma imagem fictícia, produzida por um poeta, a expressão “essa Bastilha da razão humana” fez eco na câmara dos vereadores de Itaguaí, e mudou o parecer de um deles, que, ao achá-la “tão elegante”, se opôs ao presidente, que até então defendera a Casa Verde como “uma instituição pública”, afirmando que “a ciência não podia ser emendada por votação administrativa, menos ainda por movimentos de rua” (ASSIS, 2007, p. 58).

Portanto, nesse Império da opinião, das imagens desconcertadas, não há uma fonte confiável de onde é possível encontrar argumentos plausíveis. Figurando um mundo sem medida e equilíbrio, essas imagens não encontram na razão a sua causa eficiente. Ao compor a contradição como efeito dessas imagens fantásticas, a *mimesis* machadiana não descaracteriza o ato da linguagem; ela nos possibilita perceber a atualização da palavra em dobra, uma vez que os enunciados referidos pelos seus personagens estão longe de encontrar o porto seguro idealizado pelo pensamento proposicional. “A dobra da palavra significa sua força de engano, sua capacidade de conduzir para este ou para aquele rumo” (LIMA, 1980, p. 21). É essa dobra da palavra que possibilita questionar “a própria relação entre a palavra declaradora e a realidade declarada” (LIMA, 1980, p. 58). Com efeito, a expressão “Bastilha da razão humana” inverterá o sentido das metáforas até aqui mencionadas, transformando o lugar-comum em fonte verossímil para julgamento do verdadeiro alienado, como se verifica na reflexão feita pelo vereador dissidente: “Nada tenho que ver com a ciência; mas se tantos homens em quem supomos juízo são reclusos por dementes, quem nos afirma que o alienado não é o alienista?” (ASSIS, 2007, p. 59). A partir de então, recorrendo aos meios legais com o dom da palavra, Sebastião Freitas, o dissidente, pedirá “a redução da Casa Verde. E repetia consigo, namorado: – Bastilha da razão humana!” (ASSIS, 2007, p. 57).

Por conseguinte, ao final da revolta dos Canjicas, o presidente e a câmara sucumbiram diante das investidas de Sebastião Freitas e do

barbeiro Porfírio, que assumiu o governo da vila. Simão Bacamarte previra a destruição de sua Casa Verde, quando, estando como principal representante da ordem, Porfírio muda de posicionamento e alega que aquele “engana-se em atribuir ao governo intenções vandálicas” (ASSIS, 2007, p. 66). Agora contra o povo e unido à ciência, Porfírio se coloca a favor da ordem: “só vos recomendo ordem. A ordem, meus amigos, é a base do governo” (ASSIS, 2007, p. 68). Ao seu lado, “bradaram umas trinta vozes, agitando os chapéus: – viva o ilustre Porfírio” (ASSIS, 2007, p. 68). Como visto, as opiniões são extraordinárias, mas adquirem a benevolência das multidões, que intervêm nas peripécias do enredo. Assim, outra opinião vai alterar os rumos da cidade de Itaguaí, forjada pela indignação de outro barbeiro: “João Pina dizia abertamente nas ruas que o Porfírio estava ‘vendido ao ouro de Simão Bacamarte’, frase que congregou em torno dele a gente mais resoluta da vila” (ASSIS, 2007, p. 68). Porfírio compreendeu que a sua queda seria irremediável e fez valer um grande golpe; “expediu dois decretos, um abolindo a Casa Verde, outro desterrando o alienista” (ASSIS, 2007, p. 68). No entanto, foi vencido pela retórica do seu adversário, uma vez que “João Pina mostrou claramente, com grandes frases, que o ato de Porfírio era um simples aparato, um engodo, em que o povo não devia crer. Duas horas depois caía Porfírio ignominiosamente, e João Pina assumia a difícil tarefa do governo” (ASSIS, 2007, p. 68).

Nota-se, então, que nesse universo ficcional as grandes frases têm o poder de transformar os decretos expedidos pelo governo em engodo e simples aparato, da mesma forma que a natureza fictícia de uma metáfora poética proferida por um poeta local torna-se instrumento judicativo que intervêm nos meios legais que enformam a ética e o justo naquela cidade. Por outro lado, na cabeça de Simão Bacamarte “tudo era loucura” e “se um homem era avaro ou pródigo ia do mesmo modo para a Casa Verde; daí a alegação de que não havia regra para a completa sanidade mental” (ASSIS, 2007, p. 69). O desgoverno e as desproporções deste mundo são figurados por uma técnica formadora de oximoros, que amplificam retoricamente a falta de racionalidade das conclusões científicas do alienista. Partindo do sintagma para as frases, destas para o discurso narrativo que materializa os eventos do enredo, à guisa de metáforas que articulam as determinações científicas da teoria psicológica representada, é possível notar o alienista como o ridículo de uma elocução que figura o contraditório de uma ciência que renuncia

à contiguidade da lógica de suas premissas, pois se na primeira teoria psicológica o louco era aquele que não possuía o perfeito equilíbrio de todas as faculdades, na segunda o louco será representado pelos casos em que aquele equilíbrio fosse ininterrupto:

E agora prepare-se o leitor para o mesmo assombro em que ficou a vila ao saber um dia que os loucos da Casa Verde iam todos ser postos na rua. –Todos? –Todos. –É impossível; alguns sim, mas todos... –Todos. Assim o disse ele no ofício que mandou hoje de manhã à Câmara. De fato o alienista oficiara à Câmara expondo: – 1º: que verificara das estatísticas da vila e da Casa Verde que quatro quintos da população estavam aposentados naquele estabelecimento; 2º que esta deslocação de população levara-o a examinar os fundamentos da sua teoria das moléstias cerebrais, teoria que excluía da razão todos os casos em que o equilíbrio das faculdades não fosse perfeito e absoluto; 3º: que, desse exame e do fato estatístico, resultara para ele a convicção de que a verdadeira doutrina não era aquela, mas a oposta, e, portanto, que se devia admitir como normal e exemplar o desequilíbrio das faculdades e como hipóteses patológicas todos os casos em que aquele equilíbrio fosse ininterrupto. (ASSIS, 2007, p. 71).

Imitando a tópica retórica do mundo às avessas, Machado transforma o verossímil no falso, o falso no verossímil, a opinião comum na racionalidade, o louco no equilibrado. Portanto, é plausível o questionamento: “O alienista é, em definitivo, aquele que cura a loucura, aquele que a fabrica, ou aquele que é acometido por ela? O título, revisado à luz da narrativa, evidencia a fragilidade de qualquer denominação”<sup>8</sup> (BRUNEL, 1984, p. 21). Por esse mecanismo, todos os critérios de julgamento sobre a realidade são reavaliados, promovendo uma completa desordem epistêmica que aponta para a crise da representação da realidade. Com efeito, tendo em vista essa segunda teoria psicológica, em que o corrupto é aquele que faz uso da razão, transformando o louco e o desonesto em caracteres ajuizados, a câmara de Itaguaí “adotou, sem debate, uma postura autorizando o alienista a agasalhar na Casa Verde as pessoas que se achassem no gozo do perfeito equilíbrio das faculdades

---

<sup>8</sup> “L’aliéniste est-il em définitive celui qui soigne la folie, celui qui la fabrique, ou celui qui la porte em lui? Le titre, revu à la lumière du récit, fait apparaître la fragilité de toute dénomination” (BRUNEL, 1984, p. 21).

mentais” (ASSIS, 2007, p. 73), ao passo que colocou em debate, graças ao vereador Freitas, “a declaração de que em nenhum caso fossem os vereadores recolhidos ao asilo dos alienados” (ASSIS, 2007, p. 73). Nessa contenda, reclamada pelo vereador Galvão, cujo argumento entendia que “a câmara, legislando sobre uma experiência científica, não podia excluir as pessoas dos seus membros das consequências da lei”, a nova *episteme* psicológica fez valer “a exceção odiosa e ridícula” pressuposta na cláusula legitimada pela declaração do vereador Freitas:

Simão Bacamarte aceitou a postura com todas as restrições. Quanto à exclusão dos vereadores, declarou que teria profundo sentimento se fosse compelido a recolhê-los à Casa Verde; a cláusula, porém, era a melhor prova de que eles não padeciam do perfeito equilíbrio das faculdades mentais. Não acontecia o mesmo ao vereador Galvão, cujo acerto na objeção feita, e cuja moderação na resposta dada às invectivas dos colegas mostravam da parte dele um cérebro bem organizado; pelo que rogava à Câmara que lho entregasse. A Câmara sentindo-se ainda agravada pelo proceder do vereador Galvão, estimou o pedido do alienista e votou unanimemente a entrega. (ASSIS, 2007, p. 74).

Considerando que o não-ser é o objeto da opinião, já que “se o ser é objeto do conhecimento, algo diferente terá de constituir o objeto da opinião” (PLATÃO, 2000, p. 271), é ele que apoia os argumentos que decidem os caminhos tomados pela esfera legislativa do mencionado universo. E essa retórica faz valer mudanças no seu ordenamento jurídico, cuja estrutura se consolida pela via de condutas irracionais. Em síntese, sendo todo mundo louco, a doutrina não poderia ser evidente, o que faz constatar que ninguém está louco em Itaguaí, exceto os equilibrados; estes, por outro lado, nessas condições, podem ser curados pela terapêutica que os permitirá contrair a imperfeição moral. E o remédio contra essa insanidade torna-se eficiente na medida em que ele se depara com caracteres inclinados aos desazos da corrupção mental. Na técnica que metaforiza os desvarios desses personagens, a insanidade é efeito de imagens e enunciados fantásticos, que, ao figurarem os vícios, amplificando-os retoricamente, nos possibilitam focalizar um mundo em contínuo desconcerto. Conforme a nova *episteme*, outro deveria ser o remédio para curar os enfermos. Assim, “era a vez da terapêutica” (ASSIS, 2007, p. 77). Nela, “cada beleza moral ou mental era atacada no ponto em que a perfeição parecia mais sólida; e o efeito era certo”

(ASSIS, 2007, p. 78). Nesse sistema supostamente racional, o caractere modesto se convertia no vaidoso, o honesto no corrupto, o corajoso no medroso, o virtuoso no vicioso, o sublime no grotesco e o verdadeiro no falso. “Ora, a loucura, no conto, parece constituir-se como via de acesso do autor na construção de cômica alegoria aos problemas de ordem política e social, no Brasil” (CHAUVIN, 2005, p. 143).

Com efeito, após essas experiências, era advogada uma nova verdade. Eis o resultado a que chegou: “os cérebros bem organizados que ele acabava de curar, eram tão desequilibrados como os outros” (ASSIS, 2007, p. 79). Assim, a razão e a loucura estariam incutidas no cérebro em estado latente. “Ao cabo de longas e pacientes investigações” ele podia afirmar esta verdade: “não havia loucos em Itaguaí; Itaguaí não possuía um só mentecapto” (ASSIS, 2007, p. 79). Todavia, munido dos fundamentos que dirigiram o racionalismo da filosofia ocidental, Simão Bacamarte apresenta a sua dúvida, ao modo cartesiano: ao passo que “esta ideia lhe refrescava a alma, outra apareceu que neutralizou o seu primeiro efeito; foi a ideia da dúvida” (ASSIS, 2007, p. 79). Esta dúvida alegoriza, parodicamente, o método pelo qual ele poderia alcançar as ideias claras e distintas que formam um dos principais procedimentos filosóficos da obra *O discurso do método*, de René Descartes. Para este filósofo (DESCARTES, 1996, p. 23), era preciso buscar o verdadeiro método para chegar ao conhecimento de todas as coisas de que seu espírito seria capaz. Para tanto, afirma em seu primeiro preceito:

nunca aceitar coisa alguma verdadeira sem que a conhecesse como tal; ou seja, evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção, e não incluir em meus juízos nada além daquilo que se apresentasse tão clara e distintamente a meu espírito, que eu não tivesse nenhuma ocasião de pô-lo em dúvida. (DESCARTES, 1996, p. 23).

No caso de Simão Bacamarte, o irônico está em sua adesão às opiniões daqueles que lhe reputavam com as virtudes do equilíbrio, virtudes que o levarão à pesquisa de sua própria insanidade.

Essas ideias claras e distintas não poderiam comprometer a natureza evidente dos fundamentos de sua doutrina. Eis a reflexão que o leva à busca pela eficácia de sua doutrina psicológica: “Itaguaí não possuiria um cérebro concertado? Esta conclusão tão absoluta não seria por isso mesmo errônea, e não vinha, portanto, destruir o largo e

majestoso edifício da nova doutrina psicológica?” (ASSIS, 2007, p. 80). Apontando para os perigos de sua última conclusão, Simão Bacamarte torna-se incansável na luta pela verdade incontestável de sua ciência, achando “em si os característicos do perfeito equilíbrio mental e moral”, convergentes com os princípios de sua segunda teoria psicológica, aqueles que colocam a sanidade ao lado da insanidade:

Pareceu-lhe que possuía a sagacidade, a paciência, a perseverança, a tolerância, a veracidade, o vigor moral, a lealdade, todas as qualidades enfim que podem formar um acabado mentecapto. Duvidou logo, é certo, e chegou mesmo a concluir que era ilusão; mas sendo homem prudente, resolveu convocar um conselho de amigos, a quem interrogou com franqueza. A opinião foi afirmativa. Nenhum defeito? Nenhum, disse em coro a assembleia. Nenhum vício? Nada. Tudo perfeito? Tudo. [...] Em vão a mulher e os amigos lhe disseram que estava perfeitamente são e equilibrado. (ASSIS, 2007, p. 80).

A opinião resolve o problema da dúvida, transformando o verossímil, o não-ser segundo a perspectiva da dúvida cartesiana, em razão científica. Presenciamos, então, outra inversão epistêmica, aquela relativa aos fundamentos originários da racionalidade do discurso que emana das fantasias de Simão Bacamarte, a de que é possível tomar como verdadeiro tudo que nos é apresentado como fantástico e inverossímil. Com efeito, Machado joga com os parâmetros em decorrência dos quais esses personagens definem sua realidade, produzindo efeitos irônicos pela amplificação de suas inversões. Nessa perspectiva, o ponto de vista desses seres ficcionais é oscilante na medida em que a *episteme* que predomina é sempre aquela que pode ser modificada pelo uso eficaz de uma retórica que convence, de enunciados que ressignificam os lugares comuns do que é crível pelas imagens fantásticas, de metáforas que redescrevem os elementos inteligíveis desse universo, fazendo valer as opiniões, as máximas morais e científicas como efeitos irônicos de uma escrita subordinada somente às regras do gênero fantástico, uma vez que

existe neste livro uma loucura inesgotável, aquela que Gilles Deleuze, dentro de uma página da *Lógica do sentido* dedicada a Nietzsche chamou de poço sem fundo. E tal como Nietzsche, Machado de Assis ri a propósito deste poço sem fundo, ou o faz

rir com o risco de ele entrar também no meio dessa pantomima.<sup>9</sup>  
(BRUNEL, 1984, p. 23).

Assim, pelo reconhecimento do procedimento agudo, que dá sentido a esse universo pela amplificação das incongruências semânticas, colocando em evidência o artifício, é possível notar que “a linguagem se encontra, portanto, em questão, a começar pela linguagem do escritor. Sem dúvida Machado de Assis impôs uma cura de sobriedade no âmbito desta narrativa, reduzida ao essencial”<sup>10</sup> (BRUNEL, 1984, p. 22).

Finalmente, supomos plausível agora afirmar: sem o menor compromisso com a evidência dos conteúdos axiológicos figurados por essa narrativa, a escrita machadiana toma como objeto o não-ser, o contraditório dos boatos que, replicados em sua estrutura, formam a isotopia semântica dos enunciados que formalizam a ignorância, o vício, a loucura, a corrupção e o fantástico como fontes de sua determinação. Neste artigo, entendendo que Machado ficcionaliza o debate ocidental que toma a loucura como objeto de conhecimento, consideramos pertinente o questionamento: “como seria possível atribuir à loucura um lugar fixo, desenhar para ela um rosto que não tivesse os mesmos traços do rosto da razão?” (FOUCAULT, 1978, p. 198) A resposta radicaliza o decoro da técnica irônica machadiana, uma vez que “a loucura tem uma dupla maneira de postar-se diante da razão: ela está ao mesmo tempo do outro lado e sob seu olhar. Do outro lado: a loucura é diferença imediata, negatividade pura, aquilo que se denuncia como não-ser, numa evidência irrecusável; é uma ausência total de razão” (FOUCAULT, 1978, p. 203). Por outro lado, sob o olhar da razão, a partir da primeira metade do século XVIII, “a negatividade moral do louco começa a constituir apenas uma única e mesma coisa com a positividade daquilo que dele se pode conhecer” (FOUCAULT, 1978, p. 205). Finalmente, “loucura é a ausência de razão, mas ausência que assume forma de positividade” (FOUCAULT, 1978, p. 206). Como evidenciamos, a técnica irônica machadiana ridiculariza a

---

<sup>9</sup> “Il y a dans ce livre un inépuisable de la folie, ce que Gilles Deleuze, dans une page de *Logique du sens* consacrée à Nietzsche a appelé le Sans fond. Et comme Nietzsche, Machado de Assis bouffonne à propos du “Sans fond”, ou il le fait bouffonner au risque d’entrer lui aussi dans la pantomime” (BRUNEL, 1984, p. 23).

<sup>10</sup> Le langage se trouve donc mis en question, à commencer par le langage de l’écrivain. Sans doute Machado de Assis s’est-il imposé une cure de sobriété dans ce récit court, réduit à l’essentiel” (BRUNEL, 1984, p. 22).

ordem epistêmica que propõe um lugar fixo para a loucura, seja enquanto verdade positiva ou enquanto negatividade pura.

