



Fundação

CECIERJ

Consórcio **cederj**

Centro de Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro

Literatura Brasileira IV

Volume 1

Henriqueta Do Coutto
Prado Valladares
Dayhane Ribeiro Paes
Bianca Karam Athayde



**GOVERNO DO
Rio de Janeiro**

**SECRETARIA DE CIÊNCIA,
TECNOLOGIA E INOVAÇÃO**

**UNIVERSIDADE
ABERTA DO BRASIL**

Ministério da
Educação

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

Apoio:

 **FAPERJ**
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

 **NOVA
CEDAE**

Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Rua da Ajuda, 5 – Centro – Rio de Janeiro, RJ – CEP 20040-000

Tel.: (21) 2333-1112 Fax: (21) 2333-1116

Presidente

Carlos Eduardo Bielschowsky

Vice-presidente

Masako Oya Masuda

Coordenação do Curso de Letras

UFF - Livia Reis

Material Didático

ELABORAÇÃO DE CONTEÚDO

Henriqueta Do Coutto Prado Valladares

Dayhane Ribeiro Paes

Bianca Karam Athayde

DIREÇÃO DE DESIGN INSTRUCIONAL

Cristine Costa Barreto

COORDENAÇÃO DE DESIGN INSTRUCIONAL

Bruno José Peixoto

Flávia Busnardo da Cunha

Paulo Vasques de Miranda

DESIGN INSTRUCIONAL

Ana Cristina Andrade

Mariana Pereira de Souza

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Fábio Rapello Alencar

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Bianca Giacomelli

REVISÃO LINGÜÍSTICA E TIPOGRÁFICA

Beatriz Fontes

Carolina Godoi

Cristina Freixinho

Elaine Bayma

Flávia Saboya

Licia Matos

Maria Elisa Silveira

Mariana Caser

Yana Gonzaga

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Alexandre d'Oliveira

Deborah Curci

Núbia Roma

ILUSTRAÇÃO

Clara Gomes

CAPA

Renan Alves

PRODUÇÃO GRÁFICA

Patrícia Esteves

Ulisses Schnaider

Copyright © 2015, Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, mecânico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, da Fundação.

L775

Literatura Brasileira IV: volume 1/Henriqueta Do Coutto... [et al.] – Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2015.

194 p.; il. 19 x 26,5 cm.

ISBN: 978-85-458-0006-4

I. Literatura brasileira. II. Modernismo. III. Romantismo. IV. Semana de arte moderna. 1. Valladares, Prado. 2. Paes, Dayhane Ribeiro. 3. Athayde, Bianca Karam. I. Título.

CDD: 869

Referências bibliográficas e catalogação na fonte, de acordo com as normas da ABNT.
Texto revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Governo do Estado do Rio de Janeiro

Governador

Luiz Fernando de Souza Pezão

Secretário de Estado de Ciência, Tecnologia e Inovação

Gustavo Tutuca

Universidades Consorciadas

CEFET/RJ - CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA CELSO SUCKOW DA FONSECA

Diretor-geral: Carlos Henrique Figueiredo Alves

IFF - INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA FLUMINENSE

Reitor: Luiz Augusto Caldas Pereira

UFRRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Silvério de Paiva Freitas

UERJ - UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Ricardo Vieiralves de Castro

UFF - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Reitor: Sidney Luiz de Matos Mello

UFRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Roberto Leher

UFRRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO

Reitora: Ana Maria Dantas Soares

UNIRIO - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Luiz Pedro San Gil Jutuca

SUMÁRIO

Aula 1 – Escritas da subjetividade _____	7
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Bianca Karam Athayde / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Aula 2 – Em cartaz: o escritor em “um mundo de histórias” _____	23
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Bianca Karam Athayde / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Aula 3 – Em cartaz: os leitores também escrevem suas obras _____	41
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Aula 4 – Teorias sobre a escrita da leitura _____	61
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Aula 5 – Escritas da subjetividade no Romantismo – o eu lírico e outros eus _____	83
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Aula 6 – As subjetividades no século XIX. Narrativas de Machado de Assis: sobre os contos do autor _____	105
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Aula 7 – Entre Aires e Flora: um mundo de ideias sobre a leitura _____	123
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Aula 8 – Dois “Eus” famosos: Bentinho e Brás (de Machado de Assis) _____	139
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Aula 9 – Escritas da subjetividade no modernismo brasileiro: o sujeito lírico no século XX; considerações teóricas; Mário de Andrade na Semana de Arte Moderna no Brasil (1922) _____	155
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Aula 10 – Óculos do mundo: Bandeira e Drummond _____	173
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Referências _____	189

Escritas da subjetividade

Henriqueta Do Coutto Prado Valladares

Bianca Karam Athayde

Dayhane Ribeiro Paes

AULA

1

Metas da aula

Apresentar alguns conceitos teóricos sobre as vozes enunciadas em textos literários bem como relacioná-los à autoria, à leitura e às subjetividades nas obras literárias.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer criticamente os conceitos relacionados ao sujeito/autor, sujeito/leitor; à função autor e suas relações com a subjetividade na literatura;
2. relacionar tais conceitos teóricos às suas vivências de leitura de textos literários;
3. comparar posições absolutas/radicais sobre questões relacionadas à escrita assumida por um Eu.

INTRODUÇÃO



No álbum de retratos de família, imagine uma foto antiga, do tempo dos nossos avós. Os figurantes: uma mulher, com seus cinco filhos. Um deles, ainda bebê, no colo da mãe e os outros quatro distribuídos ao seu redor. Olhando atentamente para aquela fotografia, nota-se que ela foi rasgada em duas partes. A foto sofreu a supressão de algo (que não se sabe o quê ou quem). Reconfigurada, porque juntaram as duas partes, traz a cena descrita. Dessa maneira, a foto foi conhecida pelos membros daquela família, que percebiam o rasgo, observavam aquela falta e se intrigavam com o fato, mas não conheciam a história. No avião, um homem senta-se ao lado de uma mulher, e como acontece em muitas viagens (de trem, metrô, ônibus ou avião), ou nós mesmos ou o outro, vizinho de poltrona, começa uma conversa para passar o tempo. Ou termos pelo menos a impressão de diminuir ou tornar menos solitário o nosso percurso. No diálogo travado, entre os sentados lado a lado, uma inimaginável coincidência: o homem vivia em uma cidade, onde o pai da moça morara quando garoto. Daí a pergunta: qual o sobrenome do seu pai? O espanto do interlocutor ao sabê-lo, é seguido da seguinte pergunta: "sua avó era uma mulherzinha maluca de cabelo ruivo, era?" Aquele homem conhecia a história da família de sua recém-conhecida, e estranhamente seria ele quem ajudaria a compor (ou começar a compor) para aquela família a tal fotografia rasgada, anteriormente mencionada. A mulher maluca de cabelo ruivo era a mulher da foto com os filhos. O marido dela fora retirado dali, como também foi arrancado da vida pela própria esposa. Ela o matou, após uma discussão na cozinha da casa deles, diante de um daqueles filhos, presentes na fotografia, quando o menino tinha nove anos.