Finalmente, o exagero cômico potencializa a falta de unidade desses caracteres e consagra Simão Bacamarte como porta-voz de uma sociedade completamente desvairada, conduzida na história por um louco que resolve estudar a sua própria loucura: “a questão é científica, dizia ele; trata-se de uma doutrina nova cujo primeiro exemplo sou eu. Reúno em mim mesmo a teoria e a prática” (ASSIS, 2007, p. 80). Enfim, após o seu recolhimento à Casa Verde, Simão Bacamarte “entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo” (ASSIS, 2007, p. 81). Ao retornarmos ao problema da dimensão realista desses eventos, nos deparamos, em seu final, com boatos e conjeturas desprovidos de provas objetivas e lógicas, mas que foram capazes de determinar, ao longo do enredo, as peripécias que estruturaram os efeitos incongruentes e irônicos do conto:

Dizem os cronistas que ele (Simão Bacamarte) morreu dali a dezessete meses, no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada. Alguns chegam ao ponto de conjeturar que nunca houve outro louco, além dele, em Itaguaí; mas esta opinião, fundada em um boato que correu desde que o alienista expirou, não tem outra prova, senão o boato; e boato duvidoso, pois é atribuído ao padre Lopes, que com tanto fogo realçara as qualidades do grande homem. (ASSIS, 2007, p. 81).

A verossimilhança é de boatos, de imagens sem provas, de conjeturas formadas por boatos proferidos por caracteres maliciosos e dissimulados, como o Padre Lopes, de crônicas que dizem o objeto das conversações que comprometem a sua suposta dimensão verídica. Por essa via, o próprio relato que dá sentido a essa estória se enquadra numa leitura que o coloca como objeto duvidoso, bem como essa estória, efeito de crônicas que formalizam as matérias de sua enunciação por metáforas, que figuram os conteúdos sociais compartilhados em boatos, em frases, em conjeturas e em imagens que replicam o que é considerado verdadeiro por esses agentes ficcionais. Com efeito, formando a alegoria de um mundo marcado pela falta de sentido e unidade, essa narrativa significa o desequilibrado como racional, ao maximizar o fantástico, a loucura e a incongruência das paixões que movem esses caracteres como fonte de todas as opiniões. Não há temperança na cidade de Itaguaí e a linguagem que a representa nos permite evidenciar o artifício da técnica do gênero

que representa o verossímil, aquele que é imanente à elocução das coisas baixas, ridículas, loucas, fantásticas e desprovidas de ética.

Portanto, em um texto cuja base articulatória de sentido é fantástica e indeterminada, a ironia se apresenta como procedimento agudo que torna inverossímil a leitura segundo a qual “a dinâmica do texto de ‘O alienista’ insinua o princípio de que o poder deve emanar da razão, encarnada em feixe ideal de forças concêntricas de virtudes absolutas, que se associam à ciência, à isenção e à verdade” (TEIXEIRA, 2008, p. 139). A afirmação de que em “O alienista” “a razão existe, mas as pessoas recusam o seu domínio, donde resulta o desgoverno do mundo” (TEIXEIRA, 2008, p. 139), ignora que as determinações mais verossímeis pressupostas pela novela que esteve sob nosso escrutínio, talvez as únicas possíveis, seriam as determinações do gênero fantástico. Eis por onde cremos ser possível apontar a referência pela qual valoramos o discurso narrativo machadiano, pois, considerando que por valor designamos “a relação que tem um objeto, e particularmente uma conduta humana, com um fim” e que “valor positivo possui a conduta adequada ao fim, da mesma forma que o valor negativo se associa à contradição com o fim” (KELSEN, 2009, p. 24), entendemos que o engenho, a agudeza e o decoro<sup>11</sup> da enunciação machadiana se consolidam por uma escrita ficcional perfeitamente adequada às finalidades do gênero que narra o incrível para ridicularizar, pelos seus efeitos irônicos, os valores morais dos seres que constituem o seu universo.

Se a razão não existe na narrativa em destaque, ela não pode ser efeito do procedimento irônico, que coloca sob suspeita, pela via alegórica, os discursos que ratificavam o triunfo da igreja, da política, da moral e da medicina do seu tempo. Ao apresentar-se como ficção, pela enunciação das crônicas de Itaguaí como a base imaginária de sua narração, “O alienista” torna-se imitação de imitação, arcabouço poético de um mundo cujo desconcerto é fantasiado por um escritor que se dissolve na fantasia do seu trabalho, mas que também é vítima da fantasia que o converte em efeito de uma causa eficiente cuja razão é imanente a um valor moral tomado como ontológico e que pressupõe o esquecimento

---

<sup>11</sup> A agudeza requer engenho, causa eficiente do decoro, que, por sua vez, pressupõe eloquência. E como nos ensina um dos principais tratados de retórica do mundo clássico, escrito por Cícero, é eloquente aquele que for capaz de ajustar o discurso a tudo aquilo que é conveniente” (GONÇALVES, 2017, p. 187).

das convenções do discurso ficcional. Eis o porquê de muitas leituras classificarem-no de marxista, romântico, realista, pioneiro do realismo psicológico, pessimista, moralista clássico, mestre da alma humana etc. Contra esta última fantasia, posicionamo-nos a favor de uma leitura dos procedimentos técnicos e convencionais de uma *mimesis* que aponta para as contradições de um mundo cuja imitação ficcional é efetuada pela problematização irônica dos regimes de verdade da razão ocidental.

## Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior. 2. ed. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 2005.

ASSIS, Machado. *50 contos de Machado de Assis*. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BARROS FILHO, Clóvis de. *Somos todos canalhas: filosofia para uma sociedade em busca de valores*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2015.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2005.116627>.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

BRUNEL, Pierre. Préface. In: ASSIS, Machado. *L'Aliéniste*. Traduit du Brésilien par Maryvonne Lapouge. Paris: Métailié, 1984. p. 9-23.

CHAUVIN, Jean Pierre. *O alienista: a teoria dos contrastes em Machado de Assis*. São Paulo: Reis Editorial, 2005.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FUENTES, Carlos. *Machado de La Mancha*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

GONÇALVES, Soraia Nascimento. *Contributos para a definição do orador ideal: Estudo e tradução do “Orator” de Cícero*. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1992.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Tradução de Monique Hulshof. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2016.

KELSEN, Hans. *Teoria pura do direito*. Tradução de João Baptista Machado. 8. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenhian, 2004.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa 1*. Massaud Moisés. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

PLATÃO. *Timeu-Críticas*. 1. ed. Tradução do grego, introdução e notas de Rodolfo Lopes. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

QUINTILIANO. *Instituição oratória*. Tradução e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

SOARES, Maria Nazaré Lins. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

TEIXEIRA, Ivan. Irônica invenção do mundo: uma leitura de “O alienista”. In: GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIÉRI, Francine Weiss (org.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2008. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i77p149-169>.

TEIXEIRA, Ivan. *O altar e o trono: dinâmica do poder em O alienista*. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

Recebido em: 7 de abril de 2019.

Aprovado em: 8 de julho de 2019.



## O que dizer da *Paixão*? A ampliação do sentido em *G.H.*, de Lispector

### *What Can We Say About Passion? The Enlargement of the Sense in Lispector's G.H.*

Fernando Moreira

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

fernando\_moreira@usp.br

Julia Guimarães

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

parajuliaguimaraes@gmail.com

Paula Huven

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

paulahuyen@yahoo.com

Flávia Moreira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

flaviamoreira.cultura@gmail.com

Lívia Bacelete

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

liviabacelete@yahoo.com.br

**Resumo:** A partir de um mergulho na escrita esboçada, composta por fragmentos, em *A Paixão Segundo G.H.*, discutimos, sob o ponto de vista da semiótica peirciana, a expansão de sentido em Lispector por meio do que ela mesma chamou de *Travessia do Oposto*. Ao tornar-se mais abstrata linguisticamente, a autora consegue atingir e descrever sensações de forma a tocar intimamente seu interlocutor. A base semiótica explica, teoricamente, as aproximações da escritora à qualidade dos objetos, colocando

em protagonismo fenômenos densos e difíceis de serem descritos, por sua própria natureza, como é o caso do conceito de *primeiridade*, ligado à instância das sensações. Para isso, percorre-se o caminho de um simulacro do concreto ao abstrato, priorizando, assim, a expansão dimensional do que é passível de fazer sentido.

**Palavras-chave:** Lispector; Peirce; semiótica; paixão; primeiridade.

**Abstract:** The sketchy writing, composed of fragments, in *A Paixão Segundo G.H.* motivated the present discussion about the expansion of meaning in Lispector's by what she called the 'Crossing of the Opposite', from the point of view of Peirce's theory. By becoming more abstract linguistically, the author is able to reach out and describe sensations in order to intimately touch her interlocutor. The semiotics explains the approaches of the Brazilian writer to the quality of the objects, putting in prominence the dense problem that is to describe the phenomenon, due to its own nature. That is the case of the concept of firstness, linked to the instance of sensations. In order to do this, we walk the path of a simulacrum, from the concrete to the abstract, prioritizing the dimensional expansion of what is liable to make sense.

**Keywords:** Lispector; Peirce; semiotics; passion; firstness.

## 1 Introdução

Há um limiar entre a linguagem e a sua expressão, o que parece ser consenso entre os estudiosos das línguas naturais. Existiria, contudo, um esgotamento delas? Tudo pode ser dito, inclusive o indizível, visto que, na tentativa de dizê-lo, promove-se um ensaio e uma aproximação ao quase ponto de fusão entre o que se pretende enunciar e a força que possuem as palavras? Ou, antes, as palavras são finitas e falar a respeito de um fenômeno qualquer seria comparável a transformar um acontecimento que nos toma em algo de menor monta?

*A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, encontra-se em um espaço reflexivo que abarca essas questões limítrofes entre áreas do conhecimento como a filosofia clássica e a fenomenologia (desenvolvida a partir da primeira) e que, contudo, não deixam de estar centralmente presentes nos estudos linguísticos e semióticos. O drama de G.H. é o do ser humano, em seu inesgotável embate entre o sentir e o expressar. Tais temas ocuparam grande parte da atenção de eminentes estudiosos das letras e do sentido no texto, como podemos notar na bela citação, abaixo, do lituano naturalizado francês Algridas Greimas:

Querer dizer o indizível, pintar o invisível: provas de que a coisa, única, adveio, que outra coisa seja talvez possível. Nostalgias e esperas alimentam o imaginário cujas formas, murchas ou desabrochadas, substituem a vida: a imperfeição, desviante, cumpre assim, em parte, seu papel [...] como um trampolim que nos projeta da insignificância em direção ao sentido. (GREIMAS, 2017, p. 99).

Ao negar a linguagem, Lispector a salva dos limites de uma cristalização, promovendo uma expansão do sentido em seu texto. A personagem G.H. tem medo da paixão, medo de se tornar *indelimítada* em sua experiência absoluta. Assim como a necessidade humana de delimitar os sentidos pela linguagem, G.H. sabe que sua experiência só existirá se relatada. O paradoxo de Clarice Lispector consiste em construir um caminho rumo ao indizível, por meio da reinvenção da palavra. Dizendo de outra maneira, contestar a linguagem por meio da própria linguagem: “A linguagem é conjugação significativa da existência e é produzida pelo homem, para domesticar a significação” (ORLANDI, 2002, p. 34). Sem ela, existiria o silêncio e sua plenitude de significações. A escritura de Clarice procura recuperar a dimensão sensível da linguagem, operando com signos da qualidade.

Para superar as limitações da língua, Clarice dispõe de recursos sinestésicos, como criação de imagens e figuras, exploração e deslocamento dos sentidos. Em G.H., o contato é mais importante do que a compreensão racional de um fenômeno – a sensorialidade é exaltada proporcionando uma vivência que excede o entendimento lógico.

## **2 O itinerário do mistério**

O livro *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, tem como cerne de sua narrativa o itinerário percorrido pela personagem central rumo à sua desumanização. A experiência de G.H. visa ao inexpressivo, à atualidade viva. Essa perda de identidade culmina, também, na destruição da linguagem humana e, por conseguinte, na comunhão com todas as outras coisas que cercam a personagem. Uma destruição pela desumanização, para um posterior retorno ao humano. Anula-se a separação entre sujeito e objeto, que se tornam *uno*. O gesto que simboliza essa comunhão é a ingestão de uma barata por G.H.

O enredo da obra de *Lispector* é possivelmente o aspecto menos relevante da narrativa. Abordado pontualmente no relato da protagonista, parece sinalizar o lugar de fala de G.H., ao indicar as camadas de representação que constituem sua identidade. Sempre conservando aspas entre as iniciais de um nome misterioso, “G.H.” poderia ser vista como uma mulher feliz, escultora bem-sucedida, amante da beleza e da liberdade, moradora de uma cobertura de luxo. Contudo, fotografias de si própria lhe causavam certo estranhamento, pois estavam permeadas pelo silêncio, pelo inexpressivo. Na fotografia, revelava-se algo que era inalcançado por ela. “Ao olhar o retrato, eu via o mistério” (*LISPECTOR*, 1998, p. 24). É esse mesmo mistério que G.H. encontra quando entra no quarto da empregada e se depara com uma imagem desenhada sobre a parede. Riscados de carvão, uma mulher, um homem e um cachorro. A surpresa da personagem foi constatar que por nenhum momento ela havia prestado atenção em Janair, a empregada que fizera aquele desenho. As três figuras estavam nuas e os traços remetiam às pinturas rupestres, ao primitivo do interior das cavernas.

O estranhamento de encontrar, em sua própria casa, um quarto que não lhe pertencia, incita em G.H. a necessidade de organizá-lo à sua maneira, para que o susto fosse esquecido de vez. No entanto, a descoberta de uma barata no fundo do armário é a gota d’água que faz detonar o processo de desumanização da personagem.

A barata é o avesso da beleza que G.H. tanto buscava em suas esculturas, em seu modo de se vestir e de se comportar. O encontro com o inseto naquele quarto vazio e seco obriga a personagem a ter que encarar uma nova realidade. A barata passa a representar aquilo que é remoto e imemorial. Dentro do quarto estreito, G.H. distorce a noção de tempo e espaço, entrando numa espécie de transe no qual sua percepção é dilatada e a barata adquire inúmeros significados.

A partir do silêncio do inseto que a observa, G.H. reconhece que está se aproximando pela primeira vez do nível da Natureza: “O que eu via era a vida me olhando” (*LISPECTOR*, 1998, p. 57). Pouco a pouco, toca o núcleo das coisas, desprovido dos acréscimos da linguagem humana. Ela percebe que aquilo que havia visto de tão tranquilo, vasto e estrangeiro em suas fotografias estava, pela primeira vez, ao seu alcance.

No desenho desse itinerário, é possível observar tanto uma dimensão filosófica – relacionada ao desvanecimento do sujeito, ao seu processo de desumanização – como também, simultaneamente, uma

dimensão teológica, ligada à *paixão* da personagem. Nesse caso, o viés teológico do itinerário da paixão de G.H. é vinculado tanto à premissa de uma comunhão com os elementos à sua volta, como também à epifania gerada pela densa travessia interior da protagonista rumo à sua *desidentificação*. Interessante observar que a personagem tece um jogo de olhares no encontro com a barata que intensifica sua *desidentificação*. Ao enfatizar a visão do animal arcaico lançado a ela, cria-se tanto uma aproximação do objeto (barata) como sujeito *olhante*, quanto do sujeito, G.H., na condição de objeto olhado e, assim, eles nos convocam para a potência desse diálogo silencioso regido pelo primitivo e pelo indizível, pelo assomo do inesperado e pela intrínseca dificuldade de traduzir esse momento sensorial, sinestésico, em palavras.

### 3 Semiotizando G.H.

Sob o ponto de vista da Semiótica peirciana, a experiência de G.H. é uma experimentação de busca, por meio de aproximações textuais, de valorizar o que ocorre no instante efêmero da *Primeiridade*,<sup>1</sup> no qual se resumem as sensações e qualidades puras, como cheiros, cores, sons relativos à consciência imediata, a tudo aquilo que está na mente de um indivíduo no tempo presente. Por este motivo, “é indivisível, não analisável, inocente e frágil” (SANTAELLA, 1983, p. 43). Quando percebido, o fenômeno já passou a figurar em outra instância, a da *Secundidade*. No entanto, Santaella afirma que esse primeiro estado pode ser dilatado, dependendo da maneira em que a consciência se encontra:

Há instantes fugazes [...] e nossa vida está prenhe da possibilidade desses instantes, em que a qualidade de sentir assoma como um lampejo, e é como se nossa consciência e o universo inteiro não fossem, naquele lapso de instante, senão uma pura qualidade de sentir. [...] Embora qualidade de sentimento só possa se dar no instante mesmo de uma impressão não analisável e incapturável, ou seja, num simples átimo, esse momento de impressão, dependendo do estado em que a consciência se encontra, pode ser prolongado. (SANTAELLA, 1983, p. 45).

---

<sup>1</sup> Para Peirce, existem três diferentes espécies de fenômenos, ou categorias de pensamento, designadas pelas expressões: *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*. Na *primeiridade* estão os sentimentos, prazeres, cores, sons, odores, qualidade pura (de ser, sentir).

Santaella (1983, p. 71), a respeito da tríade perceptiva de Peirce, afirma que “[n]ada é capaz de regular a candidez desse momento. Só o acaso pode chamá-lo, pois nasce na sintonia do encontro [...] daí seu desprendimento do tempo e do espaço”. O encontro com a barata no quarto vazio provoca em G.H. um novo estado de percepção que dilata o tempo presente. A perda da identidade culmina na destruição das mediações entre a personagem e as coisas. Assim, acaba por anular suas referências simbólicas anteriores. “A desumanização é tão dolorosa como perder tudo, como perder tudo, meu amor. Eu abria e fechava a boca para pedir socorro mas não podia nem sabia articular” (LISPECTOR, 1998, p. 74).

O ato de nomear perde completamente o seu sentido. O que G.H. não imaginava é que no neutro ela encontraria também o inferno e o amor. “O inferno é meu máximo” (LISPECTOR, 1998, p. 129), alega a personagem, ao chegar no ponto-limite de sua desumanização. Mas junto ao inferno surge, timidamente, uma alegria. “Alegria difícil, mas chama-se alegria” – como escreveu Clarice na dedicatória do livro. Nessa mesma dedicatória, a autora diz que a aproximação, do que quer que seja, faz-se “gradualmente e penosamente – atravessando, inclusive, o oposto daquilo que vai se aproximar.” Olga de Sá (1993, p. 144) recupera a dedicatória para falar desse caminho inverso: “a travessia do oposto é a destruição da personalização, a destruição da personalidade inútil. [...] despindo-se de suas características individuais, torna-se a mulher-protótipo.” A mulher-protótipo é a mesma desenhada pela empregada Janair na parede do quarto. A mulher das mulheres.