A história nunca foi revelada aos netos pelos familiares. Quando eles indagavam de que ou como o avô morrerá, os pais davam-lhes sempre versões diferentes. Só depois de adultos souberam o que aconteceu à família no passado, por carta enviada pelo homem (ele anexou cópias de vários jornais da época em que ocorrera o crime), do eventual encontro daqueles dois desconhecidos no avião. A real história daquela família veio à tona. Era o fio inicial de um romance que se desenrolaria para revelar outras histórias escondidas, guardadas e rasgadas que precisavam ser resgatadas para que cada um dos membros daquela família entendesse muitas coisas sobre si mesmo. Tudo isso está narrado, com riqueza de detalhes, no livro *O Inventor da solidão*, de Paul Auster (1982), escritor norte-americano. A contracapa do livro traz inclusive a foto a que temos nos referido. No capítulo de abertura da obra, lemos o título bastante significativo: “Retrato de um homem invisível”. O livro, escrito após a morte do pai do escritor, Sam Auster (um dos filhos de Anna Auster, presente na foto, no colo da mãe), revela assuntos muito importantes para a própria subjetividade de quem escreve. Da mesma forma, tudo é relevante para os leitores de Paul Auster, que, só depois de rever o mistério, compreende o pai.

Estranha forma de começar um curso de Literatura Brasileira IV sobre “Escritas das subjetividades”?

Gilles Deleuze, filósofo francês, afirma que toda escrita começa com uma falta, uma ausência. Em *As mil e uma noites*, Sherazade espertamente não conta tudo da história em um só dia, encantando o Sultão, que deseja voltar para saber o que ainda não sabe. Assim, Sherazade ganha mais um dia de vida, afinal, ela ainda tem o que narrar.

Do mesmo modo, a fotografia rasgada e incompleta permite que se volte também a ela para se saber o que ainda não se sabe. E de um encontro imprevisto, de um acaso momentâneo, consegue-se algo tão decisivo, tão absolutamente importante para o conhecimento de uma (ou de muitas) subjetividade(s).

É o nosso começo: ao nos propormos enfrentar um curso sobre as subjetividades da escrita, precisamos saber que nosso campo não é solo definitivo e confortável. O que enunciamos sobre um Eu, um sujeito e uma subjetividade, na escrita, leva-nos para cima de uma corda bamba onde nos vemos equilibrados para não cairmos em afirmações categóricas. Um fio tênue nos faz prudentes para não pendermos para um lado ou para outro, atribuindo tudo que se lê aos aspectos biográficos do autor ou ainda que a obra inde-

pende de quem a produz. Também o Eu vai se partindo, vai se juntando, acrescentando, revendo e completando em um processo de vida complexo que não o torna um humano imortal. O sujeito que escreve traz uma carga pessoal, social, política, histórica com força de atuação em sua escrita. Mas é o próprio sujeito-escriptor quem admite (ouvi um escritor [Drummond] falar isso em entrevista) que “é um ser em realização”, porque, se afirmamos sermos realizados, então, estaremos mortos.

No caso que destacamos inicialmente, vemos que nem mesmo o escritor tinha as informações para compor parte importante de sua história até um determinado momento de sua vida. No entanto, existia a foto que o fazia desconfiar de que ainda havia algo a se juntar a um quebra-cabeça. Havia um vazio a ser preenchido. E a parte encontrada impulsionava outras a serem juntadas para aquela composição. Falarmos assim de uma unidade, de uma individualidade, de um Eu torna-se um desafio pela simples razão de que múltiplos fatores implicam na constituição desse Eu.

Ao estruturarmos o curso “Escritas da subjetividade”, sentimos que escrevemos para você. Mas não podemos negar que o nosso Eu está muito presente nos textos da literatura brasileira que escolhemos para ler com você. Afinal, são escolhas de um Eu com uma preferência maior na literatura de um autor do que outro. Por isso, pediremos reiteradas vezes que você também possa associar os aspectos teóricos e nossa discussão crítico-reflexiva sobre os assuntos tratados nas aulas a outros textos que você também já leu. Lembre-se de textos de literatura brasileira, poemas, contos ou romances que tocaram a sua subjetividade a tal ponto que você não os esqueceu.

UM GIRO PELA HISTÓRIA

Já no início de nossas observações, percebemos que existe um personagem muito importante em nosso caminho no curso: o sujeito. É dele então que vamos nos ocupar mais detidamente neste segmento da aula.

Ao redor do sujeito gravitam aspectos históricos que influenciam na forma como o entendemos ao longo do tempo. Se em determinado momento da História o sujeito foi pensado – como o cientista e matemático Descartes (1596-1650) o fazia –, sendo visto como um ser dividido em matéria e substância pensante (mente), viria então ao mundo o sujeito cartesiano, aquele com capacidade de racionar e de pensar: “cogito, ergo sum”, ou seja, “penso, logo existo”.

Copérnico, outro cientista, realizou, com uma fantástica descoberta, mais uma guinada nos rumos do pensamento. Saber que a Terra não girava em torno de seu próprio eixo, mas em torno do Sol, abalou a crença de que Deus governava a tudo e a todos em sua natureza master. Assim, de uma certa maneira, tudo estaria posto e acabado. No entanto, viu-se que não era bem isso que acontecia. O homem ganhava valorização e distinção por suas importantes descobertas e realizações. Descobriu-se que o homem é um sujeito, agente transformador da História. Dessa forma, a visão do mundo, que era teocêntrica (Deus no centro do universo), passa a ser antropocêntrica (Homem no centro do mundo). Outras luzes foram ainda lançadas para modificar os pontos de vista sobre o sujeito.

Se trouxermos essas observações para a literatura brasileira, perceberemos, através de títulos de obras literárias, tal mudança de foco. Se até os séculos XVII e XVIII os livros traziam títulos mais atrelados aos aspectos relacionados ao mundo exterior – *Os Lusíadas*, *Cartas Chilenas*, *Os Inconfidentes* – no XIX, estampavam em suas capas os nomes dos personagens que não mais ficavam insulados na trama. Dessa maneira, saltavam de dentro deles, elevados ao primeiro plano, dando-nos a possibilidade de ler *Iracema*, *Lucíola*, *O Guarani*, de José de Alencar, ou ainda *Helena e Iaiá Garcia*, de Machado de Assis – para ficarmos apenas em alguns dos romances brasileiros do Romantismo.

Freud, ao descobrir que nossos sonhos, desejos e impulsos sexuais são formados por processos psíquicos ligados ao inconsciente, abala mais uma vez a ideia do sujeito cartesiano, focado e definido na Razão, através do modelo “penso, logo existo”. Para Freud, nessa zona do inconsciente, há fatores relevantes para a constituição da subjetividade. Sabemos que o que aparece em nossos sonhos, por exemplo, são aspectos ligados a esse inconsciente, onde existe uma espécie de “reserva de acontecimentos” que, reprimidos por nós, por nosso consciente, ficam armazenados invisivelmente. Embora “escondidos”, a teoria de Freud nos mostra que estão presentes na formação do Eu. São esses aspectos que vêm à tona e são reconhecidos nos nossos sonhos.