No inexpressivo, G.H. começa a entender que aquele era o seu martírio humano. Assim como os profetas da Bíblia, ela precisou perfazer o caminho do deserto para encontrar a raiz de si própria (SÁ, 1993, p. 136). É aí que percebe que essa dor, nunca sentida antes, já era o início da descoberta do que seria o amor.

Entendia eu que aquilo que eu experimentara, aquele núcleo de capacidade infernal, era o que se chama amor? Mas – amor neutro? Amor neutro. O neutro soprava. Eu estava atingindo o que havia procurado a vida toda: aquilo que é a identidade mais última e que eu havia chamado de inexpressivo. Fora isso o que sempre estivera em meus olhos no retrato: uma alegria inexpressiva, um prazer que não sabe o que é prazer – um prazer delicado demais para a minha grossa humanidade que sempre fora feita de conceitos grossos. (LISPECTOR, 1998, p. 133).

Para se livrar de vez dos sentimentos humanos viciados, contudo, G.H. precisava superar o nojo por baratas. Experimentar da massa branca do inseto que já provou os restos de tantas civilizações. Aproximar-se do profano e do divino – da comunhão com todas as outras coisas. Ela precisava conhecer a *coisa* não por intermédio da linguagem, mas da própria experiência. Para Santaella (1983), o objeto possui muitos aspectos que o signo não consegue recobrir, caso contrário o signo seria o próprio objeto. G. H. tenta superar a incompletude e consequente impotência do signo em relação ao objeto, entrando em comunhão com a barata. De acordo com Sá (1979, p. 121), ao devorar esse signo vivo, “talvez ela pense solucionar o enigma: superar a tentação da linguagem, substituí-la pelo ícone repugnante do ser inteiriço, que não se deixa soletrar”. Então, em um comando semelhante a um pesadelo, G.H. come a barata. A travessia do oposto se concretiza com a desistência do pleno existir, pois existir exige um esforço muito grande. Da mesma maneira se opera a linguagem, que, para G.H., é o esforço humano de buscar e não achar, mas é exatamente quando se volta com as mãos vazias, quando a linguagem fracassa, que se atinge o indizível. “É inútil procurar encurtar o caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco” (LISPECTOR, 1998, p. 176).

A desumanização é o caminho – e não o fim – de uma experiência epifânica irreduzível, porém, passageira e a desistência é o contato pelo caminho oposto. Na desistência, G.H. adquire uma confiança que nunca teve, sente-se “batizada pelo mundo” (LISPECTOR, 1998, p. 178). Percebe que sua vida vai além do humano, mas sem sair dele: “e só realizaria meu destino especificamente humano se me entregasse, como já estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano” (LISPECTOR, 1998, p. 179). É nesse ponto que o indizível só existe por poder ser dito. Conceber o indizível já é ter uma consciência de que ele é passível de ser dito, provavelmente, em uma outra intensidade. Assim, a sisudez da língua mostra que a mesma pode se expandir por ela própria.

#### 4 Camadas da linguagem

O homem se diferencia dos animais e das coisas por meio da linguagem. É ela que faz a mediação entre o ser humano e os objetos que o cercam. Ela marca o *eu* e o *outro* como seres distintos. Para Fronckowiak (1998, p. 66), “é a sequência textual a estratégia de narrativa

que solicita envolvimento específico, afetivo, emocional do leitor”. Contudo, “[...] a língua não reconstitui as vivências. O falar, o escrever, o ouvir, enfim. A linguagem não pode reproduzir uma experiência vivida. Ela é uma representação e sempre instaura ou cria um novo sentido” (FRONCKOWIAK, 1998, p. 72).

Um dos primeiros dilemas enfrentados pela personagem no livro é a tentativa de narrar a experiência que viveu. Esse início apresenta um questionamento, de caráter metalinguístico, sobre a própria limitação da linguagem. O paradoxo se instala quando G.H. percebe que a nomeação, de qualquer coisa que seja, já a afasta da coisa em si, ontológica. Ao mesmo tempo, uma *coisa* só existe quando lhe é dada uma forma. Decide, então, dar forma ao que viveu, pois ser *indeterminada* é seu grande pavor.

O drama da linguagem se acentua com a constatação de que a palavra, como signo simbólico, é redutora e incompleta. No entanto, é por meio dela que G.H. poderá concretizar o que sente, mas como concretizar algo que não se define por palavras? Torna-se necessário, então, “criar a verdade do que me aconteceu” (LISPECTOR, 1998, p. 21), pois, segundo G.H., a linguagem é o esforço humano para designar alguma coisa e se apossar da realidade. A todo momento, como é possível observar no trecho abaixo, a autora problematiza a linguagem enquanto meio impossível e ao mesmo tempo impróprio de expressão autêntica, além de ressaltar sua impotência, seu paradoxo, ou incompletude:

Eu tenho à medida que designo – este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto como indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 1998, p. 176).

Ainda sob o ponto de vista da Semiótica, pode-se verificar que Clarice explora duas maneiras de aproximar o sujeito (aquele que experiencia) do objeto (a experiência de conjunção). Uma delas é a descrição exaustiva do objeto por meio do signo simbólico, ou seja, daquele signo baseado em convenções. No caso da linguagem verbal, por meio da sintaxe das palavras:

A barata não tem nariz. Olhei-a com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira. (LISPECTOR, 1998, p. 56).

No trecho, pode-se perceber uma descrição detalhada do inseto, em uma obsessiva busca pela precisão, pela palavra justa. Para Nunes (1988), uma visão tão envolvente permite um contato quase físico do sujeito com o objeto. Perdendo a distância que habitualmente a separa das coisas, a vista decompõe e penetra aquilo que vê. Mas aqui, paradoxalmente, quanto mais se aproxima do objeto (a experiência) utilizando-se do signo simbólico, da linguagem verbal nesse processo de tatear o sentido, mais mediações (palavras, frases, metáforas) são criadas. Ou seja, quanto maior o esforço consciente de aproximação, maior a distância, o que nos apresenta indícios importantes observados por Floch (2001, p. 10): o fato de a semiótica se recusar a conectar o problema da significação a uma “intenção explícita de transmitir uma mensagem”, ou seja, a comunicação. Ou, partindo mesmo de premissa ainda mais básica: a recusa, pela tradição saussuriana da pressuposição metafísica de uma “correspondência termo a termo entre linguagem e o universo referencial” (FLOCH, 2001, p. 9).

Há, contudo, muitos outros momentos no texto em que Clarice opera uma linguagem mais ambígua, indefinida, enigmática e lacunar, deixando a representação da experiência mais aberta ao leitor. Nessas ocasiões, ela abole as inúmeras mediações do signo simbólico, buscando transmitir uma série de sensações, que muitas vezes são inenarráveis. Pode-se dizer, nesses casos, que ela experimenta signos icônicos.<sup>2</sup> A

---

<sup>2</sup> Um signo é um ícone quando se assemelha a seu objeto por uma qualidade ou um caráter que pertence ao próprio signo, quer seu objeto exista ou não. Essa semelhança não significa identidade total, mas similaridade ou igualdade relativas às propriedades que possuem em comum. Uma pintura abstrata seria um exemplo de signo predominantemente icônico, pois não representa literalmente o objeto, mas sim uma qualidade específica do mesmo. Lúcia Santaella, em suas pesquisas nos escritos de Peirce a respeito do ícone, acredita haver uma distinção entre os níveis de iconicidade. Apesar de essa divisão não ter sido explicitada pelo autor, Santaella afirma que ela está implícita em seus estudos, diferenciando, portanto, três níveis da iconicidade: o ícone puro, o ícone atual e o signo icônico (hipoícone). O primeiro diz respeito a algo

escrita, nesse sentido, ousa tocar a dimensão da *primeiridade*. Ousadia é um bom termo para o que o ator da enunciação experiencia, visto que a categoria está relacionada à mais inapreensível das categorias da experiência, caracterizada pela semelhança por meio das qualidades e não pela identificação total. Quando percebida, já se tornou uma outra. Imaginar que Clarice consegue esse feito utilizando, paradoxalmente, um instrumento simbólico – como um livro – é inquietante. Digno de admiração é, também, o fato de essa estratégia mais esboçada ao escrever chegar mais perto do sentido do que a anterior. Isso nos abre um campo imenso de investigação sobre a fenomenologia e a semiótica, a psicologia e a semiótica – limiares que se encontram na razão primeira de ser das línguas naturais e beiram o existencialismo a respeito da função da linguagem – tão antigo, tão contemporâneo. Como em toda a obra da escritora, a discussão em torno de uma falência ou insuficiência do código linguístico para a expressão de um acontecimento é vívida. Ao analisar a eminente obra de Clarice a que nos referimos, Fronckowiak notou a façanha do romance que demonstra, pela linguagem, a insuficiência dessa mesma linguagem, utilizando como suporte, de forma genial, um livro, que é um objeto cultural. É por meio dessa representação que o sujeito enunciativo trata de questões densas, filosóficas e existenciais tangenciais à linguagem que ele tenta circundar. Uma delas é o condicionamento humano, contrário à própria natureza do sujeito, que é instado a reproduzir sentidos sem os analisar, já os tomando como verdades. O que Lispector pretende é algo como despir o discurso dessas camadas sobrepostas diacronicamente em um contexto social e, com isso, nos fazer “atingir, com G.H., o núcleo da coisa viva e de lá retornarmos para a prosaica vida cotidiana” (FRONCKOWIAK, 1998, p. 73).

Em vez da irradiação das palavras, G.H. busca o inexpressivo, o neutro, ponto que move toda a literatura de Clarice. Para Fronckowiak (1998, p. 73), “a virtude do livro [APSGH] é nos mostrar que a linguagem se apresenta como um método insuficiente de apreensão da realidade. Tempo e espaço do neutro, do nada”.

---

potencial, a sua mera possibilidade de emergência. O segundo, à função desempenhada pelo ícone nos processos perceptivos. Trata-se do que foi retido no processo perceptivo durante a imediaticidade do que é percebido. O signo icônico representa ou intenta representar um objeto, por semelhança.

## 5 Do simbólico ao icônico

As palavras são prioritariamente signos simbólicos. A disposição dos caracteres verbais forma palavras que simbolizam objetos por meio de convenções linguísticas. A dualidade entre sujeito e objeto caracteriza a *secundidade*, conceituada por Peirce como predominante nos signos simbólicos. A *primeiridade* se intensifica, assim, na linguagem poética, destacando as qualidades de sensação. As representações são desfocadas em troca de uma espécie de autorreferência.

Clarice Lispector constrói em *A Paixão Segundo G.H.* uma prosa em *nível abstrato*. Na obra, há uma grande reflexão a respeito da própria linguagem, cada vez menos representativa de fatos, mais difusa e profusa, oscilando de abstração em abstração.

A não correspondência absoluta que as palavras imprimem ao que denominam angustia a personagem G.H. e a leva a examinar a possibilidade de um *deslimite* linguístico, um outro caminho, pela experimentação. “O que quer que passe a existir na rede verbal tecida por esse processo surge sempre mentindo pelos signos que transcenderam a intuição ao formá-la. Intuir é instantâneo” (NUNES, 1973, p. 145). Já a linguagem se instala no silêncio das coisas sem nome. “Fecha-se nesse romance o círculo que leva da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra” (NUNES, 1973, p. 144). Esse círculo funciona como um desgaste da palavra, subjugando-a em função da coisa (objeto dinâmico), transcendida dos seus significados. “Manifestar o inexpressivo é criar”, relata G.H. (LISPECTOR, 1998).

[...] a própria linguagem, tentando falar de uma realidade indeterminada, mostra, pela fuga do significado que os significantes em cadeia não preenchem, o que não é mais enunciável ou dizível. Mas aqui esse silêncio, na orla da diferença entre ser e dizer suspendendo a palavra, interrompendo o fluxo verbal e ameaçando transformar-se em mudez (o risco supremo da desistência à linguagem arrostado por G.H.), já nos revela, como índice limite da intencionalidade criadora dirigida à linguagem, a escritura que permeia o estilo de Clarice Lispector, e que o desborda a cada passo. Sem nutrir-se daquele ódio às palavras, essa assombração vem de uma intencionalidade oblíqua, que adere plenamente às palavras, mas que, sujeita ao fascínio extra-linguístico da coisa, tende, mesmo quando a intensifica pela ênfase e a densifica pela metáfora, a esvaziar a expressão verbal. (NUNES, 1973, p. 144).

No momento em que a personagem se depara com a barata, ela recua a um estado de silêncio, impossibilitada de dar nome àquilo que vê e sente, depara-se com a distância entre palavra e coisa.

Até o momento de ver a barata eu sempre havia chamado com algum nome o que eu estivesse vivendo, senão não me salvaria. Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado eu me havia livrado do deserto. (LISPECTOR, 1998, p. 56).

Nunes (1973, p. 71) considera o deserto da vida divina como silêncio das coisas, “o silêncio da coisa em sua nudez, a que a palavra nos liga e de que a palavra nos separa”. Esse silêncio progride simultaneamente à sua experiência, evidenciando a distância entre a palavra e a coisa. Esse fosso subjetivo gera um tom icônico na narrativa, na medida em que silêncios são ativados por recursos da autora capazes de gerar sensações durante a leitura.

Lispector trabalha com metáforas que, pela insistência e multiplicidade durante o livro, chegam ao desgaste da expressão. Os *como* e os *como se* de sua escritura esgotam-se em suas possibilidades de aproximação do que ela quer narrar, todos frustrados pelo indizível. “Aspirando a que a palavra diga ‘o ser’ e concluindo que isso é impossível, Clarice vislumbra o silêncio, como única possibilidade de alcançar o indizível” (SÁ, 1979, p. 118).

Nesse sentido, o silêncio não é o *não-dito*, não diz sobre o nada, nem tampouco sobre o vazio sem história. Ele não se limita a ser mero complemento da linguagem. O silêncio é fundador. Para Orlandi (2002), a linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. É um processo de retorno, uma travessia oposta:

[...] a palavra imprime-se no contínuo significantes do silêncio e ela o marca, o segmenta e o distingue em sentidos discretos, construindo um tempo no movimento contínuo dos sentidos do silêncio. Podemos enfim dizer que há um ritmo no significar que supõe o movimento entre silêncio e linguagem. (ORLANDI, 2002, p. 25).

Clarice tenta alcançar o que só o silêncio pode fazer significar. Ela percebe que o silêncio não é a falta, mas a linguagem, sim, pode ser o excesso. Abusa da redundância, usa a mesma gama de palavras

em comparações diferentes, de recorrentes metáforas e outros recursos que levam a um pretense esgotamento da linguagem e, pelo caminho oposto, ela corta o excesso da linguagem. Assim, também pelo contrário, a escritora questiona o poder da palavra. É o belo e central paradoxo em *Lispector*.

## 6 O núcleo primeiro das coisas

Pela própria natureza de uma experiência transcendental, em que as palavras se tornam incipientes num relato, a narrativa contém vazios, silêncios que evocam a distância entre realidade e expressão. A própria ideia de núcleo, intensificada pela narradora, que identifica a “substância antes de seus atributos e modos” (NUNES, 1973, p. 124) é uma ideia que não se entende objetivamente, mas se sente. Dessa forma, tangencia o *icone* e a *primeiridade* afastando-se do símbolo que remete a algo externo.

Na tentativa de exprimir-se, G.H. aderiu às palavras. No entanto, essas palavras não satisfizeram plenamente seu desejo de expressão. Sentiu-se prisioneira da palavra consumada que domina e pela qual é dominada. O poder imenso da palavra também ergue um obstáculo à liberdade, que seria rompido, segundo Nunes, à custa da elaboração de palavras fluentes que incorporassem o real, que fizessem do *dizer* um *modo de ser*.

G.H. fracassa separando-se da linguagem comum pela realidade silenciosa que nenhuma palavra exprime. A paixão da linguagem terá seu reverso na desconfiança à palavra, e o empenho ao dizer expressivo, que alimenta essa paixão, transformar-se-á numa silenciosa adesão às próprias coisas. (NUNES, 1973, p. 109).

Aquém da forma com a qual “as coisas” se apresentam e da linguagem na qual se enclausuram, está seu núcleo – a essência. Além da expressão das coisas, a experiência. Nesse sentido, a narrativa evita a descrição e se direciona ao caminho das sensações do que se pretende relatar:

É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia. (LISPECTOR, 1998, p. 45).

Uma das estratégias que Clarice utilizou para subverter o conjunto de representações ordenadas que compõe um discurso foi a repetição. Na medida em que o discurso se desenvolve, a irrepresentabilidade dos objetos aumenta. Assim, aproxima-se mais uma vez do ícone, pela autoapresentação. Nunes (1973) considera que a recorrência intensificadora de termos e frases aumenta a área de silêncio das palavras em que o dizer expressivo mergulha, fazendo desse silêncio um componente cênico-discursivo tão relevante quanto o restante do texto, isto é, promovendo-o a um estatuto de protagonismo e não apenas sendo uma mera e usual ausência do dizer. O sentido passa a se construir, em entrelinhas, da mesma maneira que ele se faz presente no que é explicitamente enunciado. Semioticamente, isso pode ser interpretado como se a repetição distanciasse as palavras de seu objeto dinâmico e, dessa forma, intensificasse a qualidade de sensação da *primeiridade*. Uma vez que o objeto dinâmico é afastado, o interpretante dinâmico carrega-se de abstrações e sensações, características do signo estético, ao qual orienta-se a autora.

De acordo com Nunes, os termos repetidos estabelecem uma gradação entre diferentes significações que se unem em cadeia, reforçando mutuamente a proliferação de um significado inexaurível. A repetição amplia a teia de significações e, assim, aumenta as possibilidades do jogo entre palavra e coisa, entre objeto e seu respectivo significado, “deixando sempre fora de si a presença extralinguística e assimbólica desse mesmo referente, que outros conceitos associados ao primeiro significado modificam por meio das conotações que lhe são próprias” (NUNES, 1973, p. 137). Essa estratégia clariciana não se restringe a certas palavras. O texto, em geral, apresenta uma estrutura circular e reiterativa, na qual surge na ordenação dos períodos em cada capítulo e na sequência dos capítulos, que acabam com uma frase – repetida no início do seguinte.