Consideremos ainda mais um campo de estudo – a sociologia – no sentido de pluralizarmos o sujeito. O mundo interior do sujeito entra em contato com o mundo exterior. Este passa a exercer um certo padrão de comportamento ao homem, obrigando-o a se adequar e a incorporar em

seu interior algo que o exterior lhe impõe. Há, nessa mistura, uma quebra de unidade subjetiva. Disso nos fala George Lucáks, quando traz à cena o “herói problemático” do romance. Trata-se de um personagem conflitante com a sociedade em que vive, na medida em que seus valores individuais entram em dissonância com os que são postos pelo sistema social.

No final dos anos 60 do século XX, destaca-se o ano de 1968, que foi emblemático na política estrangeira e nacional, com muitos movimentos estudantis de revolta no Brasil contra o regime político de exceção: a ditadura militar. Zuenir Ventura, por exemplo, escreveu o livro *1968: o ano que não terminou*.

ATIVIDADE



Atende ao objetivo 1

Sobre o texto “O essencial é saber ver” de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, comente o seguinte trecho: “e raspar a tinta com que me pintaram os sentidos, desembulhar-me e ser eu”.

Se desejar, acesse o *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=6sLN8Ez5q6E> para ver o texto.

RESPOSTA COMENTADA

Durante a aula, expomos que muitas vezes se torna um desafio a escrita de uma subjetividade. Vimos que, ao enunciarmos um “Eu”, este pode estar repleto de elementos externos que os afastam de si, por isso, precisamos nos “desembrulhar” destes muitos invólucros que escondem a nossa própria subjetividade. Lembre-se também de que o escritor Paul Auster não sabia parte importante de sua história de família. Dessa forma, faltavam a ele elementos cruciais daquela história que, ao ser “desembrulhada”, completava a sua subjetividade.

TEÓRICOS SOBRE AS SUBJETIVIDADES NA LITERATURA

Já no contexto internacional, daremos destaque nesta seção da aula às ideias de dois teóricos importantes: Roland Barthes e Michel Foucault. Destacaremos dois textos que julgamos essenciais para pensarmos as questões das subjetividades na literatura.

Roland Barthes

O texto “A morte do Autor” é um ensaio crítico-teórico de **ROLAND BARTHES**, publicado em *O Rumor da Língua*, que já nos espanta pelo seu título.



Figura 1.1: Roland Barthes.

Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/7/7c/RolandBarthes.jpg/250px-RolandBarthes.jpg>

ROLAND BARTHES

(Cherbourg, 12 de novembro de 1915 – Paris, 26 de março de 1980) foi um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês.

Escrito em 1968 – ano emblemático na história da França (e igualmente na de outros países), por ser um tempo de intensos movimentos políticos, de propostas de mudanças significativas rumo à liberdade de expressão, de credo de valores –, o ensaio acompanha a ousadia da época.

Relativizemos a radicalidade do próprio título do ensaio teórico, chamando a atenção para o contexto histórico em que surge, mas reco-

nheçamos, por outro lado, a sua importância no sentido de repensar o lugar que o autor vinha ocupando no cenário dos estudos literários, no momento em que as análises das obras literárias ficavam às vezes por demais atreladas à vida do autor, à sua biografia.

Barthes sublinha a soberania emprestada ao autor que, sob essa ótica, sobredeterminava os sentidos da obra. Dessa forma, o autor funcionava como uma âncora para os leitores, até bem perto do fim do século XIX. Então, conhecer a vida do autor, conhecer o seu estilo significava conhecer de antemão a sua obra literária.

Contrapondo-se a isso, a abertura do ensaio já traz uma série de questionamentos a respeito da voz ou das vozes que falam nas narrativas que começamos a ler. Citando uma frase da novela *Sarrasine*, de Balzac, Barthes desdobra umas tantas perguntas de não tão fáceis respostas e que não são exclusivas dos leitores daquele texto. Quantas vezes nós mesmos temos semelhantes indagações, quando em contato com outras narrativas: “quem fala assim?”, “será o herói da novela ou será o autor”, “será a sabedoria universal?”, “a psicologia romântica?” (BARTHES, 1976, p. 49).

A resposta de Barthes também é pertinente a outros textos lidos por nós: “será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem”. No momento da escrita do ensaio (e não podemos afirmar que estamos longe das afirmações de Barthes, já no início do século XXI), reconhecemos que o “Império do Autor” era muito poderoso. Ainda hoje, vários são os textos críticos, histórias da literatura, entrevistas em revistas especializadas, compêndios didático-escolares que aliam vida e obra do autor.

Vivi, em uma das Bienais do Livro, uma cena bem ilustrativa do que viemos expondo. Um casal visitava o *stand* de vendas de José Saramago. Havia um pôster de tamanho real da figura do autor português. A mulher, muito inquieta, ansiava a todo custo ver o escritor, que anunciara sua presença aquela noite no local. O homem, absorto nos livros, abria as obras do autor, lia trechos, abandonava uns e ia aos outros. Mas era, a todo instante, interrompido pela mulher, que se deslocava no espaço nervosamente: onde está Saramago? Quero

vê-lo. Saber se ele é como eu o imagino. Em um dado momento, após sistemáticas interrupções, o marido respondeu (um tanto impaciente), voltando-se para o pôster: ali está ele, ele chegou. Veja o Saramago. E a moça então deu de ombros!

O movimento de Roland Barthes, no início, é exatamente o de problematizar a tendência geral da crítica de procurar um eixo central nas obras literárias, geralmente atribuído a quem as produziu. A explicação da obra confunde-se com o seu autor. O que se lê nela é a sua voz e as suas confissões. A seguir, Barthes mostra as reações advindas de vários escritores no sentido de abalar tal “Império do Autor”. Cita Baudelaire, Valéry, Proust como nomes significativos nesta contestação, evidenciando a valorização da linguagem e da escrita, relativizando a questão da pessoalidade e do Eu que fala na narrativa. Há uma afirmação em outra obra teórica de Roland Barthes – na sua *Análise Estrutural da Narrativa* – que evidencia essa mudança de rumo em direção à construção do texto que não preexiste ao seu enunciado. A afirmação é bastante pertinente também para este contexto e nos faz pensar. Diz Barthes: “quem fala na narrativa não é quem escreve e quem escreve não é quem é” (BARTHES, 1976, p. 49).

Ao “sujeito-autor”, Barthes contrapõe o “*scriptor* moderno” (idem, 1994, p. 51), que estabelece com o seu texto uma relação de coexistência, de criação simultânea (do texto e dele enquanto seu criador), porque “ele nasce ao mesmo tempo que o seu livro”, ao contrário do autor, que parece suscitar uma existência prévia que alimenta o livro que cria, tal qual faz o pai com o filho.

A obra de Bertold Brecht é o paradigma destacado por Roland Barthes para exemplificar a tendência desse *scriptor*, que não mais oferece ao público o conforto de receber uma história pronta a se desenrolar diante de seus olhos, mas que requer dele uma participação ativa na composição dos seus significados. A obra já não permite aos seus leitores nem mesmo a saída no final da peça/texto, mas saídas, questionamentos que se estendem para além dos limites do tempo e do espaço restritos a ela.

As considerações críticas de Roland Barthes convergem para a guinada nos estudos teórico-literários, que passam a incluir uma

figura até então pouco considerada pela teoria da literatura: o leitor, para quem a crítica clássica vinha fechando os olhos. Se por um lado observamos o radicalismo vigente ao tempo da escrita do ensaio – que finaliza com a sentença “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor” –, por outro lado, devemos atribuir-lhe importância para a reflexão sobre a postura crítica, até então quase exclusivamente voltada e devotada ao Autor.

Ainda na esteira das considerações teóricas de Roland Barthes sobre a leitura, está também a complexidade da colocação do *sujeito-leitor*. É ele que trabalha no sentido de descodificar letras, sentidos, estruturas que o texto nos apresenta. Por outro lado, o mesmo leitor, ao destravar a “segurança do sentido”, ao colocar “a leitura em roda livre, supercodifica, não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas” (BARTHES, 1984, p. 37).

Dessa forma, a leitura, que acompanha a estrutura do texto, na verdade, não se deixa aprisionar por ela, na medida em que cada leitor traz consigo uma rede particular de outras leituras, de imaginação, de reflexos e reflexões de seu tempo histórico, que entram em contato com o texto, tornando-o diferente para cada um que o lê. Nesse sentido, Roland Barthes convida-nos a pensar na leitura como uma “ciência do inesgotamento”, do “deslocamento infinito”, porque nela se opera uma força caleidoscópica, que arrasta os leitores, em turbilhão, a muitas referências, a outros textos.

MICHEL FOUCAULT

(Poitiers, 15 de outubro de 1926 – Paris, 25 de junho de 1984) foi um importante filósofo e professor da cátedra de História dos Sistemas de Pensamento no Collège de France desde 1970 a 1984. Todo o seu trabalho foi desenvolvido em uma arqueologia do saber filosófico, da experiência literária e da análise do discurso. Seu trabalho também se concentrou sobre a relação entre poder e governamentalidade, e das práticas de subjetivação.

Michel Foucault

Conforme avançamos no mapeamento das considerações feitas por diversos teóricos em relação à leitura, percebemos que, sem dúvida, há complexidade no que temos como objeto de análise. Afinal, falar de autor e de outros aspectos que estão envolvidos na leitura de uma obra não se reduz a uma tarefa fácil. Basta lermos o texto de **MICHEL FOUCAULT** que, no próprio título, lança a questão sobre “*O que é um autor?*”.

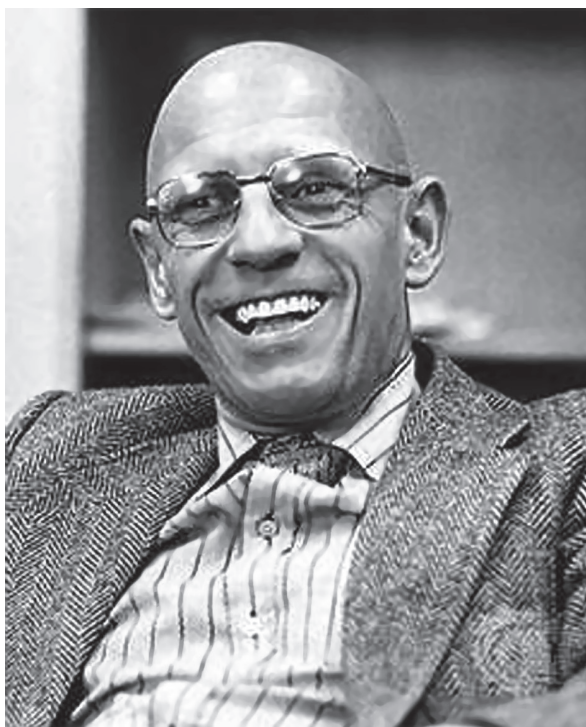


Figura 1.2: Michel Foucault.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Michel_Foucault

Curiosos sobre a data do seu lançamento, circundamos ainda o tempo, referido anteriormente, visto que o ano dessa publicação é o de 1969. Conhecemos o espírito crítico e provocador de Foucault, que se enraíza em suas obras e que nos arrasta a rever posições já consolidadas e, digamos, até mesmo cristalizadas, em cada um de nós, que nos rendemos ao já dito. Apresentamos, então, vozes que por sua vez perpetuam e proliferam textos sobre autor-obra, sem levarmos em conta a “função autor”, levantada por Foucault, nessa conferência teórica.

Segundo a luz que ele lança nesse sentido, nem todo aquele que escreve se eleva a tal categoria. Para alcançar essa condição, faz-se necessária a produção de algo mais do que ser autor de suas próprias obras e de seus livros, já que estes são também responsáveis por outros discursos que deles advêm.

Foucault cita como exemplos Freud e Marx, que “estabeleceram uma infinidade de discursos”, por isso são chamados de “fundadores de discursividade” (FOUCAULT, 1992, p. 58). Dessa forma, mostra-nos que

a valorização da noção de autor se modifica conforme o tempo histórico, demonstrando como textos de Cosmologia e de Astronomia, que hoje consideramos científicos, na Idade Média ganhavam confiabilidade por meio do conhecimento de suas autorias. Importava, dessa maneira, saber que “Hipócrates disse”, e que “Plínio contou”. Ao contrário, houve um tempo, segundo relata Foucault, em que textos atualmente chamados literários, dos quais se cobra o nome do autor, circulavam sem que fosse importante saber sua autoria. O anonimato, que para nós hoje se torna “insuportável”, não era fator de relevância para a circulação, classificação e valoração da obra.

Outro ponto importante na configuração de Foucault sobre a “função autor” se deve à explicação dada no sentido de se deslocar a identidade do escritor na narrativa. Tal afastamento não deve se dar apenas no campo da subjetividade, mas se estende ao momento em que ele escreve, ao gesto da sua escrita. Portanto, todo o discurso de Foucault caminha para se entender que o momento da escritura de um romance ou de obra ficcional torna-se ímpar, porque se cria um campo de forças múltiplas que não estão regidas por um só Eu, uma subjetividade soberana e onipotente, capaz de eliminar de seu caminho vozes diversas, problemas, impasses, dificuldades de opções, tristezas, alegrias, intuições e um sem-número de situações díspares, que podem estar mais próximas ou mais distantes do autor ou nem passar perto dele.