Além da repetição, um outro recurso que alicerça a desconstrução do discurso ordenado e representativo é composto pelos elementos gráficos utilizados, subvertendo normas gramaticais da escrita formal. Clarice utiliza reticências compostas, travessões sequenciais, vírgulas e pontos em lugares não convencionais. Essas estratégias sugerem a importância da fisicalidade do texto, de maneira que os sinais gráficos pontuam a fragmentação da lógica natural da escrita. O texto começa e termina com seis travessões seguidos, o que Nunes interpreta como sendo o *silêncio*, a origem e o destino da obra. Lispector valoriza a forma para tocar a substância.

## 7 Conclusão

Achar-se, perder-se e, ao fim, não saber ao certo se o verdadeiro núcleo das coisas foi atingido. A ânsia do sujeito da enunciação em Lispector é intrínseca à Humanidade: a necessidade de promover significações. Descobrimos em Lispector a conotação mais ampla do que é passível de fazer sentido: o sentir, entrar em contato, perfazendo, assim, em sua escrita fragmentária, despretensiosamente, uma espécie de premonição da teoria semiótica que prioriza não apenas o afeto mas, também, a abstração, a valorização da *primeiridade* na tentativa de ampliar significados, promovendo a superação de limites iniciais que passam pelo risco de não conseguir expressar o que está ligado às sensações mais imediatas. Como não esvaziar totalmente o sentido do que se quer dizer?

A singularidade da escrita de Lispector/G.H. diz respeito a sua dimensão ao mesmo tempo sensível, filosófica, teológica e ensaística. O gesto de esgotar poeticamente a linguagem, levar ao limite a capacidade de significação das palavras, conduz a leitora e o leitor a uma experiência literária permeada por presença e sensação. As construções imagéticas encontradas pela autora para traduzir o processo de *despersonalização da personagem* remetem às qualidades do signo icônico descrito na semiótica pierciana, percebido como um signo autorreferencial. Nessa relação, o grande desafio de Lispector consiste em tangenciar o indizível por meio da palavra escrita, tão marcada pela abstração simbólica em seu processo de significação.

Já no que se refere à dimensão epifânica da experiência da protagonista, poderíamos aproximar a ingestão da barata à própria ingestão metafórica do corpo de Cristo na liturgia da missa católica, ambos pensados como atos de comunhão e reconexão transcendente entre sujeito e objeto. *A paixão segundo G.H.* adquire força filosófica justamente ao propor uma aproximação entre epifania religiosa e epifania semântica. Sua originalidade poética consiste em construir um relato de desconstrução e desmoronamento das camadas da linguagem.

Ao modo de Clarice realizamos *travessias de opostos*: da palavra à sensação, do limite ao *deslimite* e, nessas travessias, redescobrimos a palavra: mais do que um signo limitador, uma possibilidade de aproximação poética do amplo universo dos sentidos. No silêncio fundador, a linguagem se fez necessária e, com ela, surgiram delimitações, reflexões da natureza humana. A palavra não diz tudo. Depois de Clarice, contudo, diz muito mais.

## Agradecimentos

Pela inspiração, pela orientação e pelo trabalho coeso em seus campos de pesquisa agradecemos ao Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes, da Universidade de São Paulo (USP); ao Prof. Dr. André Brasil, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); à Profa. Dra. Eliane Soares de Lima (USP); além do apoio científico e institucional do CNPq, da Fapesp, da PUC Minas, da FFLCH USP e da UFMG.

## Referências

- FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. *In: Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. Tradução de Analice Dutra Pilar. Revisão de Ana Cláudia de Oliveira e Eric Landowski. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.
- FRONCKOWIAK, Ângela. O ato de narrar. *In: Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios: EDIPUC, 1998.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores. 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NUNES, Benedito (coord.). Nota Filológica. *In: LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H - Edição Crítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.
- NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. Campinas: Unicamp, 2002.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Braziliense, 1983.

Recebido em: 15 de abril de 2019.

Aprovado em: 19 de julho de 2019.



**Duas faces do amor em *A Paixão Medida*,  
de Carlos Drummond de Andrade**

***Two Faces of Love in A Paixão Medida*,  
by Carlos Drummond de Andrade**

Fabiane Renata Borsato

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara,  
São Paulo / Brasil.

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML), Faculdade de  
Letras do Porto (FLUP), Porto / Portugal.

fabiane.borsato@unesp.br

Lysllaynne Pryscylla Tavela

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara,  
São Paulo / Brasil.

laynne\_dc@hotmail.com

**Resumo:** O artigo analisa dois poemas da obra *A Paixão Medida* (1980) para compreensão de duas faces do amor presentes na poética de Carlos Drummond de Andrade, sendo uma delas o amor comercializável do poema “A festa do mangue” e a outra o amor epifânico, presente no poema “Nascer de novo”. Para isso, serão descritos e analisados os modos de instauração das vozes dos poemas, ora pautados na objetividade, ora na intensa subjetividade da primeira pessoa; as gradações e regularidades rítmicas; a relação entre princípio identitário e epifania; o amor como concepção simpática das coisas e da alteridade; a relação entre *locus adversus* e *locus amoenus*; a presença da ironia drummondinana; o olhar empático do eu poético pela condição de existência no mangue; a mobilidade espacial dos clientes do mangue como contraponto do isolamento das meretrizes e manutenção da exclusão social e econômica. Os sujeitos de ambos os poemas, diante das adversidades econômicas, políticas e sociais, buscam alternativas

de existência e sobrevivência num mundo desajustado. Pretende-se evidenciar que o amor transitório do mangue e o amor-poesia-epifania são duas formas de amar drummondianas, em meio à dura mitologia das cidades modernas.

**Palavras-chave:** Carlos Drummond de Andrade; *A Paixão Medida*; lírica amorosa.

**Abstract:** This paper analyzes two poems from the work *A Paixão Medida* (1980) aiming to comprehend the two faces of love underlying Carlos Drummond de Andrade's poetics, being the first one the marketable love in the poem "A festa do mangue", and the second one being the epiphanic love, presented in the poem "Nascer de novo". In order to do it, the modes of instauration of the voices in the poems will be described and analyzed they are grounded either in the first person's objectivity or in its intense subjectivity; the gradations and rhythmic regularity; the relation between the identity and the epiphany; love as a friendly conception of things and alterity; the relation between locus *adversus* and locus *amoenus*; the presence of Drummond's irony; the empathetic gaze of the poetic persona towards the existence conditions on the mangrove; the spatial mobility of the mangrove's clients as a counterpoint of the prostitutes' isolation and maintenance of the social and economic exclusion. The subjects of both of these poems, facing the economic, political and social adversities, seek alternatives of existence and surviving in a disarranged world. It is aimed to highlight that the transitory love of the mangrove and the love-poetry-epiphany are two of Drummond's forms of love amid the tough mythology of the modern cities.

**Keywords:** Carlos Drummond de Andrade; *A Paixão Medida*; loving lyric.

O amor é tema recorrente em toda a produção poética de Carlos Drummond de Andrade e recebe ênfase nas últimas obras, questão notável tanto nos títulos de alguns de seus livros – *A Falta que Ama* (1968), *A Paixão Medida* (1980), *Amar se Aprende Amando* (1985) e *O Amor Natural* (1992) –, quanto no número de poemas que problematizam o amor e suas formas de existência, sendo o amor tratado como contingencial, motivo de riso e censura, mercadoria, sentimento impessoal e paradoxal. Há, entretanto, uma concepção amorosa menos frequente nos livros do poeta, pautada na celebração, muitas vezes contida, da presença do ser amado e da união que acende a alma humana, amor "fogueira a arder no dia findo" (ANDRADE, 2003, p. 254). Em leitura de "Campo de flores", Lafeté (2004, p. 53-54) afirma sobre este poema da obra *Claro enigma* que "[e]mbora a postura objetiva tenha impedido a canção, embora a ironia tenha dilacerado a melhor doação, permanece como existente uma opção

de saída, que se traduz na afirmativa vigorosa: há que amar”. No livro *A Paixão Medida*, essa e outras concepções amorosas menos eufóricas são poetizadas em sete dos trinta e quatro poemas, sendo eles: “Confronto”; “A Paixão Medida”; “A festa do mangue”; “História, Coração, Linguagem”; “Declaração de Amor”; “Nascer de novo” e “O Nome”. Este trabalho analisará “A festa do mangue” e “Nascer de novo” para compreensão de suas aproximações e distanciamentos expressivos e dos sentidos do amor neles presentes. Os poemas apresentam equivalências em relação ao espaço social disfórico das vozes enunciadoras e elementos formais distintivos para a problematização da sociedade, do amor e de suas formas de existência.

O fim do século XX, contexto de produção dos poemas de *A Paixão Medida*, é marcado pela desagregação do nacionalismo desenvolvimentista. Roberto Schwarz (1999, p. 158) afirma que: “Nos anos 80 ficava claro que o nacionalismo desenvolvimentista se havia tornado uma ideia vazia, ou melhor, uma ideia para a qual não havia dinheiro”. Tecnologia e industrialização não resolveram os problemas sociais do Brasil, ao contrário, o *status quo* nacional compunha-se de sujeitos, identidades, valores e teologias desestabilizadas, sendo que burguesia e trabalhadores estavam fortemente dependentes do capital estrangeiro e do consumo. A interrupção do desenvolvimentismo gerou, conforme Schwarz, “sujeitos monetários sem dinheiro”, rodeados de criminalidade, desemprego, miséria, fanatismos. Tratava-se de um período fundamentado na dinâmica da desagregação, na crítica ao abandono e na desintegração das ilusões nacionais, questões problematizadas em *A Paixão Medida*, tanto nos poemas aqui analisados, quanto em outros como “O Marginal Clorindo Gato” que instaura a personagem Clorindo Gato como produto de uma organização social pautada na exclusão, no lucro e no abandono de grande parcela social, lançada à inexorável marginalidade, ou ainda no soneto “Confronto” que poetiza o dramático encontro das personagens Amor e Loucura, sendo o Amor um sujeito fadado à solidão e ao desamor, desiludido e abandonado numa “lama escura” pela Loucura.

Um olhar panorâmico pela produção poética de Drummond, desde *Alguma poesia* (1930), revela a condição problemática e ambígua do amor e da existência em tempos corrosivos (COSTA LIMA, 1995). Desejo e negação, esperança e desesperança, libertação e aprisionamento, solidão, cumplicidade, “amar-amaro”, gozo sexual caracterizam o

amor da imperfeição, da perda da essência, das instabilidades sociais e comportamentais:

Desde o início, pois, era visível na poesia de Drummond a ideia de que, para usar a expressão de um personagem de Eça de Queirós, vivemos num “mundo muito mal feito”. Esta ideia vai aumentando, até que do mundo avesso do obstáculo e do desentendimento surja a ideia social de “mundo caduco”, feito de instituições superadas que geram o desajuste e a iniquidade, devido aos quais os homens se enrodilham na solidão, na incomunicabilidade e no egoísmo. (CANDIDO, 1977, p. 104).

Neste contexto, o tema amoroso assume, em sete poemas de *A Paixão Medida*, várias faces: a alegórica, no soneto de teor dramático “Confronto”; a de propagação do nome de quem se ama por ondas sonoras, à revelia do sujeito que o quer esquecer, em “O nome”; a da lembrança deliciosa do ato sexual metaforizado num léxico advindo da versificação greco-latina, em “A Paixão Medida”; a face historicizada, do nascimento à morte, na enumeração de nomes de flores representativas das fases existenciais e amorosas, em “Declaração de amor”; a intertextual que evoca a poética de Camões e sua palavra perene que fascina a recepção, em “História, Coração, Linguagem”; a face mercadológica, incapaz de amenizar a solidão daqueles que experienciam o amor, em “A festa do mangue”; a epifânica, no poema “Nascer de novo”, quando o amor instaura um novo nascimento e a abertura rumo à alteridade.

Interessa a este trabalho analisar alguns aspectos formais dos poemas “A festa do mangue” e “Nascer de novo”, as relações dos poemas com o contexto finissecular social e humanamente desagregador, bem como realçar o aspecto metapoético de “Nascer de novo” que promove equivalência entre amor e poesia, por meio da instauração de um espaço metafórico que aproxima comunhão amorosa e linguagem poética, sendo o poema o lugar epifânico de celebração de uma nova possibilidade de existir e de ser Outro.

Drummond soube captar as transformações ocorridas na sociedade no decorrer do século XX, presenciar importantes acontecimentos histórico-sociais no Brasil e no exterior, e traduzir em palavras e poesia a desumanidade, o desamor, a falta de empatia pelo ser humano. “A festa do mangue” revela que existir no mangue não é empreitada fácil, mas as explicações e respostas da meretriz apresentam o desejo de

nele sobreviver e a forte predisposição para a comunhão com o outro: “Bebe um, bebe o seguinte/ e o seguinte do seguinte,/ sem que por isto se estanque/ a fonte aberta ao passante” (ANDRADE, 2010, p. 33). Por outro lado, nascer para o mundo é apresentado de modo negativo e doloroso pelo eu poético de “Nascer de novo”, sendo que somente o Amor, com inicial maiúscula, pôde libertar o sujeito da triste existência e conduzi-lo ao estado de comunhão com o Outro. Conforme notou Mirella Vieira Lima (1995, p. 96), “O poeta tenta isolar o amor e, pelo amor, isolar-se dessa realidade histórica destinada à ‘corrosão’ e à perda”. “Nascer de novo”, ao anunciar dois nascimentos contrapostos, apresenta ao sujeito nascido em um “mundo caduco”, a possibilidade de um segundo nascimento, quando é o “Amor, a descoberta/ de sentido no absurdo de existir” (ANDRADE, 2010, p. 52). Na linguagem poética, o Amor pode redourar, e o eu pode se tornar um Outro ficcional para merecer um segundo e poético nascimento, sendo esta uma face amorosa rara nos poemas de temática amorosa drummondianos.

### **1 As concepções do amor em “A festa do mangue” e “Nascer de novo”**

O poema “A festa do mangue” foi publicado primeiramente em 1979, no folhetim *Pasquim*, em página central, e chamou a atenção dos leitores pela temática erótica. Segundo Rita de Cássia Barbosa (1987, p. 12), em *Poemas Eróticos de Carlos Drummond de Andrade*, “*A Paixão Medida, Corpo e, em parte Amar se Aprende Amando*, em mais de uma oportunidade insistem abertamente sobre a inevitável atração corpórea que constitui o par amoroso...”. No poema “A festa do mangue”, entretanto, amor e sexo aparecem como produto comercializável, garantia de sobrevivência e paliativo para amenizar a solidão.

O poema é composto de três estrofes que coincidem com as três seções e apresentam 34 versos heptassílabos cada, exceção para a seção III, com 36 versos:

**A festa do mangue**

## I

Por que nasce o amor no mangue  
e vem coberto de limo,  
assim tão úmido e humilde,  
querendo ser misturado  
às impurezas do homem?  
O amor, brotando no mangue,  
a preço de hotel do vento,  
dispensa raiz profunda:  
seus tentáculos à flor  
da vista formam arcadas  
sob as quais passam casais  
desconhecidos, movidos  
de pressa e eletricidade.  
Amor de poucos minutos  
e de sortidos amores  
bebendo na mesma fonte.  
Bebe um, bebe o seguinte  
e o seguinte do seguinte,  
sem que por isto se estanque  
a fonte aberta ao passante  
na extensão lunar da rua  
ou no sol tenso do dia,  
manguezal de vulva exposta  
e de boca sanguessuga.  
Fonte distinta das outras,  
por sua vez vai sorvendo,  
vai sugando, vai chupando  
o licor cálido e múltiplo  
da veloz necessidade.  
Amor triste? Por que triste,  
se é sempre forma de amor,  
por mais barata que seja,  
por mais que se mostre alheia  
à tentação de durar?

II

Aqui se cumprem os ritos  
da cópula imemorial.  
Aqui o catre, o cabide,  
a torneira ablucional  
carícia especializada  
e fruição sideral.  
– *Viens, chéri*, vem, meu neguinho,  
*viens vite faire bouché*.  
Eu primeiro te examino  
para evitar cancro duro.  
Depois é você quem manda  
no meu corpinho asseado.  
Eu sei todas as maneiras  
de te fazer delirar.  
Vem, soldado, vem, caixeiro,  
vem, fuzileiro naval,  
vem, empregado da Light,  
motorista, cobrador,  
funcionário federal,  
economista, poeta,  
estudante, sacristão,  
vem, boiadeiro goiano,  
e vem tu, seminarista,  
jornalista, radialista,  
deputado, senador  
oculto em negro capote,  
vinde todos, vinde mil  
da Europa, França e Bahia,  
saciar a precisão.  
Rapidinho, rapidinho,  
que tenho fogo na veia  
e para falar verdade  
preciso ganhar a vida  
mesmo depois de perdida.

## III

Que faz ali na parede  
aquela santa dourada?  
Vela pelos pecadores,  
se é culpa nossa nascer  
sem direito a santidade.  
E que faz o cachorrinho  
enrodilhado no chão?  
Faz companhia na hora  
de enfrentar a solidão.  
Entre santa e cachorrinho,  
perpassa um ar de família,  
família que continua  
a bulir dentro da gente.  
Então essa noiva nua  
é de verdade ou mentira?  
– É de mentira e verdade,  
e as pombas que me rodeiam,  
as pombas que estão lá fora,  
as pombas que nunca param  
de bicar milho de amor,  
são irmãzinhas da gente,  
joias da nossa nudez.  
São todos irmãos: a rua  
é um país compreensivo  
onde o amor é procurado  
sem escritura e padrinhos,  
o país do pobre amor,  
alta riqueza do pobre,  
consolação e alegria  
dos que estão sempre sozinhos  
mesmo quando multidão.  
São solidões que se abraçam,  
que se enroscam, se deglutem  
na festa  
(é festa?)

do Mangue.

(ANDRADE, 2010, p. 33-36).

Os versos de redondilha maior, predominantemente graves, apresentam acentuação diversa. Segundo Ali (1999, p. 67-68), a redondilha maior apresenta “contexturas diferentes, de que todos os poetas se utilizam, abrangem todas as localizações possíveis das sílabas acentuadas, [...]”. Além do emprego da redondilha, o poema apresenta pausas internas; hemistíquios; reiterações lexicais; diferentes linhas fraseológicas com predomínio de frases afirmativas, interrogativas e imperativas; discurso direto que dá voz à prostituta e outros recursos rítmicos que favorecem o desenvolvimento do enredo em blocos dramáticos distintos, pautados em diversidade rítmica, em distintos campos entoacionais e intencionalidades semânticas complementares das três seções sequenciais do poema, conforme discorreremos a seguir.