As palavras do próprio Foucault são claras nesse sentido: “Seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efetua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância. [...] De fato, todos os discursos que são providos da função autor comportam esta pluralidade de ‘Eus’” (1992, p. 55).

Em relação ao autor, a reflexão apresentada por Foucault afasta-nos da concepção que a crítica literária vem assumindo ao longo dos tempos, chegando, mesmo aos dias de hoje, muito próxima à exegese cristã, e qualificando-o, quase sempre, como um “santo de altar”. Essa é a ideia do gênio criador, dotado de uma sensibilidade superior, que lhe permite ver o mundo com olhos diferentes e mais poderosos do que os do resto da humanidade.

Segundo Foucault, o autor torna-se também campo de estabilidade que neutraliza, atrai e até ancora os leitores que buscam portos seguros na leitura, porque têm medo de arriscar ou de se aventurar sozinhos nos

“bosques da ficção”. O autor é ainda referência para nós, uma vez que nos coloca mais confortáveis, mais seguros, ao sabermos que o seu nome nos garante um campo mais restrito de ação. Por isso, se propomos a leitura de uma obra de autor ainda desconhecido ou pouco conhecido e, portanto, ainda não aclamado pela crítica, vivenciamos o incômodo de certos leitores que relutam em emitir qualquer “parecer” qualificativo sobre o texto. Por outro lado, às vezes, mesmo sem a leitura da obra, mas conhecendo-lhe a crítica e a consagração que esta concede ao seu autor, tal fato torna-se o suficiente para aplaudi-la, ficando esse mesmo leitor mais à vontade para se ocupar da análise literária da obra.

Sobre isso, Foucault destaca que, para São Jerônimo, o nome não bastava para garantir a “função autor”. A preocupação do filósofo relacionava-se ao fato de que a homonímia não é garantia para nos dar a certeza da autoria. Assim, para considerar que tais obras realmente foram escritas por determinado autor, estabelecia quatro critérios que garantiriam a autenticidade da autoria dos textos. O primeiro deles fazia excluir da lista de obras do autor o texto que se julgasse inferior a outros (estabelecia-se dessa maneira um nível de valor para o autor); o segundo referia-se à exclusão do texto que estivesse em contradição com as doutrinas já apresentadas em obras anteriores (o autor estaria definido por uma coerência em termos de uma concepção teórica); pelo terceiro critério não se admitiria traição ao estilo consagrado do autor (trata-se aqui de uma unidade estilística); e, finalmente, não haveria possibilidade de referências a personagens ou acontecimentos posteriores à morte do autor (o autor insere-se em momento histórico preciso) (FOUCAULT, 1992, p. 51-52).

Embora Michel Foucault destaque que tais critérios já se distanciam da crítica moderna, ele reconhece a continuidade do uso deles, ainda adotados por críticos contemporâneos no tempo em que escreve o seu texto teórico, o que e, sem dúvida, flagramos ainda nos dias de hoje. Foucault chama a atenção para o fato de que, ao pensarmos a função autor, não se pode vincular diretamente um discurso a um determinado indivíduo. O que faz realmente do indivíduo um autor, diz Foucault, é sua capacidade de abrir possibilidades para os tratamentos que os leitores darão aos textos, para as projeções que possam fazer neles e a partir deles.

Esse pensamento nos permite assim concluirmos que não há uma definição que sirva para todos os autores, um modelo de autor feito *a priori*, que pudesse ser definido a despeito do tempo em que o texto surge.

Sua existência e sua construção variam por dependerem de fatores que integram uma rede complexa de elementos da qual participam leitores, crítica, história.

ATIVIDADE



Atende ao objetivo 2

Selecione outro texto literário que já leu e que remeteria às considerações teóricas levantadas durante esta aula.

Se você não se lembrar de um, sugerimos o poema “O Outro”, de Mario de Sá Carneiro, escritor português (1890-1916), para base de seus comentários: “Eu não sou eu nem sou o outro,/sou qualquer coisa de intermédio:/pilar da ponte de tédio/que vai de mim para o outro”. (Lisboa, 14 de fevereiro de 1914).

Você pode também seguir para o *link* abaixo e ouvir o poema na voz de Adriana Calcanhoto: <http://www.youtube.com/watch?v=jeC6KWPoFYQ>.

RESPOSTA COMENTADA

Você já deve ter lido algum texto em que um Eu conta sua história. A partir da leitura do texto, você deve apontar o que esse Eu fala de si e o que tocou a sua subjetividade. Se preferir o texto de Sá Carneiro, exponha o que o Eu do poema suscitou em você. Estamos seguindo o que foi exposto na aula sobre a complexidade de se falar sobre si mesmo.

CONCLUSÃO

Com as leituras teóricas que trouxemos para esta aula, esperamos ter iniciado a reflexão crítica sobre as subjetividades da escrita, ligadas aos sujeitos; lembramos que há pluralidade também quando falamos deles. Assim, tratamos do sujeito autor, da “função autor”, mas também de um sujeito bastante importante na obra literária: o sujeito leitor. Este é um personagem (?) sempre presente para aquele sujeito que escreve, um Outro que o autor prevê para estabelecer com ele uma espécie de pacto em que aceite as regras de um jogo estabelecido para que se efetive a leitura do texto ficcional. (Aos leitores, ainda vamos dedicar uma aula teórica para ampliarmos nossa reflexão crítica sobre o seu estatuto em Literatura. Mas isso o faremos mais adiante no nosso curso).

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Certa vez, ao sair de uma sessão de cinema, uma amiga pediu que comentasse o filme. Para mim, não havia sido um filme de fácil compreensão. Havia partes que não seguiam uma sequência narrativa, o que obrigava o espectador a fazer conexões de trechos para chegar a alguns sentidos, mas, por isso mesmo, parecia que eles escapavam de nós, porque estávamos incertos. Quando revelei esse meu ponto de vista à minha amiga, ela afirmou prontamente: “Engraçado... eu achei o filme a sua cara”. Você já teve alguma experiência em que o Outro, ao expor a visão que tem de nós, surpreende-nos? Comente.

RESPOSTA COMENTADA

Aqui você pode contar uma situação em que se percebe o hiato entre o que pensam de você e o que você é; entre o que gostariam que você fosse e o que você pensa que é; o que você quer ser, mas há uma série de fatores externos a você que escondem o seu essencial ser. Você pode rever o que afirmamos na introdução da nossa aula

(O que enunciamos sobre um Eu, um sujeito e uma subjetividade, na escrita, leva-nos para cima de uma corda bamba onde nos vemos equilibrados para não cairmos em afirmações categóricas. Um fio tênue nos faz prudentes para não pendermos para um lado ou para outro, atribuindo tudo que se lê aos aspectos biográficos do autor ou ainda que a obra independe de quem a produz. Também o Eu vai se partindo, vai se juntando, acrescentando, revendo e completando em um processo de vida complexo). A maneira como nos vemos pode não coincidir com a de quem nos cerca.