Na seção I, os versos iniciais instauram uma interrogação sobre o nascimento do amor no mangue. A resposta mobiliza a maior parte dos versos da seção, sendo eles de caráter explicativo e declarativo. Os versos centrais, localizados entre os versos 6 e 29, caracterizam o amor do mangue, misturado às impurezas humanas. Este amor apresenta raízes superficiais, variedade e rapidez, fartura e comunhão, resistência, baixo custo, efemeridade, sendo traços ligados ora às necessidades do cliente, ora às da prostituta, ora aos dois sujeitos. Após tais assertivas, o tom interrogativo retorna, à maneira socrática, em que a pergunta já contém a resposta em defesa da ausência de traços de tristeza em um amor barato e efêmero, pois seria válida toda forma de amor. Nesta seção há o domínio da voz do eu poético em defesa da forma de amor nascida no mangue.

A seção II abre-se com o advérbio de lugar “Aqui” e localiza o eu poético no prostíbulo, sendo ele deslocado do lugar de apresentação geral do amor, instaurado na seção I, para a vivência *in loco* da seção II. O eu poético, situado dentro do prostíbulo, inicia a seção II apresentando novos traços do amor comercializado, sendo eles a especialização, a ritualização e a imemorialidade. Tais elementos oferecem profissionalismo e seriedade ao trabalho da meretriz, sendo que para reforço de tais assertivas, o eu poético retira-se de cena e a voz de uma prostituta, em discurso direto, assume os vinte e oito versos restantes. Neles, a função conativa da linguagem predomina, bem como o tom imperativo da comerciante. A persona prostituta anuncia seu ofício por meio de um discurso de convencimento do cliente, pautado na garantia de asseio, delírios, anonimato e saciabilidade sexual. Anunciando a repercussão e importância social do prostíbulo, tal discurso emprega anáforas de caráter

imperativo e enumeração das diversas profissões da clientela habitual: soldado, caixeiro, fuzileiro naval, empregado da Light, motorista, cobrador, funcionário federal, economista, poeta, estudante, sacristão, boiadeiro goiano, seminarista, jornalista, radialista, deputado, senador. O polilinguismo, as rimas internas e consoantes, a antítese imprimem um ritmo cadenciado à fala sedutora e crítica da prostituta: “*Viens, chéri, vem, meu neguinho/ [...] Rapidinho, rapidinho,/ que tenho fogo na veia/ e para falar verdade/ preciso ganhar a vida/ mesmo depois de perdida*” (ANDRADE, 2010, p. 34).

Na seção III, percebe-se que o eu poético continua no espaço interior do prostíbulo e, ao flagrar alguns elementos espaciais aparentemente dissonantes, realiza interrogações sobre a presença da imagem da santa dourada na parede, do cachorrinho adormecido a um canto, de uma noiva nua rodeada de pombas. A primeira resposta da prostituta, referente à representação da santa, é ambígua e irônica, tal qual a afirmação de que é possível ganhar a vida perdida, da seção II, pois simultaneamente afirma e nega a culpa: “*Vela pelos pecadores,/ se é culpa nossa nascer/ sem direito a santidade*” (ANDRADE, 2010, p. 35). Conforme Lafetá (2004, p. 53), a ironia, na poesia de Drummond, é entendida “não como sarcasmo ou como simples figura de linguagem, mas como uma postura básica, que apercebe-se do contraditório que existe nas coisas e apossa-se do doloroso que daí resulta”. A ironia dos versos oferece à prostituta consciência de sua inexorável condição no sistema social marcado pela manutenção da exclusão e da marginalidade. A resposta sobre a função do cão num prostíbulo reforça a necessidade humana de companhia, sendo que santa e cachorrinho oferecem ar familiar ao prostíbulo e algum conforto às trabalhadoras marginalizadas do mangue.

No plano metafórico, “A festa do mangue” apresenta um manguezal, metáfora de um prostíbulo e da exclusão social, construído pelos sememas “mangue”, “limo”, “impureza”, “úmido”, “raiz profunda”, “tentáculos”, “vento”, “misturado”, “arcadas”, “sanguessuga”. Contíguo ao mangue-prostíbulo está o espaço urbano, marcado pelos sememas “preço”, “hotel”, “eletricidade”, “pressa”, “rua”, sendo traços do lugar de origem daqueles que frequentam o espaço da natureza (manguezal-prostíbulo), em busca de deleites do amor. Essa opção lexical e semântica apresenta a dinâmica das personagens. Enquanto os clientes circulam entre os dois espaços – mangue e cidade; os habitantes do manguezal estão isolados do espaço urbano, pois apesar da venda de amor aos

habitantes da cidade, as prostitutas não são reconhecidas/aceitas no espaço urbano, lugar da manutenção da exclusão social e econômica daquelas que habitam o mangue e motivo pelo qual o eu poético desloca-se para dentro do prostíbulo, com a intenção de apresentar e reconhecer a importância social do espaço interdito. É notória, no desenvolvimento do poema, a tentativa do eu poético de compreensão da condição de existência das meretrizes e de seus clientes, assumindo um ato empático de libertação de preconceitos e moralismos que acaba por denunciar o seu local de pertencimento, o espaço urbano.

A evocação intertextual do poema “Mangue”, do livro *Libertinagem*, de Manuel Bandeira torna evidente o modo peculiar de instauração do eu poético em “A festa do mangue”. Enquanto Bandeira evoca o mangue por meio da memória lírica e mítica; Drummond apresenta um quadro performático e presentificado da situação dos habitantes do lugar. Bandeira, em “Mangue”, expande espaço e tempo ao reunir elementos diversos, tais como *cargueiros, estivadores, trapiches, abacaxis, bananas, macumba, hino nacional, funcionário público, cartomantes, cirurgiões-dentistas, senador, visconde, palmeiras imperiais*, além de dramas pessoais como o do *funcionário público tuberculoso casado com mulher feia, suicídio de palmeiras, chorinho e carnaval, tia Ciata, Virge Maria e menino Jesus*. Esta lista de elementos justapostos é sintetizada no verso: “O Mangue era simplesinho” (BANDEIRA, [197-?], p. 74). Este verso unifica e oferece coesão à diversidade de elementos e vivências do Mangue, mas é marcado por certa descontinuidade espacial e temporal no verso seguinte que, iniciado pela conjunção adversativa “mas”, instaura outra perspectiva sobre o Mangue: inundações trouxeram seres míticos para o lugar, tais como uiaras da Serra da Carioca, do Trapicheiro, Maracanã, Rio Joana, além de sereias de além-mar; transatlânticos alteraram a paisagem; senador e visconde agora têm capangas; houve abertura de novas ruas e o Mangue passou a ser ofertado como Cidade Nova. Do poema de Bandeira, a memória intertextual do leitor elege alguns elementos que estabelecem um elo com “A festa do mangue”, sendo eles o título, o verso da seção “Oferta” – “Meriti meretriz” (BANDEIRA, [197-?], p. 75) – e as referências às figuras míticas das uiaras e das sereias. Entretanto, em lugar da expansão enumerativa bandeiriana, Drummond concentra seus versos no tema do amor e da solidão, no espaço do mangue e na personagem da meretriz. O amor do mangue é relatado no tempo presente inexorável, desligado

de qualquer ordem mítica ou de um passado humano e diversificado como aquele apresentado no poema de Manuel Bandeira. Em lugar da memória lírica do mangue, o eu poético de Drummond emprega o recurso dramático e oferece voz às meretrizes, dando a conhecer a problemática medular do mangue – a prostituição – que, no poema de Bandeira, adquire *status* mítico (uiaras e sereias), não nuclear e complementar, sendo ela um elemento misturado aos demais da Cidade Nova. O mangue de Drummond parece metaforizar o tema baudelairiano da condição de exílio a que a cidade submete os seres, o que, conforme Uchoa Leite (2003, p. 47), em “Drummond é um estilo de vida. [...] A da solidão na metrópole e a do desencontro permanente, [...]”. O amor no mangue é tema nuclear do poema de Drummond e revela a dura mitologia das cidades modernas, conforme também anunciou, embora sob outra perspectiva, Manuel Bandeira em “Mangue”.

Na contramão da representação do amor comercial, está o Amor do poema “Nascer de novo”. O título já explicita a presença de dois nascimentos, sendo o primeiro apresentado no sentido literal, quando o feto deixa o útero materno; e o segundo, metafórico e reiterativo, revela a descoberta do Amor por um eu poético até então nascido para o desengano, em um mundo desajustado e desiludido, similar àquele vivenciado pelos habitantes do mangue.

“Nascer de novo” é composto de quatro estrofes, as três primeiras com dez e a última com doze versos, sempre polimétricos e sem rimas finais, exceção para um número reduzido de rimas toantes (regaço-cálido; dia-limite). Quanto ao esquema rítmico do poema, as duas primeiras estrofes são mais irregulares e, a partir da terceira estrofe, o ritmo adquire certa regularidade, apresentando inclusive um movimento de ascensão nos versos 1 a 3, da terceira estrofe, que apresentam, respectivamente, 8, 9 e 10 sílabas métricas, seguidos de três versos hexassilábicos e quatro decassilábicos de mesmo esquema rítmico (3, 6, 10). Gradação e regularidade rítmica parecem expressar o paulatino processo de conquista, pelo eu poético, da epifania advinda de um segundo nascimento.

A última estrofe do poema apresenta, nos versos que semantizam o nascer/ser Outro, o predomínio de células binárias e quaternárias, o que sugere o surgimento da alteridade e o nascer para o Amor/poema, promovido pelo encontro com o Outro, capaz de explicação, representação e motivação da linguagem poética:

### **Nascer de novo**

Nascer: findou o sono das entranhas.  
Surge o concreto,  
a dor de formas repartidas.  
Tão doce era viver  
sem alma, no regaço  
do cofre maternal, sombrio e cálido.  
Agora,  
na revelação frontal do dia,  
a consciência do limite,  
o nervo exposto dos problemas.

Sondamos, inquirimos  
sem resposta:  
Nada se ajusta, deste lado,  
à placidez do outro?  
É tudo guerra, dúvida  
no exílio?  
O incerto e suas lajes  
criptográficas?  
Viver é torturar-se, consumir-se  
à mingua de qualquer razão de vida?

Eis que um segundo nascimento,  
não adivinhado, sem anúncio  
resgata o sofrimento do primeiro,  
e o tempo se redoura.  
Amor, este o seu nome.  
Amor, a descoberta  
de sentido no absurdo de existir.  
O real veste nova realidade,  
a linguagem encontra seu motivo  
até mesmo nos lances de silêncio.

A explicação rompe das nuvens,  
das águas, das mais vagas circunstâncias:  
Não sou eu, sou o Outro  
que em mim procurava seu destino.  
Em outro alguém estou nascendo.  
A minha festa,  
o meu nascer poreja a cada instante

em cada gesto meu que se reduz  
 a ser retrato,  
 espelho,  
 semelhança  
 de gesto alheio aberto em rosa.  
 (ANDRADE, 2010, p. 51-52).

O verso inicial do poema apresenta a antítese fundamental, pois eufórica é a existência anterior ao nascimento, a vida no útero materno: “*Nascer: findou o sono das entranhas. / [...] Tão doce era viver/ sem alma, no regaço/ do cofre maternal, sombrio e cálido*” (ANDRADE, 2010, p. 51, grifo nosso). É interessante observar a presença, nesses versos, da assertiva “viver sem alma” e do epíteto “sombrio”, ambos como traço da existência uterina. Alma é termo de várias acepções. Para os cristãos, é a parte imortal do homem que, após a morte do corpo, será julgada e sancionada com a felicidade ou a ruína eterna. A Modernidade, por sua vez, equipara a alma à capacidade humana de desenvolvimento da consciência pensante. Interessa, à leitura do poema, o sentido de princípio de vida e desenvolvimento das características vitais, sendo elas o pensamento, a afetividade, a sensibilidade. Os versos acima citados negam a viabilidade de se ter alma e, conseqüentemente, os valores e ideologias nela inculcados por culturas, épocas e interesses diversos. Viver sem alma é viver sombria e docemente isento do contato social.

Quando comparamos a primeira seção de “A festa do mangue” com as duas primeiras estrofes de “Nascer de novo”, encontramos um contraponto: o amor nascido no mangue assume a mistura e a impureza, compartilha sua fonte amorosa e seu próprio corpo, assegura sua existência na dinâmica social moderna; por outro lado, o eu poético de “Nascer de novo” demonstra evidente predileção pelo estado uterino, confessa as perdas e a dor do primeiro nascimento até instaurar-se como sujeito em condições adversas e dolorosas.

O ceticismo do eu poético em relação ao nascer e ao estar no mundo é perceptível nas indagações filosóficas a respeito da existência da alma: “Nada se ajusta, deste lado,/ à placidez do outro?/ É tudo guerra, dúvida/ no exílio? [...] Viver é torturar-se, consumir-se/ à míngua de qualquer razão de vida?” (ANDRADE, 2010, p. 51). Passamos da voz objetiva do eu poético-cliente de “A festa do mangue” para a intensa subjetividade do eu poético em primeira pessoa de “Nascer de novo”. A

angústia do sujeito parece advir de sua consciência dos limites, da dor e dos desajustes da existência. Segundo Benedito Nunes (1976, p. 94):

[...] tem-se angústia sem saber de quê. [...] Pode o homem, através da angústia, encontrar a sua realidade de ser existente; mas é para escapar da angústia que ele se refugia no cotidiano, onde, protegido por uma crosta de palavra, por interesses fugidios e limitados, que não o satisfazem completamente e apenas disfarçam o *cuidado* (Sorge) em que vive, passa a existir de modo público e impessoal.

O eu poético de “Nascer de novo” é marcado por forte conflito interior, pois não encontra razão para existir num mundo exasperado, incerto e bélico: “[...] o homem que se angustia vê diluir-se a firmeza do mundo. [...] Sua personalidade social recua. O círculo protetor da linguagem esvazia-se, deixando lugar para o silêncio” (NUNES, 1976, p. 95). Ao contrário do poema “A festa do manguê”, as indagações do eu poético de “Nascer de novo” não obtêm respostas. A falta de correspondência entre as coisas, o mundo e o eu é fator crucial para a instauração da angústia, pois se no útero havia segurança (cofre maternal), repouso (sono, placidez) e aconchego (sombrio e cálido); o primeiro nascimento lança o sujeito à lucidez que estampa claramente os desajustes do mundo (concreto, revelação frontal do dia, consciência do limite, nervo exposto do problema, nada se ajusta, guerra, dúvida, exílio, incerto, viver é torturar-se, consumir-se). Os resultados são a desestabilização dos sujeitos, das identidades, dos valores, das teologias.

Quando o eu poético anuncia o segundo e inesperado nascimento, afirma que ele “resgata o sofrimento do primeiro, e o tempo se redoura” (ANDRADE, 2010, p. 51). O resgate-expição do sofrimento, construído e mantido culturalmente por anos de história, censura e catástrofes, está em relação direta com o redourar do Amor, este último grafado com maiúscula. O Amor, como na tradição clássica e neoclássica, adquire a condição de representação da essência amorosa. Tal fato é importante porque a mudança no tom discursivo do eu poético se dá a partir do verbo redourar, momento em que Amor e linguagem assumem protagonismo, sugerindo um nascer para o Amor e o canto/poema, comprovados na escolha lexical: *nome, linguagem, silêncio*. Nota-se que Amor e poesia adquirem traços epifânicos, sendo epifania aqui entendida como:

[...] o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem. (SANT'ANNA, 2012, p. 271).

A epifania em “Nascer de novo” interrompe a experiência mundana para anunciar o segundo nascimento. Se o estado inicial uterino apresentava semas de escuridão e fechamento, o novo nascimento é marcado pela luminosidade de um tempo redourado e pela abertura de um espaço natural (nuvens, águas, rosa). Neste tempo-espaço brotam o Amor e a linguagem, o Outro e a rosa-poema. No novo nascimento, é preciso que a linguagem seja outra, que haja silêncio e comunhão com a natureza, que o eu passe a ser Outro. É certo que a cisão permanece, pois eu e Outro não conquistam a unidade: nascer de novo é assumir-se, por similitude, como suporte de representação dos gestos de um Outro - “Em outro alguém estou nascendo” (ANDRADE, 2010, p. 52). Este Outro exige novo ritmo e linguagem, é “retrato”; “espelho”; “semelhança”, metáforas da potencialidade analógica da poesia:

A metáfora é a forma mágica do princípio de identidade. O poeta é um primitivo que se encontra fora de todo sistema conceitual petrificante. Prefere sentir a julgar, entra no mundo das coisas mesmo e não dos nomes das coisas que as apagam. (CORTÁZAR, 2004, p. 367).

No léxico mobilizado predominam as equivalências empáticas, o que pode ser notado no resgate do sofrimento advindo do primeiro nascimento, no tempo redourado, na motivação da linguagem, na resposta emitida pelos elementos da natureza, no nascer em Outro e no gesto aberto em gesto alheio. O anúncio do segundo nascimento fundamenta-se, portanto, numa concepção simpática das coisas e da alteridade, similar à simpatia com que o eu poético de “A festa no mangue” apresentou o prostíbulo e seus atores do mangue.

No verso “em cada gesto meu que se reduz” (ANDRADE, 2010, p. 52), o verbo “reduzir” adquire o sentido de transformação, sendo que pela “forma mágica do princípio de identidade”, anunciada por Cortázar,

a expressão “abrir-se em rosa” promove a equivalência semântica dos verbos “abrir” e “nascer”, ou seja, o Outro nascido é também o nascer da rosa-poema. O Amor-Poesia desprende o sujeito da existência desencantada e lhe oferece identidade com a linguagem poética porque:

[...] a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir. (ADORNO, 2003, p. 74).

Em “Nascer de novo”, o encontro com a alteridade, este Outro de existência poético-metafórica, sugere que na poesia é possível renascer e superar as angústias cotidianas. Como em “A flor e a náusea”, a rosa que encerra o poema representa comunhão e resistência, pois ao suspender a práxis, “o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres” (BOSI, 2000, p. 227).

As relações de causa e consequência são evidentes tanto em “A festa do mangue”, quanto em “Nascer de novo”. Os sujeitos de ambos os poemas, diante das adversidades econômicas, políticas e sociais, buscam alternativas de existência e sobrevivência. No caso de “A festa do mangue”, a opção é o anúncio e a venda do corpo/amor, numa adesão clara à prática capitalista que não poupa sequer as relações afetivas. Em “Nascer de novo”, a angústia da existência numa sociedade desagregadora e injusta aponta para o Amor e a linguagem da poesia como alternativas epifânicas.

Apesar das semelhanças mencionadas, a leitura dos poemas indica diferentes atitudes das vozes líricas em relação aos objetos. Em “A festa do mangue”, o vínculo do eu poético com o universo do mangue recebe tratamento épico-dramático de um eu poético que observa e analisa a prática amorosa no mangue, assume ponto de vista objetivo, arrola argumentos e promove análise crítica das causas e consequências que movimentam o lugar e seus atores. O traço dramático está presente no diálogo entre eu poético e prostituta, pois além de dar voz à personagem socialmente marginalizada, o poema revela sua interioridade e leitura de mundo.

Por outro lado, o poema “Nascer de novo” instaura um eu poético em primeira pessoa que apresenta subjetividade angustiada e fortemente decepcionada com o próprio nascimento. Candido (1977, p. 96) afirma existir em poemas de Drummond uma “subjetividade tirânica e patética” que conduziria à recorrente problematização da identidade. Apesar de ensaio escrito antes da publicação de *A Paixão Medida*, a afirmação de Candido apresenta correspondências com o modo de presença do eu poético em “Nascer de novo”, sendo que o primeiro e indesejado nascimento assemelha-se ao “anjo torto” que anuncia um mundo/destino desajustado. Entretanto, ao contrário do Carlos *gauche* que se desculpa e culpabiliza o conhaque e a lua pela exposição de suas sete faces, o eu poético de “Nascer de novo” é contemplado com um novo nascimento em que um quadro completamente diverso do anterior lhe oferece Amor, poesia e a possibilidade de ser no Outro, situação que se contrapõe à expectativa de eus retorcidos e negativos.

Em “Nascer de novo”, as circunstâncias adversas do nascimento confrontam dois tempos e situações que têm por marco o nascer para um *locus adversus* (revelação frontal do dia, consciência do limite), e a tristeza de deixar de pertencer ao *locus amoenus* (sono das entranhas, regaço do cofre maternal, sombrio e cálido). A mediação dá-se pelo surgimento do Amor que promove o renascer em Outro. A face epifânica do poema exhibe um traço utópico que reafirma os valores modernistas de que a linguagem poética, metaforizada pelo Amor-rosa-poesia, ilumina o sujeito e propicia a comunhão entre os seres. O drama pessoal é resolvido pela Epifania do Amor e da Poesia.

Assim sendo, Drummond demonstra, nessa obra de 1980, variedade formal e estética da temática amorosa, mas mantém os aspectos críticos e reflexivos de sua poesia. Nos dois poemas estudados encontram-se duas concepções amorosas intrinsecamente relacionadas ao meio social ocupado pelos sujeitos. Em “A festa do mangue”, apesar de nascer puro, o amor é corrompido pelas impurezas, marginalização e solidão sociais, transformando-se em produto para consumo e prazer dos clientes solitários, e fonte de sobrevivência para as prostitutas. O olhar indulgente do eu poético abre espaço para o conhecimento da situação do prostíbulo, para a visita ao espaço e o diálogo empático com a prostituta. No outro poema, em um mundo desconexo e caduco, o Amor e a poesia perdem espaço para guerras, incertezas e falta de comunicação. Neste contexto, é evidente a insatisfação do eu poético, sendo ele uma

subjetividade crítica que não aceita o lugar que lhe coube no primeiro nascimento. Entretanto, subitamente e sem que haja uma explicação lógica, ao eu poético é oferecido um segundo nascimento, em que o tempo se “redoura” e o sujeito se converte em Outro. A explicação advém de um certo estado de comunhão com a natureza: “A explicação rompe das nuvens,/ das águas, das mais vagas circunstâncias”. Renascimento, Amor, sentido, linguagem, nova realidade, alteridade e similitude estão implicados na feitura do Amor-poema e nas relações analógicas que passam a fundamentar a linguagem poética de “Nascer de novo”. O traço metapoético anuncia que na rosa-poema cabe a ficção de ser Outro e rememorar o nascimento em um mundo mais empático.

### **Referências**

- ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.
- ALI, M. S. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- ANDRADE, C. D. de. *A paixão medida*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ANDRADE, C. D. de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- BANDEIRA, M. Libertinagem. In: \_\_\_\_\_. *Antologia poética*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, [197-?]. p. 65-91.
- BARBOSA, R. C. de *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ática, 1987.
- BOSI, A. Poesia-resistência. In: \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 163-227.
- CANDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. In: \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 93-122.
- CORTÁZAR, J. Para una poética. In: \_\_\_\_\_. *Obra crítica 2*. Buenos Aires: Suma de Letras, 2004.

COSTA LIMA, L. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LAFETÁ, J. L. Leitura de “Campo de flores”. In: \_\_\_\_\_. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2004. p. 38-54.

LEITE, S. U. A poesia e a cidade. In: \_\_\_\_\_. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 13-60.

LIMA, M. V. *Confidência Mineira*: o Amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

NUNES, B. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: \_\_\_\_\_. *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p. 93-139.

SANT’ANNA, A. R. de. Laços de Família e Legião Estrangeira. In: \_\_\_\_\_. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2012. p. 261-297.

SCHWARZ, R. *Sequências Brasileiras*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Recebido em: 1º de maio de 2019.

Aprovado em: 2 de agosto de 2019.

# **RESENHAS**





**FREDERICO, Celso. *Ensaio sobre Marxismo e Cultura*.  
Rio de Janeiro, Mórula, 2016.**

Maurício Silva

Universidade Nove de Junho (Uninove), São Paulo, São Paulo / Brasil  
maurisil@gmail.com

Conhecido por sua extensa e rigorosa obra acerca da economia e da sociedade burguesas, Marx foi também um assíduo leitor de textos literários, não poucas vezes transformando sua leitura em acuradas reflexões acerca da arte em geral e da literatura em particular. Não por outra razão, o célebre pensador alemão tem sido, cada vez mais, abordado como um estudioso dos fenômenos culturais, que, em sua obra, surgem quase sempre vinculados à vida social e material.

É o que procura demonstrar Celso Frederico nos seus *Ensaio sobre Marxismo e Cultura*, em que trata, entre outras coisas, da relação entre Marx e os marxistas e a literatura, tema presente em vários escritos do autor de *O Capital*, fazendo parte integrante de sua teoria.

Segundo Celso Frederico, a literatura foi tema de apaixonados debates nos períodos imediatamente anterior e posterior à Revolução Russa de 1917, destacando-se, então, três correntes artísticas: a *proletkult*, que via a arte como reflexo dos interesses de uma determinada classe social, incentivando a produção de uma cultura proletária; o grupo *produtivista* (posteriormente chamado de *construtivista*), que defendia a arte como uma atividade coletiva e socialmente útil; o *futurismo*, representado principalmente por Maiakóvski, que defendia uma ruptura estética, em termos de linguagem e forma poética. Apesar de Lênin e Trotsky discordarem de Maiakóvski, não o censuravam, nem acatavam cegamente as premissas da *proletkult*. A repressão a algumas dessas correntes viria, contudo, a partir de 1932, com a fundação da União

dos Escritores Soviéticos, e, em 1934, com o Congresso dos Escritores Soviéticos, encabeçado por Zhdanov e impondo o “realismo socialista” como arte oficial, o que fazia da literatura “mera propaganda da ordem social” (p. 20).

Essas diretrizes não foram, evidentemente, seguidas por todos os teóricos e artistas marxistas. Brecht, por exemplo, cria uma nova forma de realismo no teatro, que abandona a psicologia da personagem e o individualismo em favor da coletividade, colocando em primeiro plano o *sujeito coletivo* e substituindo a *catarse* pela *reflexão*:

Para Brecht, a arte, ao contrário do realismo clássico, não deveria refletir a realidade como um dado fixo e imutável, mas mostrar que as personagens e as ações encenadas são como aparecem porque foram *produzidas* historicamente e, como tal, podem ser modificadas (p. 22, grifo do autor).

Bakhtin, igualmente, sobreviveu aos expurgos stalinistas, trazendo para os estudos da linguagem a oposição indivíduo-sociedade, valorizando assim – ao contrário de Saussure – o uso que os falantes fazem da linguagem, vista como uma atividade social e ideológica, o que pressupõe uma valorização tanto da *enunciação* (interação entre os falantes) quanto do *dialogismo*. Gramsci, por sua vez, entrelaça a reflexão política com questões culturais, num projeto político-cultural que defende uma *nova cultura*, que reconcilie artistas e povo e que aborde a literatura a partir de uma preocupação educacional:

A proposta do “nacional-popular” era [...] o núcleo da *política cultural* defendida por Gramsci. A literatura e as questões estéticas são vistas a partir dessa preocupação educacional, desse desejo de elevar a consciência das massas. Desse modo, o que interessa verdadeiramente ao revolucionário sardo é o *valor cultural* e não apenas o *valor estético* da obra literária (p. 29, grifos do autor).

Finalmente, Benjamin inaugura, dentro do marxismo, uma corrente que privilegia a fragmentação, recusando o primado da totalidade:

Um ponto de partida que nos ajuda a entender o pensamento de Benjamin é a constatação – que partilhava com Brecht – da *crise da experiência* e, com ela, a crise da *narração*, esteio do romance clássico. A consciência dessa crise, própria da modernidade, produziu o romance moderno (Proust, Kafka), que, à semelhança

da antiga arte de narrar dos contadores de história, se caracteriza pela fragmentação, pelo não acabamento, privilegiando o caráter aberto, recusando-se à totalização (p. 31, grifos do autor).

Muitos teóricos marxistas que escreveram sobre o papel da arte em nossa sociedade, lembra Celso Frederico, tiveram Lukács como referência, cujo pensamento vai da influência kantiana (*A alma e as formas*), passando pela incorporação de teses hegelianas (*A teoria do romance*) até chegar, num registro marxista, à visão do homem como ser social situado numa sociedade de classes (*Problemas do realismo*). Suas teorias inspiraram autores como Adorno, cujas teorias são apenas em parte de inspiração marxista, e Goldmann, que aborda a literatura a partir da teoria do estruturalismo-genético.

Parte das considerações que Marx fizera acerca da arte pode ser depreendida de seus *Manuscritos econômico-filosóficos*, obra que marca, no percurso do pensamento marxista, um retorno às questões estéticas, sob a influência de Hegel e Feuerbach: para aquele, a arte surge como o primeiro momento da afirmação do Espírito Absoluto, espécie de alienação do pensamento, a ser superada pela religião e pela filosofia, todas elas buscando, essencialmente, a *verdade*; para este, contestador do caráter teológico e especulativo de Hegel, a arte revela uma verdade imediata e humana, sendo, por isso, manifestação do ser humano verdadeiro e expressando a “consciência humana do infinito” (p. 54). Segundo Celso Frederico, foi exatamente o caráter antropomorfizador deste último – marcado pelo primado das sensações e pela defesa do humanismo – que atraiu Marx, levando-o a formular suas primeiras teorias estéticas, por meio do materialismo.

Assim, para o jovem Marx, a arte ocuparia um lugar específico em sua nova teoria, já que era entendida como um desdobramento do trabalho, embora possua uma especificidade, sobretudo com a valorização dos *sentidos* como meio de afirmação do homem. Desse modo, a arte se ligaria ao “processo de formação da humanidade” (p. 67), longe de ser pura contemplação da realidade. Contudo, Marx se opõe, na essência de seu pensamento sobre a arte, tanto a Hegel (a arte não seria manifestação do Espírito, mas criação material do homem) quanto a Feuerbach (a beleza não residiria nos objetos ou na natureza, mas é resultado da atividade humana), defendendo, no final das contas, a arte como *práxis*:

Arte não é observação desinteressada das estrelas vagando pelo firmamento e nem contemplação deslumbrada da essência humana em toda parte vista e reconhecida pelo olhar amoroso de um homem eternamente apaixonado. Como atividade prática, a arte é um momento decisivo do processo de autoformação do gênero, de apropriação da realidade e de doação de sentido. Não há lugar para o *belo natural* no pensamento marxiano. A realidade humana, criada e ampliada pelo trabalho, pela arte e pelas demais objetivações, exige do artista algo mais do que a reprodução mecânica das “aparências amigáveis” do mundo exterior (p. 73, grifo do autor).

E, completando: “A capacidade humana de criar não é um artifício do Espírito que se dá a conhecer por meio de seu aparecimento sensível. Arte, para Marx, é atividade, é forma humana de objetivação que não se deixa superar por outras formas de objetivação” (p. 75).

Celso Frederico dedica especial atenção ao legado teórico do pensador franco-romeno Lucien Goldmann: discorrendo sobre sua Sociologia da Literatura, lembra que, para Goldmann, a literatura é um campo privilegiado de aplicação do estruturalismo-genético (expressão que substitui o conceito de materialismo histórico). Partindo de Lukács (*A alma e as formas e Teoria do romance*), Goldmann rejeitaria, assim, a ideia da literatura como reflexo da sociedade, buscando uma nova correlação entre literatura e sociedade, em que as estruturas do universo da obra são homólogas às estruturas mentais de determinados grupos sociais: os grupos sociais estruturam uma resposta consciente às questões do mundo circundante, coerência (visão de mundo) essa que atinge o máximo de articulação na atividade imaginativa do escritor; a arte, assim, favorece a tomada de consciência do grupo social a que pertence, explicando a *estrutura significativa* que esse grupo elaborou de forma rudimentar; é exatamente o estudo destas estruturas significativas presentes nos grupos sociais o objeto da Sociologia da Literatura. Baseando-se em Lukács e Girard, Goldmann estuda o romance como gênero *problemático* da classe burguesa, em que o herói se debate na tarefa de buscar valores autênticos num mundo que lhe é hostil: “O romance, produto do mundo burguês, mantém uma relação de ‘rigorosa homologia’ com as principais fases da estrutura econômica dessa formação social” (p. 88).

Tratando ainda da ideia de *criação cultural* em Goldmann, o autor expõe sua proposta de uma sociologia da cultura, criada numa perspectiva

contrária ao existencialismo, por um lado, e ao estruturalismo, por outro. Assim, para Goldmann, numa obra de arte quem fala é sempre a classe social a que pertence o autor (trata-se do *sujeito transindividual*), além de a obra de arte possuir uma estrutura significativa, isto é, marcada pela historicidade e pela ação humana. Rompendo a tradicional divisão entre uma análise imanente (centrada na compreensão do texto) e uma análise transcendente (centrada em sua explicação), Goldmann propõe um método em que ambas, compreensão e explicação, estejam organicamente concatenadas.

Finalmente, Celso Frederico trata ainda, sempre na perspectiva marxista, da contribuição de Brecht para a teoria do rádio, em especial a reflexão que o dramaturgo alemão fazia acerca do movimento das rádios operárias; das divergências metodológicas entre Adorno e Lazarsfeld, ainda em torno da audição radiofônica; do conceito de *sociedade do espetáculo*, de Guy Debord; e da cultura e da política em tempos pós-modernos, com destaque para a cultura produzida na periferia.

Recebido em: 28 de novembro de 2018.

Aprovado em: 7 de janeiro de 2019.





## **FONSECA, Rubem. *Calibre 22*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.**

Davi Andrade Pimentel

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

davi\_a\_pimentel@yahoo.com.br

Houve época em que pensei em me tornar escritor, mas verifiquei que não era louco o suficiente para tanto. Acho que o sujeito que é escritor, em princípio, não é muito bom da cabeça.

(Rubem Fonseca. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*.)

Antes mesmo de nos aventurarmos pela última coletânea de contos curtos do escritor Rubem Fonseca, *Calibre 22*, é de extrema importância constatarmos que, com seus mais de noventa anos de idade, ele ainda continua dedicado à escrita literária e a essa exigência imperiosa que, segundo o escritor Maurice Blanchot, se assenhora daqueles que escutam o chamado da literatura: “Escrever é o interminável, o incessante” (BLANCHOT, 1987, p. 17). Ou como diz Roger Laporte, em *Études*: “A exigência de escrever é tão severa, tão completa, que o escritor é inevitavelmente tentado a contornar, a se desviar, e mesmo se fazer de surdo a um chamado que nada diz, mas que ele não cessa de ouvir” (LAPORTE, 1990, p. 183, tradução minha). Fonseca parece não querer, nem pretender, se desviar dessa exigência. Ele, ao contrário, se abandona de modo bastante crítico e bem sarcástico a esse escrever, a essa árdua tarefa chamada literatura – e os seus mais recentes contos estão aqui como prova disso.

Em seu conto “O intrépido” temos um vislumbre do seu pensamento cáustico sobre essa exigência literária:

Então lembrei que li não sei onde que muitos escritores eram suicidas e em seguida tinha uma lista com nomes de escritores que se mataram. Não sei mais o nome deles, acho que ninguém sabe, hoje ninguém lê livros de ficção, deve ser por isso que esses sujeitos se mataram (FONSECA, 2017, p. 31-2).

Aqui, revela-se uma autoironia de Fonseca, sendo ele próprio escritor de ficção, na figura de seu narrador debochado e cínico, que, com seu linguajar mordaz, desestabiliza a pretensa estabilidade do seu leitor, jogando na sua cara a pergunta temível: nos dias de hoje, para que serve a literatura quando a leitura ficcional perde cada vez mais espaço para um conteúdo não-literário de rápida absorção e de rápido descarte?