RESUMO

Percorremos, em nossa aula-convite ao curso, os meandros que nos levam às subjetividades. Trata-se de um assunto que se desata e se multiplica em muitos vieses quando se fala de um Eu. Cobramos, como leitores, que o autor de um texto nos conceda um mapa-guia de sua obra, afinal, ele é o seu criador. Entendemos que ele sabe mais do que todos nós sobre si mesmo e sobre as coisas que escreve. Ele também já foi elevado à “função autor” que lhe garante papel de destaque pela crítica literária. Mas lembremos que são eles mesmos, os autores, que dizem: “escrevemos também sobre o que não sabemos”. Assim foi a nossa entrada na aula, acompanhando a descoberta do escritor Paul Auster sobre uma parte importante de sua vida, que por muito tempo foi um mistério para ele. Um quebra-cabeça que compunha o seu Eu, no qual faltavam peças importantes para a sua própria identidade. O sujeito-autor desempenha um papel importante na escrita que ele produz. No entanto, no momento de sua escrita ele também tem sempre em mente outro participante indissociável dela: o sujeito-leitor. Aquele que mesmo sem ter um contorno muito nítido no texto escrito funciona como um duplo do autor. Alguém que o autor prevê que seja capaz de entender, acompanhar, participar através da leitura das linhas e das entrelinhas do texto, do que está colocado para ser lido. Então, o leitor, motivado por tal leitura, sente-se provocado a exercer outra função: a de escrever.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, ainda estaremos em torno dos autores, de como criam suas escritas e de como criam personagens. Até lá!

Em cartaz: o escritor em "um mundo de histórias"

Henriqueta Do Coutto Prado Valladares

Bianca Karam Athayde

Dayhane Ribeiro Paes

AULA 2

Metas da aula

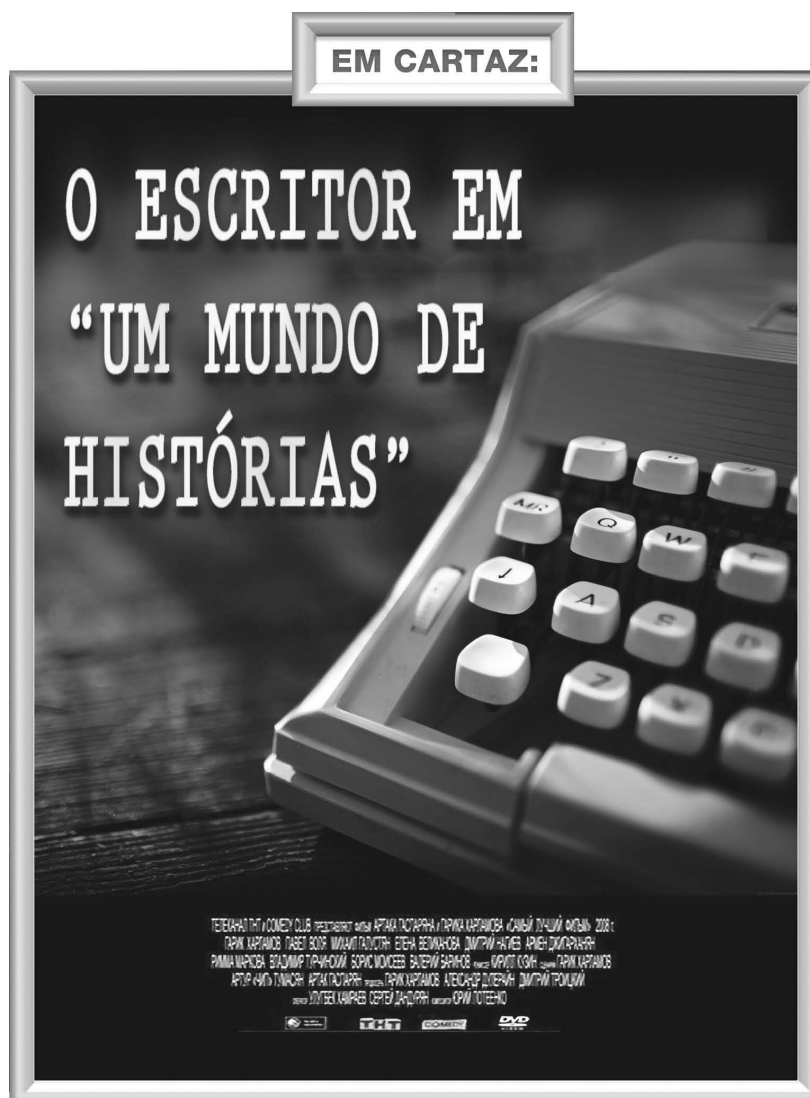
Evidenciar nos textos fatores ligados às subjetividades dos autores, bem como discutir questões que interferem na criação literária, considerando entrevistas, depoimentos, aspectos biográficos, histórias, memórias dos escritores.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer a complexidade que envolve o processo de criação literária do autor;
2. identificar traços importantes na escrita do autor, relacionados a diversos aspectos: sociais, literários, biográficos, políticos, contextuais;
3. estabelecer a sua leitura para além dos aspectos grafados no texto literário, aplicando-a aos que também compõem a subjetividade.

INTRODUÇÃO



Na Aula 1, destacamos textos teóricos que problematizavam questões concernentes ao sujeito que escreve e ao sujeito que lê textos literários. Pluralizamos, portanto, o sujeito. Levamos em consideração que existe uma rede complexa ligada às subjetividades da escrita, na medida em que percebemos o quanto é difícil definirmos univocamente um Eu.

Nessa teia que o envolve, estão, dizíamos lá, múltiplas faces que esta subjetividade assume em diferentes espaços, situações, vivências e circunstâncias diversas, como no trabalho, no lazer, na família, no ambiente acadêmico, nas redes sociais. Desempenhamos papéis que nos são impostos, uma espécie de comportamento para, digamos assim, uma possível sobrevivência nesses

grupos. Em nosso cotidiano, somos submetidos aos *frames* (molduras) que nos fazem agir de maneira específica em várias situações, pois a convivência nos obriga a isso. Por isso, nós nos comportamos de uma forma assistindo a uma partida de futebol e, de outra, em uma palestra sobre a profissão que exercemos. Tratamos de forma diferenciada o nosso cliente, quando pretendemos fechar um negócio profissional, e o nosso amigo, que encontramos num fim de tarde para relaxar depois de um dia cansativo de trabalho.

Dessa forma, percebemos que estamos, mesmo fora do espaço literário, como em um teatro, várias vezes em um mesmo dia, assumindo diferentes performances. Poderíamos, então, concluir que o espaço ficcional não está só no palco do teatro, mas em nosso dia a dia. Descobrimos que nós também representamos e que, assim, a representação literária de um Eu é uma representação da representação.

Nesta segunda aula, perceberemos que o assunto sobre autoria ainda não se esgotou em nossa primeira aproximação. Temos muitos caminhos a percorrer ao se tratar dessa subjetividade da escrita. Por isso, tão logo tomamos um livro (romance, conto, novela, poema) em nossas mãos, queremos saber não só da história que conta. Curiosamente nos interessamos pela história de quem conta. Novamente em cena: o autor. O anonimato é, para nós, insuportável, dizia-nos Foucault. Então, cada livro aberto suscita também outras fontes onde queremos beber para saciar nossa sede de saber. Queremos conhecer mais sobre a vida do autor. Quando ele descobriu a sua vocação para tal tipo de arte? Também atua em outra modalidade artística? Alguém, especialmente, o incentivou a ser um escritor literário? De que forma ele cria? Que outros escritores o influenciaram, ou não houve influência externa? De que maneira aquela subjetividade “vê” o mundo em que vive?

São questões e respostas que irão variar segundo cada escritor escolhido para leitura. Trata-se de perguntas recorrentes em muitas entrevistas, o que nos prova que não estamos sozinhos em nossas buscas. Vejamos algumas observações, pertinentes ao tema, em duas partes.

PARTE I: DOS QUE CRIAM ESCRITAS

Sobre as relações entre vida e obra, já destacamos que estas não são tranquilas de se estabelecer. Afinal, precisamos das biografias especializadas, de entrevistas, depoimentos, palestras, cartas assinadas pelo próprio autor, para que se afirme a relação intrínseca entre as duas.

Affonso Romano de Sant’Anna, poeta que também escreve crônicas em jornal, publicou em *O Globo* (em “A voz da Poesia”) um texto sobre essa extrema dificuldade, dizendo que há, na poesia, uma “estranha relação entre o eu e o mundo. O pessoal e o social. Há de haver uma orquestração” (SANT’ANNA, 2012).

Notamos essa orquestração explícita, por exemplo, na dedicatória do poeta romântico Fagundes Varela, no poema “Cântico do Calvário” – “À memória de meu filho morto a 11 de dezembro de 1863” –, em que se observa a direta relação de um fato ocorrido em sua vida e com o texto. No entanto, outras aproximações não são tão diretas assim. Elas podem acontecer também ao revés. O escritor americano Paul Auster, considerado na Aula 1, revela em entrevista que não havia entre ele e o pai uma forte convivência. Ela se fazia sim com a mãe, bastante presente na vida de Auster. No entanto, em sua literatura, a figura do pai é muito mais incisiva do que a da mãe.

Observamos outro exemplo em uma crônica de Manuel Bandeira, em que o escritor fala de dois aspectos: da afetividade de sua mãe, representada por meio de várias palavras no diminutivo, e de como Mário de Andrade percebia este traço na escrita da poesia de Bandeira. Lê-se, então, na crônica “Minha Mãe”, o reconhecimento do autor sobre esta influência, dita da seguinte maneira:

Notou Mário de Andrade como em minha poesia a ternura se trai quase sempre pelo diminutivo; creio que isso (em que não tinha reparado antes da observação de Mário) me veio de diminutivos que minha mãe, depois que adoeci, punha em tudo que era para mim: ‘o leitinho de Nenen’, ‘a camisinha de Nenen’... Porque ela me chamava assim, mesmo depois de eu marmanjo. Enquanto ela viveu, foi o nome que tive em casa, ela não podia acostumar-se com outro. Só depois que morreu é que passei a exigir que me chamassem – duramente – Manuel (BANDEIRA, 1972, p. 185-187).

Julio Cortázar, escritor argentino, abriu uma palestra proferida em Cuba contando um acontecimento insólito. Uma senhora que ele havia encontrado no aeroporto afirmava veementemente que ali, com certeza, não estava Julio Cortázar, que ele era um outro. O verdadeiro Julio Cortázar, ela o conhecera em outra ocasião e lugar, afirmava para o próprio, taxativamente. A situação de dúvida lançada pela interlocutora para Cortázar, ele mesmo, coincide na verdade com aspectos de sua

obra literária, que suscita em seus leitores o mesmo tipo de desconforto, estranhamento e dissolução de certezas absolutas.

O escritor português José Cardoso Pires (1925-1998) viveu o estranhamento que aquela senhora havia imposto a Julio Cortázar. O escritor transformou em literatura a experiência clínica de acordar um dia e não se reconhecer. Após perder a memória e olhar a própria existência como se fosse outra pessoa, inclusive privado dos sinais de escrita, Cardoso Pires sentiu-se uma folha em branco. Já recuperado – da mesma maneira misteriosa como ficou doente –, o escritor produziu *De profundis, valsa lenta*, texto em que narra: “Ainda hoje estou a ouvir aquele ‘é’. Espantoso como bruscamente o meu *eu* se transformou ali *noutro alguém*, noutro personagem menos imediato e menos concreto” (PIRES, 1998). O livro segue expondo a profunda angústia de procurar por si mesmo ao passo em que discute a importância da escrita nesse processo. Trata-se de um exemplo sensível da relação que se desdobra entre o Eu, o Outro e o Outro de mim.

Já o escritor moçambicano Mia Couto revelou algo muito interessante sobre seu nome. Ele respondeu à seguinte pergunta em entrevista, evidenciando uma nova identidade, escolhida por ele mesmo, realcionada mais intimamente com algo de seu gosto pessoal e de prazer de convivência com ele mesmo. Essa opção foi acatada pelos que haviam lhe dado o nome de batismo: Antonio Emílio Leite Couto. Vejamos o trecho da entrevista:

De onde vem o nome Mia?

Vem de um convívio que eu tinha com gatos, com dois, três anos. É óbvio que eu não me lembro, mas os meus pais contam-me, e têm fotos para comprovar, que eu comia com gatos, dormia com gatos, pensava que era um deles. Eram gatos vadios que foram para a nossa varanda e ali ficaram. E um dia decidi que queria ser chamado Mia. Eles aceitaram e passei a chamar-me assim. Acho que foi o meu primeiro acto de ficção.

Fonte: forum.angolaxyami.com/livros-o-melhor-da-literatura/290509-livros-para-todos.

De influências nas escritas

Começemos por Mia Couto, que em entrevista afirmou ter começado sua escrita pela poesia. E como muitos escritores também fazem: ouvindo outras vozes. Seu pai, também poeta, reconhecidamente uma influência no caminho literário de Mia Couto, apresentou-o ainda a outras vozes (uma vez que traduziu e organizou antologias de muitas obras literárias), inclusive da poesia brasileira: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e, os mais recentes, Manuel de Barros, Adélia Prado e Hilda Hilst.



Caro aluno, seria bom que você assistisse a este vídeo com a entrevista de Mia Couto, disponível no seguinte site: http://www.youtube.com/watch?v=SzNedHwwPmI&feature=player_detailpage.

É importante destacar que, mesmo se não tivermos acesso, diretamente, aos depoimentos do escritor sobre tais influências de leituras de outros escritores, a nossa leitura da obra já nos permite percebê-las. Estão citadas nos textos reiteradas vezes, fazendo-nos crer que no processo de criação de uma escrita há outras obras em diálogo mais ou menos visível.