Sem abrir mão de sua habitual ironia, Fonseca esboça algumas respostas alternativas para essa pergunta, todas elas, claro, marcadas por um certo tom zombeteiro característico de sua ficção: “É fácil escrever um livro, surfar é muito mais difícil” (FONSECA, 2017, p. 32). E quanto mais os contos se apresentam repletos de impostura em relação à literatura, mais eles revelam prováveis respostas à sua subsistência, sendo uma delas o ato de leitura. Em *Calibre 22*, de modo incisivo e, por vezes, agressivo, os narradores-leitores de nove contos – “Fantasmas”, “Pródromo”, “A morte do ministro”, “Cibele”, “O morcego, o mico e o velho que não era corcunda – Parte II”, “O chapéu-panamá”, “Mildred”, “A busca” e “Calibre 22” – defendem o espaço ficcional de todo o livro a partir do *ato de ler*: ao constantemente mencionarem a leitura de algum texto, ao citarem passagens de escritores renomados e ao relacionarem o sexo e a literatura como duas paixões complementares. O conto “Calibre 22” reúne duas dessas características: “Peguei um livro de poesias para ler. Não sei se já disse que gosto muito de duas coisas, mulher e poesia. Peguei o Ferreira Gullar na estante e fiquei lendo” (FONSECA, 2017, p. 177). A insistência do ato de leitura enquanto modo de reflexão sobre as atitudes humanas e sobre o mundo, que atravessa sobretudo esses nove contos, nos lembra que somente com a existência de leitores a literatura pode sobreviver. Essa insistência é quase um ato panfletário em favor da obra literária para que ela não se perca em meio à superficialidade que acomete a nossa sociedade atualmente – sociedade que é representada, em *Calibre 22*, pelo narrador do conto “O chapéu-panamá”: “Tem gente que diz que gosta de ler. Eu acho ler uma merda, o sujeito tem que ser cretino para ficar sentado olhando as páginas de um livro” (FONSECA, 2017, p. 130).

Nessa provocativa perspectiva do narrador, a crítica fonsequiana não se refere, como poderia ser esperado, ao seu leitor ou ao leitor de literatura, mas ao não-leitor de literatura, sendo, por conseguinte, uma crítica inversa. E essa crítica se torna bastante categórica por estar em um espaço de leitura, um espaço em que o leitor “cretino” está perdendo tempo “olhando as páginas de um livro”. Ao se ver ofendido, o leitor não se demorará muito em um possível constrangimento, pois logo em seguida, através de um riso ácido de Fonseca, que subjaz a todo o conto, esse mesmo narrador que despreza a literatura se tornará um ser viciado em livros justamente porque uma mulher com seu charme e, principalmente, com seu corpo introduzirá nele a paixão pelo literário: “Maria me deu outro livro, e depois outro, e depois outro, e depois outro. Vou lhes contar uma coisa. Leiam um livro, não é tão horrível assim. Mas é viciante” (FONSECA, 2017, p. 133). O verbo *dar* associado à repetição do advérbio *depois* nos remete de imediato ao ato sexual entre o narrador convertido em leitor e a sua parceira, Maria – sexo que se tornou possível por intermédio da leitura: “Estou viciado em livros e em Maria. Ela está morando comigo há quatro anos. Não quero saber de nenhuma outra mulher” (FONSECA, 2017, p. 133). O riso de Fonseca está em demonstrar que a suposta superioridade masculina cai por terra diante da *supremacia do corpo* feminino – basta a mulher desejar para o homem ceder: “‘Gostaria que você me fizesse um favor’, ela disse uma tarde./ ‘Que favor?’, perguntei, escabreado./ Ela sempre tinha um livro na mão./ ‘Que lesse este livro’, disse Maria colocando um livro na minha mão” (FONSECA, 2017, p. 132).

Em seus textos, de um modo geral, o machismo de seus narradores, a brutalidade de seus personagens masculinos e a força do macho sucumbem face ao desejo pelo corpo feminino. Desse modo, em combate sexual com a fêmea, o macho fonsequiano perde toda e qualquer batalha. E a literatura, como comprova o conto “O chapéu-panamá”, pode tirar muito bem um proveito disso: pode se utilizar da sensibilidade feminina para atingir a brutalidade masculina e assim subsistir. E, com isso, temos uma das possíveis respostas de Fonseca para a pergunta lançada acima: a literatura serve para sensibilizar o macho. Claro, uma resposta digna do escritor, repleta de ironia, mas também envolta por uma certa *verdade-clichê*: a mulher, através da literatura, pode de alguma maneira sensibilizar o seu parceiro, sensibilizar o seu olhar para o mundo.

Outro ato de conversão é sugerido pelo conto “A morte do ministro”, que segue um roteiro semelhante ao que lemos em “O chapéu-panamá”; primeiro, temos o desprezo do macho pelo literário: “Quando a Maria dormia comigo, o que acontecia todos os dias, eu pegava no sono logo. Ela ficava lendo. Porra, lendo livro!” (FONSECA, 2017, p. 67); e, logo depois, a força do feminino: “Eu amava a Maria. Faria tudo por ela. Até leria livros. Quantos? Ah, o amor...” (FONSECA, 2017, p. 72). Em *Calibre 22*, a mulher é o prazer sexual associado ao ato de leitura, e disso a literatura, *à moda fonsequiana*, pode tirar proveito.

Com seu cinismo latente, *Calibre 22* quer ser também aquele texto

que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 2004, p. 20-21).

Sem deixar de lado a sua dubiedade do dizer, Fonseca faz rever, ou deseja fazer rever, certos preconceitos que estão presentes nas opiniões e, sobretudo, nos crimes de ódio contra aqueles que se afastam de uma norma pretensamente estabelecida há tempos em nossa sociedade. Em quatro contos, Fonseca trabalha a temática da homossexualidade e da transexualidade de modo bastante cortante. Em “Colégio”, o narrador, mesmo afirmando não ter “nada contra veados, bom, mas não queria ter um irmão veado, nem um primo veado, nenhum veado na família” (FONSECA, 2017, p. 38), o que reafirma o preconceito alimentado pelo seu entorno familiar, é o único do colégio que enfrenta a Gangue dos Tiradentes para defender um colega veado que “não consegue fingir que não é” (FONSECA, 2017, p. 38). É importante ressaltar que, apesar de ter um juízo de valor pejorativo em relação ao homossexual, o narrador do conto se mostra sensível à situação humilhante pela qual passa o seu colega de turma: a sensibilidade nesse momento supera o preconceito enraizado. Fonseca nos faz rever, a partir de sucessivas e cruéis inversões de valores, o nosso comportamento em relação ao outro – o outro dado como ser inferior. Em “Cibele”, nos é apresentada uma transexual por quem o narrador macho se apaixona e, obviamente, por ser macho, não pode viver essa paixão, o que demarca o preconceito preexistente em muitos homens em relação à mulher que antes habitara um corpo masculino.

Em “O morcego, o mico e o velho que não era corcunda”, o narrador oferece a sua casa para que o seu ex-vizinho Otávio, “que é homossexual, talvez por isso seja tão simpático e culto” (FONSECA, 2017, p. 103), possa morar após ser mandado embora da escola em que trabalhava quando souberam de sua orientação sexual. Logo após a mudança, Otávio é morto por seu namorado que o acusava de lhe dever dinheiro. Com sua boa vontade e com juízos de valor um tanto estereotipados, “[o]s homossexuais, principalmente os masculinos, sofrem muito. Li num livro que ninguém sabe quando uma mulher é homossexual, a não ser que ela queira” (FONSECA, 2017, p. 105-106), José, o narrador do conto, decide vingar o seu finado hóspede. E a vingança não é perpetrada porque o ex-vizinho era homossexual. Aqui o que está em jogo é a pessoa de Otávio, não a sua sexualidade, o que nos leva a refletir, por meio da escrita fonsequiana, que antes de toda e qualquer sexualidade existe um ser que deve ser respeitado – o outro deve ser respeitado.

Em se tratando de respeito para com o outro, o conto “Mildred” é bastante significativo. Jonas, o narrador do conto, é um matador de aluguel fora da ativa que deseja voltar a matar para arrecadar dinheiro e, assim, reconquistar a mulher amada com a compra de um grande apartamento. Ele recebe missões de Beto Bicheiro para matar homossexuais dadas por um cliente abastado. Em todos os assassinatos, Jonas não deixa de refletir sobre aquelas mortes, em especial a morte de um milionário que financiava organizações a favor das minorias. Jonas, diferente de seu cliente, nada tinha contra os homossexuais, pois acreditava que “a pessoa tem o direito de ser quem ela é. Ser homossexual é uma normalidade, não é um defeito físico ou mental ou social ou moral ou outra porra qualquer” (FONSECA, 2017, p. 139).

Mas, mesmo tendo essa postura, Jonas somente decide parar de matar quando consegue arrecadar o dinheiro para o apartamento, o que evidencia o seu egoísmo em relação à vida do outro. Contudo, esse egoísmo será contrabalanceado com certo altruísmo que colocará um fim no mandante das execuções dos homossexuais: o comendador Moura Barros, presidente da Associação de Proteção dos Valores Morais, “um homofóbico doente” (FONSECA, 2017, p. 145). É verdade, o respeito para com o outro somente foi validado quando o interesse individual foi alcançado, o que não deixa de ser contraditório. No entanto, não podemos esquecer que do egoísmo surgiu a vontade de pôr fim às mortes futuras de

outros homossexuais. Claro que uma morte não vale por várias vidas, mas é a partir desses valores distorcidos, ambíguos e, por que não, sórdidos do seu narrador que a escrita de Fonseca nos faz pensar nos crimes de ódio contra os homossexuais e contra toda e qualquer minoria. E, com isso, temos uma segunda resposta possível de Fonseca para a pergunta lançada anteriormente: a literatura serve para nos fazer refletir sobre os nossos atos, ideias e valores em relação ao outro e ao mundo. Em *Calibre 22*, o egoísmo e o altruísmo se mesclam, ou melhor, *se corrompem* a ponto de um ser a imagem do outro, imagem que é também a do leitor que o lê e a do homem que esteve, está e estará presente no mundo.

*Calibre 22* provoca o leitor, incita-o a ler, a pensar, a refletir, a ser curioso, a criar, sendo essas, portanto, algumas das alternativas de Fonseca para responder sobre a importância da literatura em tempos tão sombrios. E muitas outras alternativas surgem ao longo da leitura de seu último livro. Nada está dado de antemão, tudo ainda está por ser dito, pois o seu texto é de uma pluralidade que excede qualquer ponto final. Além de um trabalho propriamente reflexivo com altas doses de ironia, crueldade e escárnio, Fonseca executa também um trabalho metalinguístico excelente, citando diversos escritores brasileiros e encorajando, assim, o seu leitor a partir para outras obras literárias para que a literatura possa, dessa forma, subsistir e se perpetuar: “Um escritor disse que viver é muito perigoso” (FONSECA, 2017, p. 129). Qualquer referência ao *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, não seria mera coincidência, mas uma proposta para manter viva a palavra literária: uma questão de *sobrevivência* da literatura. Fonseca constrói, a seu modo, uma corrente literária que faz ecoar outras obras e, nessa reverberação literária, o que antes fora escrito, como, por exemplo, a própria obra rosiana, passa a ser atualizado a partir do conto no qual está inserida a sua referência. E, dessa maneira, a obra atualizada por Fonseca passa a se tornar atual para o leitor de seu conto – e essa *atualização* poderá ter como resultado uma possível leitura da obra referida, o que por si só seria de grande valia para a sobrevivência da palavra literária: essa é uma das contribuições de *Calibre 22* à literatura.

Por trás do seu tom zombeteiro, Fonseca nos lembra que somos feitos de palavras e é por meio delas que nomeamos o mundo e nos nomeamos, por isso a importância da literatura, que, por sua vez, trabalha a palavra para além do senso comum, oferecendo-nos uma possibilidade de ver o mundo para além de uma superficialidade embotada. A literatura

nos descentra e, nesse descentramento, nos despe e nos impulsiona a olhar para o mais íntimo de nós mesmos – ela nos põe a nu diante de um espelho fragmentado. É por esse motivo que Fonseca sempre está aberto ao chamado incessante da literatura, a esse escrever interminável, pois escrever é ter a consciência de que existir no mundo é um ato que somente pode se dar através da palavra.

### **Referências**

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

FONSECA, Rubem. *Calibre 22*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

LAPORTE, Roger. *Études*. Paris: P.O.L. Éditeur, 1990.

Recebido em: 14 de junho de 2018.

Aprovado em: 6 de dezembro de 2018.





**LEMOS, M. *Belo Horizonte boulevards*.  
Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.**

Paulo Moreira

Universidade de Oklahoma (OU), Oklahoma / Estados Unidos da América

paulodaluzmoreira01@gmail.com

Masé Lemos, poeta há muito tempo radicada no Rio de Janeiro, onde é professora de literatura da Escola de Letras da Unirio, explora as suas raízes mineiras em *Belo Horizonte boulevards*. O brevíssimo livro em formato de bolso bem enxuto e de tiragem pequena (80 exemplares até o momento) saiu em 2018 pela editora carioca 7 Letras como parte da série “Megamini” e é uma boa oportunidade para conhecer o trabalho da autora de *Redor* (7 Letras, 2007), *Rebotalho* (Cozinha Experimental, 2015) e *No circuito das linhas* (Oficina Raquel, 2016).

*Belo Horizonte boulevards* é poesia memorialística de excelência, com detalhes nomeados como “observações de tempos / íntimos” (LEMOS, 2018, p. 8) e marcada pelo equilíbrio entre uma dicção límpida e direta e um ponto de vista ao mesmo tempo afetivo e rigoroso. O sentido de conjunto do livro se dá na coesão sutil que costura todos os poemas curtos, onde as memórias da família, da infância e da cidade vão construindo um mundo luminoso e ao mesmo tempo cheio de mistérios, onde silêncios pontuam sugestões dos medos e ameaças que marcam de sombras a infância. Esse mundo literário, tão impregnado de significado e sensibilidade, constitui-se com tão pouco espaço (meras 21 páginas) porque os poemas estabelecem entre si uma unidade de tempo e espaço. Creio que seja uma boa estratégia crítica fazer aqui uma breve e incompleta recapitulação dos elementos centrais desse mundo literário, para que se tenha, assim, uma ideia mais clara da força do conjunto.

A Belo Horizonte do livro carrega aquela estranha combinação de simetria planejada e relevo acidentado que os moradores da cidade,

de fato, conhecem muito bem. As ruas traçadas em esquadro oferecem ondulações que dão à criança um “[...] frio / na barriga” (LEMOS, 2018, p. 19) que se apresenta enigmáticamente como “consolo”. Pouco a pouco os poemas vão tecendo uma rede discreta de endereços e referências concretas da cidade. Essa rede passa ao largo dos cartões postais mais conhecidos de Belo Horizonte e desvela uma voz poética que possui um conhecimento íntimo da capital mineira. Não há intenção de criar algum tipo de síntese da cidade, mas apenas de reconhecer *uma* Belo Horizonte pessoal, tão Belo Horizonte como várias outras possíveis.

Esse cenário urbano despreziosamente preciso vai sendo construído no texto sem qualquer traço de apelação às pirotecnias imagéticas tão comuns nesses tempos em que “porradas” e “socos no estômago” são cultuadas como elogios, como se estridência fosse sinal de inteligência crítica. Em vez desse “tremendismo” barato que é o lugar-comum dos nossos tempos, Masé Lemos nos oferece imagens sempre exatas sensorialmente e, por isso mesmo, tão vivas. No campo sonoro, por exemplo, as sirenes do corpo de bombeiros próximo à casa da família fazem uma “serenata” acompanhada por gritos da menina/protagonista, uma menina que vive intensamente um mundo difusamente ameaçador, onde o tempo da casa se marca no susto provocado pela força das batidas do “relógio preto na parede” (LEMOS, 2018, p. 10). “Eram horas muito cheias de si” termina o poema. Em contraste, ainda no campo das imagens sonoras, um dos poemas evoca as longas horas de silêncio inquietante da bisavó materna, interpretadas sugestivamente pelo eu poético como a forma encontrada pela velha senhora para garantir que assim nunca ouviria o que não quisesse.

A família de personagens que habita esse mundo tão vivo em sensações se desenha em retratos bem breves, mas surpreendentemente nítidos. Além da bisavó lacônica, a protagonista/poeta nos revela, por exemplo, uma intrigante mãe “confiante na injustiça” (LEMOS, 2018, p. 12). Em contraste com essas duas figuras femininas, a voz poética nos apresenta um pai que “acreditava em bebês” e que ofertava poemas só para a menina “(e, portanto, só para ele)” (LEMOS, 2018, p. 20). Fora do círculo familiar, as amigas da primeira infância (Verinha e Lucinha) fazem aparições fascinantes como companheiras que “cismam rapidamente e não / esquecem” (LEMOS, 2018, p. 9), compartilhando um microcosmo protagonizado por bonecas que são, também, personagens marcantes, espécie de duplos das crianças.

Outro elemento fundamental para *Belo Horizonte boulevards* é a rede de conexões com outras obras poéticas. O livro é dedicado a Adília Lopes – outra poeta com o mesmo nome de batismo da autora, Maria José. Masé Lemos dialoga com inteligência e sem afetações com a escrita memorialística da autora portuguesa, estabelecendo semelhanças e diferenças entre as duas personagens/poetas com naturalidade e com a brevidade que o formato escolhido pede. Num momento delicado e emocionante, Masé Lemos cita um poema da escritora portuguesa em que acontece um incêndio na casa de bonecas, que as leva a um “hospital de maus sonhos” (LEMOS, 2018, p. 14). A voz poética contrapõe a essa imagem tão forte de Adília Lopes as suas bonecas belorizontinas, que têm que se contentar com “um hospital sem sonhos”. É que, na sua cidade/ infância, “[...] toda boneca precisava de / proteção. / Andavam sempre a querer mutilá-las” (LEMOS, 2018, p. 6). É com essas bonecas que a poeta/protagonista compartilha um breve momento idílico. No poema “Pampulha”, o famoso subúrbio criado por JK e Niemeyer nos anos 1940, é onde fica a casa de um tio que abriga na varanda uma “outra casa”, em que as meninas brincam: “ali as bonecas sonhavam que eram / bonecas” (LEMOS, 2018, p. 16).

Se não há “tremendismo” na memorialística de Masé Lemos, também não há traço de nostalgia atenuante – e nesse sentido o diálogo com Adília Lopes é bastante produtivo. Somos transportados pela leitura para um mundo onde o amor dói, as coisas em uso irritam e a casa neoclássica não guarda “nenhuma / simetria” (LEMOS, 2018, p. 21). É um mundo povoado por durezas mineiras que um leitor de Carlos Drummond de Andrade logo reconhece; durezas envolvidas por uma película de afeto que não esconde nem exagera as suas arestas.

*Belo Horizonte boulevards* se encerra com uma torção de perspectiva que enriquece o livro ainda mais, provocando no leitor uma vontade imediata de uma releitura renovada. A tal torção temporal e geográfica se dá com uma simples indicação do abismo entre o tempo (2018) e o lugar (Paris) da composição do livro e o tempo (infância) e o lugar (Belo Horizonte) retratados nele. Essa torção esclarece a escolha do título do livro, que une o nome da cidade da infância (que um dia foi conhecida como “Cidade Jardim”) e a grafia francesa da palavra *boulevard*, que indica não apenas avenidas largas e arborizadas que esquadrinham a capital francesa e a capital mineira, mas também um tipo de espetáculo teatral. Tendo esse segundo sentido em mente, penso

que *Belo Horizonte boulevards* constitui uma espécie de teatro íntimo da infância reconstituída à distância.

Fica reafirmado, assim, o precioso trabalho de garimpo memorialístico que a voz poética faz a partir da glosa de um verso da *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, nos seguintes termos:

Que culpa temos nós dessa planta  
da infância

– Nenhuma

Mas por certo é melhor  
Enxertá-la  
Aos pedacinhos

Colar pétala por pétala  
Unha por unha

As marias-sem-vergonha  
esparramam pelas mãos. (

LIMA, 1958, p. 643 *apud* LEMOS, 2018, p. 17)

Permanece a ideia da infância como aquele tempo perigoso em que, como dizia Flausina (outra memorialista magistral inventada por Guimarães Rosa) “os outros obram a história da gente” (ROSA, 2009, p. 81). A sedução, o viço e a constância que a voz poética do poeta alagoano via como qualidades intrínsecas da sua “planta da infância” (LIMA, 1958, p. 643) são aqui contrastados com a maria-sem-vergonha (a delicada *Impatiens parviflora* que viceja vigorosamente, mas apenas em lugares sombreados e úmidos), cuja flor se desmancha nas mãos, exigindo um trabalho delicado de reconstituição de fragmentos.

Creio que esse curto e eloquente *Belo Horizonte boulevards* pode servir de excelente apresentação ao trabalho poético de Masé Lemos. Nele estamos longe tanto da nostalgia açucarada que falsifica um passado apaziguado quanto do estardalhaço vazio que, incentivado pela mídia e pelas redes sociais, tem colonizado grande parte da nossa imaginação. O leitor tem em suas mãos um exemplo vigoroso da força da inteligência crítica na poesia brasileira contemporânea.

## **Referências**

- LEMOS, M. *Belo Horizonte boulevards*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.
- LEMOS, M. *No circuito das linhas*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016.
- LEMOS, M. *Rebotalho*. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2015.
- LEMOS, M. *Redor*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- LIMA, J. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. v. 1.
- ROSA, J. G. *Tutaméia – terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

Recebido em: 4 de janeiro de 2019.

Aprovado em: 16 de abril de 2019.





**BRECHT, Bertolt. *Se os tubarões fossem homens*.  
Tradução de Cristiane Röhrig. Ilustrações de Nelson Cruz.  
Curitiba: Edições Olho de Vidro, 2018.**

Fabiano Tadeu Grazioli

Universidade Regional do Alto Uruguai e das Missões (URI) – Campus de Erechim,  
Erechim, Rio Grande do Sul / Brasil

Faculdade Anglicana de Erechim (FAE), Erechim, Rio Grande do Sul / Brasil  
tadeugraz@yahoo.com.br

*Se os tubarões fossem homens*, de Bertolt Brecht, tradução de Cristiane Röhrig, publicação das Edições Olho de Vidro, surgiu no cenário da literatura infantil brasileira no apagar das luzes do ano passado. Trata-se de uma das narrativas que compõem, originalmente, o livro *Histórias do Sr. Keuner*, publicado no Brasil pela Editora 34, em 2006, dois anos depois de ser publicado na Alemanha. A princípio, as histórias desse livro, que formam escritas de 1926 a 1956, ano da morte do autor, não são endereçadas às crianças, mas como na literatura infantil o melhor é não se pautar por esquemas rígidos de classificação e categorização de textos que não privilegiem a abertura para a inteligência e o despertar do senso crítico do leitor, o trabalho sensível dos editores pôde apontar, entre os textos de Brecht, um que poderia estabelecer um diálogo profícuo com as crianças brasileiras, e, assim, *Se os tubarões fossem homens* surgiu no formato de livro ilustrado, com parceria de Nelson Cruz, reconhecido não só por suas premiações – recebeu o Jabuti 2018 de ilustração para *Os trabalhos da mão*, de Alfredo Bosi (Positivo), só para citar a última –, mas principalmente pela proposta criativa e provocadora das suas criações.

O processo narrativo na obra em questão estabelece-se a partir da pergunta de uma criança, a filha pequena da dona da hospedaria, ao senhor K. (ou senhor Keuner, considerado por muitos uma espécie de alter ego de Brecht). Indaga ela: “Se os tubarões fossem homens, será

que eles seriam mais gentis com os peixinhos?” (BRECHT, 2018). Essa pergunta desencadeia um conjunto de respostas positivas, porém irônicas, que aludem a temas como liberdade, sobrevivência, educação, crenças políticas, guerra e paz, poder e o uso que se faz dele, entre outros. “Se os tubarões fossem homens, mandariam construir para os peixinhos enormes gaiolas no mar, que seriam abastecidas com toda a sorte de alimentos, tanto vegetais como animais” (BRECHT, 2018). Já na primeira resposta do senhor K. à menina, nota-se que a liberdade dos peixes estaria ameaçada, pois, ao invés de eles poderem explorar a imensidão do oceano, eles viveriam aprisionados, embora fossem receber alimento, uma troca que, para os tubarões, parece justa. Nota-se a sutil ironia do interlocutor da menina, nessa e em outras respostas, por meio das quais Brecht constrói uma reflexão corrosiva sobre a sociedade da sua época. Muitos são os aspectos que merecem ser evidenciados e aprofundados em um trabalho mais extenso, mas, tendo em vista o espaço de que dispomos, privilegiaremos, nesta resenha, a ironia enquanto recurso de que Brecht lança mão para compor seu texto e, ainda, o projeto ilustrativo de Nelson Cruz.

A utilização da ironia pelo autor alemão em *Se os tubarões fossem homens* é um recurso que nos permite algumas reflexões importantes sobre a construção do texto. Lélia Parreira Duarte (2006, p. 19) afirma que

[...] nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e pretendida.

O texto de Brecht para a obra em questão é, na maioria de seus enunciados, uma proposta irônica de seu criador, ou seja, o autor procede com uma série de afirmações, mas espera que, na leitura, seus interlocutores entendam-nas pelo sentido contrário, fazendo-se valer da ironia para revelar o sentido que realmente procura construir, como no exemplo:

Naturalmente também haveria escolas dentro das grandes gaiolas. Nessas escolas os peixinhos aprenderiam como nadar para dentro da boca dos tubarões. Deveriam ter noção de geografia para poder localizar melhor os tubarões grandes que ficam nadando por aí, preguiçosos. (BRECHT, 2018).

Obviamente, perceberão a filha da dona da hospedaria e a criança leitora que a escola precisa instruir os peixinhos para que eles não sejam presas dos tubarões e salvem suas vidas. Mas, valendo-se da ironia, Brecht afirma exatamente o contrário, para que a interlocutora do senhor K. e o leitor joguem com o texto e estabeleçam o sentido pretendido pelo “ironista”, para usar a nomenclatura de Duarte. Ainda a fim de exemplificar a ironia no texto, citamos:

Os teatros do fundo do mar mostrariam valentes peixinhos, nadando entusiasmados em direção à boca dos tubarões. E a música seria tão bonita que os peixinhos, embalados por seus acordes, seguiriam a orquestra inebriados e envolvidos em pensamentos agradáveis e se precipitariam na boca dos tubarões. (BRECHT, 2018).

A função da arte é colocada em evidência na construção irônica desse parágrafo da obra. Naturalmente, o teatro e a música possuem a função de instruir, assim como a escola, para a emancipação e a independência dos laços de dominação do indivíduo. A obra dramática e poética que Brecht legou-nos é, inclusive, um investimento nessa perspectiva. Contudo, as palavras do senhor K., ditas à filha pequena da dona da hospedaria informam exatamente o contrário. É preciso que ela, assim como toda criança que vier a entrar em contato com a obra, perceba a diferença entre mensagem “enviada” e mensagem “pretendida”. Para arrematar nossa breve exemplificação acerca da ironia na construção dos enunciados da obra resenhada, trouxemos ao texto uma breve, porém potencial, construção de Brecht. Na voz do senhor K., afirma ele: “Haveria também uma religião se os tubarões fossem homens. Ela ensinaria que a verdadeira vida dos peixinhos só começa na barriga dos tubarões” (BRECHT, 2018). A criança, por mais que não reflita sobre crenças religiosas costumeiramente, vê-se provocada pela ironia desse fragmento. Sabe ela que precisa entender o contrário, ou seja, que a vida inicia ao nascer, e não na morte, como promovem muitas religiões.

Os exemplos que trouxemos à nossa escrita apontam para um leitor capaz de fazer relações e, no caso da ironia, olhar a linguagem pelo avesso, na tentativa de encontrar-lhe o significado. É o tipo de leitor que Duarte (2006, p. 19) assinala em sua obra como participativo no processo de percepção de tal recurso de construção literária:

A ironia, afirmação de um indivíduo que reconhece a natureza intersubjetiva de sua individualidade, serve dessa forma à literatura, quando esta busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos, dos quais deverá, eventualmente, participar.

O leitor, no caso da edição de *Se os tubarões fossem homens*, é convidado a ter uma experiência proveitosa também na fruição das ilustrações e no entendimento das relações que elas estabelecem com o texto verbal. Projetos ilustrativos arrojados e ousados como o de Nelson Cruz para o livro em questão tornam-se aliados da criança leitora à medida que se colocam a par de sua capacidade de pensar e criar relações (e, portanto, transitar) tanto por um caminho (a palavra que influencia a compreensão da ilustração), quanto pelo outro (a ilustração que influencia a compreensão do texto verbal). Esses movimentos levam a criança a perceber e se relacionar com a linguagem verbal e visual, separada ou simultaneamente:

Os livros-ilustrados podem desenvolver a diferença entre ler palavras e ler imagens: não são limitados por sequência linear, mas podem orquestrar o movimento dos olhos. O mais importante, como disse Sônia Landes, é que “no entendimento dos ilustradores de hoje, os livros-ilustrados lidam na realidade com os dois argumentos, o visual e o verbal; e cada um pode ser escalonado separadamente para um mútuo reforço, contraponto, antecipação ou expansão”. (HUNT, 2010, p. 234).

A possibilidade de orquestrar o movimento dos olhos nada mais é que o leitor orientar-se pelo livro ilustrado tendo como guia o texto verbal e a ilustração simultaneamente, levando ao entrelaçamento de ambos, o que confere a não linearidade à obra, conforme as palavras de Hunt. A possibilidade de lê-los em separado aponta, no texto, para os dois argumentos a que se referiu Sônia Landes: o verbal e o visual. “Eles

[os dois argumentos ou os dois contingentes de significados] têm um grande potencial semiótico/semântico, decididamente não são simples coleções de imagens [...]” (HUNT, 2010, p. 234). As ilustrações de Nelson Cruz para o texto de Brecht servem para demonstrar as possibilidades que comentamos a partir do fragmento de Hunt. Longe de funcionar como simples reprodução visual daquilo que já foi informado pelo texto verbal, as ilustrações propõem ao leitor, a cada página, um contingente de informações que, em muitas ocasiões, não estão no texto, e que, por vezes, choca-se com as afirmações do senhor K., na narrativa. Um exemplo dessa multiplicidade de informações é a ilustração da FIGURA 1.

FIGURA 1 – Multiplicidade de informações na ilustração para página dupla de *Se os tubarões fossem homens*



Fonte: Arquivo pessoal de Nelson Cruz

O texto que foi inserido na página dupla é o seguinte: “Se, por exemplo, um peixinho machucasse a nadadeira, os tubarões logo mandariam fazer um curativo para que ele não morresse antes do tempo” (BRECHT, 2018). Mas o que a criança percebe é um peixinho doente usado como isca junto aos tubarões famintos. Esse tipo de relação entre texto e imagem expõe o leitor ao que há de amistoso e provocativo nos

livros para a infância. É a mudança de rota, tendo em vista o texto verbal, que torna rica a experiência da leitura, a qual, em projetos arrojados, não é segura nem linear, lembrando uma afirmação da pesquisadora Marta Morais da Costa (2006, p. 159): “Toda construção de sentidos é arriscada. A atividade leitora consiste num salto sem para quedas e sem solo onde aterrar. A única certeza é a do voo e a do mapa desenhado pelo texto”.

Além disso, o trabalho de Nelson Cruz em torno das ilustrações de *Se os tubarões fossem homens* nos faz pensar o livro ilustrado na confluência das diversas imagens e do texto escrito, como bem assinalou Hunt:

Esse é um meio no qual as páginas podem ser vistas em termos de aberturas e de livre exploração das interações entre os dois meios [visual e verbal], pois como disse Nicholas Tucker, “a arte do livro ilustrado [...] reside nas interações entre a ilustração e o texto”. (HUNT, 2010, p. 234-236).

Para que o leitor possa investigar esse tipo de ilustração – que os autores assinalam como mais apropriada para o livro ilustrado –, os projetos ilustrativos precisam proceder de modo a colocar texto e ilustração em conexão criativa, de modo a conceber a ilustração como reveladora de potencialidades que o texto guarda, em um movimento que complexifica palavra e ilustração, e não na simples tradução da primeira para a segunda. Maria Nikolajeva e Carole Scott são pontuais quanto ao envolvimento das palavras e das imagens no livro ilustrado, ao afirmarem que, nesse produto cultural, as palavras e as imagens trabalham juntas para criar o impacto do livro.

Os exemplos mais eficazes criam alguma tensão entre as informações trazidas pelas palavras e pelas ilustrações, de modo a colaborar mutuamente, em vez de apenas repetir de forma redundante o que é comunicado no outro modo de expressão. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 327).

Projetos como o de Nelson Cruz só se concretizam porque o artista explora com liberdade a interação entre a imagem e a palavra, como prevê Hunt. Se estivesse preso à ideia de traduzir uma linguagem na outra, seu trabalho não resultaria criativo e ousado. A realização visual do artista, aliás, é exemplar em criar tensões em relação ao texto escrito. Quanto à utilização da expressão “criar tensões”, neste campo

de estudos, ela não tem uma conotação negativa e tampouco significa um resultado desfavorável à criatividade. Ela supõe criar condições para que a ilustração jogue de modo inventivo, provocativo e até subversivo com o texto. Nesse sentido, cabem duas exemplificações a partir da obra em análise. Nas ilustrações de Nelson Cruz, há um peixinho vermelho, inconformado e contestador que aparece em quase todas as páginas duplas. Se não pela cor, ele se destaca por estar sempre nadando em direção contrária à maioria dos outros peixes e levando alguns outros peixes consigo. Na FIGURA 2, é possível observar a personagem.

FIGURA 2 – A personagem na ilustração para página dupla de  
*Se os tubarões fossem homens*



Fonte: Arquivo pessoal de Nelson Cruz

Em momento algum do texto, Brecht menciona o peixinho vermelho. Trata-se de uma elaboração do ilustrador, um caso bem pontual de criação de tensão nos moldes de que tratávamos. Vermelho também é o casaco da menina interlocutora do senhor K., desenhada na capa e na primeira página dupla de ilustrações. Na interpretação do ilustrador – e nós concordamos com ela – a literatura de Brecht favorece o despertar crítico e a consciência política, e a criança que entrar em contato com a

sua produção literária desde cedo tem condições de perceber o mundo por um viés questionador e desacomodado.

Outro momento em que percebemos o estabelecimento da tensão referida por Nikolajeva e Scott na obra em evidência é no encerramento do texto. A última afirmativa do senhor K. é a seguinte: “Em resumo, só existiria uma civilização no mar se os tubarões fossem homens” (BRECHT, 2018). O conteúdo da afirmativa é contrariado por uma ilustração em página dupla que apresenta as gaiolas quebradas, os peixes coloridos e de vários formatos fugindo, em uma provocação à ideia de civilização única. Na dupla em questão, a página da esquerda reproduz o fundo do mar com azul esverdeado, a da direita é branca, em claro estímulo à capacidade de imaginação da criança: afinal, que final é esse? Os peixes saíram do mar? Que lugar ocupam no final da história? Proposta bastante similar repete-se na última página.

*Se os tubarões fossem homens*, embora escrito na primeira metade do século passado, dialoga com o Brasil contemporâneo ao refletir sobre a organização social do mundo e suas implicações de várias ordens. É um texto indicado, no catálogo das edições Olho de Vidro, para os leitores a partir de dez anos, idade que corresponde ao leitor fluente, tendo em vista as categorias apresentadas por Nelly Novaes Coelho (2000). Essa é a “[...] fase de consolidação do domínio do mecanismo da leitura e da compreensão do mundo expresso no livro” (COELHO, 2000, p. 37). Também é a fase, segundo a autora, do alargamento ou aprofundamento da percepção do mundo pela criança. Os leitores brasileiros que entrarem em contato com a obra terão oportunidade de realizar uma reflexão sobre o mundo e o país em que vivem a partir do conteúdo e da linguagem apresentados por Brecht, bem como pelas ilustrações de Nelson Cruz. A obra não está a exigir demais do leitor em questão que, segundo Coelho, já consegue fazer relações entre aquilo que lê e as características do mundo que o cerca e, agora de acordo com nossa percepção, não é indiferente às injustiças e descabros que podem vir a caracterizar o sistema político e social.

## **Referências**

BRECHT, Bertolt. *Se os tubarões fossem homens*. Tradução de Cristiane Röhrig. Ilustrações de Nelson Cruz. Curitiba: Edições Olho de Vidro, 2018.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COSTA, Marta Morais. *Mapa do mundo: crônicas sobre leitura*. Belo Horizonte: Leitura, 2006.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo. Cosac Naify, 2011.

Recebido em: 27 de fevereiro de 2019.

Aprovado em: 20 de maio de 2019.