Nos romances machadianos, evidencia-se que o autor é leitor de Shakespeare, Sterne, Poe. Repetidas vezes, Machado de Assis cita obras ou trechos de obras literárias destes escritores. Os árcades, como veremos mais adiante, são chamados de neoclássicos por admirarem e assumirem como “modelos” os escritores clássicos gregos. Os românticos brasileiros reverenciavam Musset, Byron, Schiller.



Para não chegarmos à exaustão de exemplos, convidamos você, nosso interlocutor, para acessar o *blog* indicado no *link* a seguir e ler os poemas brasileiros que influenciaram a poesia de Affonso Romano de Sant’Anna, a fim de verificar estas vozes que vão compondo subjetividades: http://www.avozdapoesia.com.br/autores.php?poeta_id=207.

De como nascem as escritas

Começemos conhecendo um pouco da história de Cecília Meirelles, poetisa brasileira, e de sua relação com um mundo de histórias de imaginação que a fascinava em sua infância. Cecília Meirelles perdeu mãe e pai muito cedo. O pai morreu três meses antes de ela nascer e a mãe também faleceu, quando a menina tinha três anos. A sua tutela coube à avó materna, de origem açoriana de São Miguel. Segundo Cecília Meirelles, pela avó soube muitas coisas do folclore açoriano. “Ela também me cantava rimances e me ensinava parlendas”, dizia Cecília recordando a infância. No entanto, foi Pedrina, sua pajem (também por pouco tempo), a “companheira mágica” da infância. Era aquela que não só lhe contava histórias do folclore brasileiro (histórias de Saci Pererê e Mula-sem-cabeça), mas que as “dramatizava, cantava, dançava e sabia adivinhações, cantigas, fábulas etc”.

Cecília Meirelles também revela que tinha uma relação intrínseca com o objeto livro, desde sua encadernação, sua capa, seu aspecto gráfico, suas ilustrações. Tinha uma verdadeira paixão pelo exemplar de *Os Três Mosqueteiros*, livro que pertencera ao seu avô. “Aquilo era uma história que não acabava nunca; e acho que esse era o seu principal encanto para mim”, afirmava Cecília (MEIRELLES, 1972, p. 43).

Toda essa vivência influenciou a escritora Cecília Meirelles que, desde pequena, já se sentia fascinada pelas parlendas, ouvidas de sua avó, por exemplo. O ritmo, as rimas, os versos que ali estavam também seriam recursos usados em sua criação literária – a poesia. Uma *pré-visão* de seu futuro profissional.

Os rimances são histórias muito antigas em verso, cavaleirescas, mais ou menos cortesãs. Podem ter origem no séc. XV. O primeiro transcrito é a outrora célebre “Nau Catarineta” (ou “Nau Catrineta”); o segundo, o rimance “Dona Silvana”.

Este gênero de poemas foi durante muito tempo de tradição oral, talvez ao modo do que se passou com as danças e cantares folclóricos, que também teriam origem cortesã ou fidalga. Em Portugal, quem primeiro cuidou da sua recolha foi o Cavaleiro de Oliveira, no séc. XVIII; no século seguinte, Garrett deu seguimento à tarefa, como a continuaram mais tarde Teófilo Braga e outros. A ideia inicial da recolha foi romântica, como aconteceu na Alemanha por meio do trabalho dos irmãos Grimm. Os dois são poemas moralizantes e em ambos encontramos o que alguns chamam de “maravilhoso cristão”, isto é, a intervenção sobrenatural, e

daí se enquadrarem na temática religiosa. No primeiro, essa intervenção é clara; no segundo, quase só sugerida. É interessante notar que a “Nau Catarineta” faz referência à época das descobertas marítimas.

Fonte: lendasexemplares.blogspot.com.br

Já as parlendas são versinhos com temática infantil que são recitados em brincadeiras de crianças, como exemplificado a seguir:

Parlendas

Hoje é Domingo,
pede cachimbo
O cachimbo é de ouro,
Bate no touro,
O touro é valente,
Bate na gente,
A gente é fraco,
Cai no buraco,
O buraco é fundo,
acabou-se o mundo.

Um, dois, feijão com arroz
Três, quatro, feijão no prato
Cinco, seis, falar inglês
Sete, oito, comer biscoito
Nove, dez, comer pastéis

Uni duni tê
Salamê min guê
Sorvete colorido
O escolhido foi
você

Fonte: <http://www.suapesquisa.com/folclorebrasileiro/parlendas.htm>

As histórias que muitas pessoas, às vezes, querem transmitir a um escritor para que as torne contos, romances ou novelas, Cortázar dispensa. Acercam-se dele afirmando: “tenho uma excelente história para seus leitores”. Ele agradece, mas diz que um tema espetacular deverá ser como “um diamante dentro de um cristal”, algo que possa ultrapassar o mero argumento apresentado. Dessa forma, o escritor argentino explicita que “escrever revolucionariamente não significa escrever sobre a revolução”. Cortázar explica que percebeu, quando esteve em Cuba, o interesse, a emoção e a reflexão crítica de camponeses, quando colocados em contato

com a leitura das obras literárias de William Shakespeare. Ao contrário, esse público não se fixava nas leituras de obras que alguns autores faziam especialmente para eles, usando linguagens e abordando assuntos que julgavam ser mais acessíveis para esse tipo de leitor mais simples. Com a intenção ideológica de fazer os camponeses assimilarem ideias propagadas pelo regime político daquele país, os textos – que poderíamos chamar de panfletários devido ao conteúdo – não os motivavam para a leitura como faziam os escritos por Shakespeare.

Pensemos ainda no que diz Machado de Assis, em *Esau e Jacó*, chamando a atenção de que, muitas vezes, o valor da obra pode não estar na *história* que conta, mas no *como* se conta. Se pensarmos na história do referido romance (a história de dois gêmeos que se apaixonam pela mesma mulher, Flora, e disputam não só o amor da moça, mas também posições políticas diversas: um é monarquista e o outro é republicano), veremos que ela em si não é extraordinária. A força está na maneira como é contada. É o que lemos no capítulo LI / “Aqui presente”: “Supõe um fio de anedotas ou uma história comprida, cousa alheia: ainda assim podia ser deles somente, porque há estados da alma em que *a matéria da narração* é nada, *o gosto de a fazer e de a ouvir é que é tudo*. Também podia ser isto” (ASSIS, 1979, p. 1012, grifo nosso).

Os personagens de ficção: subjetividades criadas

Lembremos que os escritores criam personagens, dão vida a esses seres que, se pensamos serem dominados por seus criadores, nos surpreendem com a autonomia que assumem, driblando os seus autores.

Essa força narrativa é tão evidente que os escritores equilibram-se nas entrevistas quase sempre obrigados a responder: como é o seu processo de criação da escrita? Como são criados os personagens por seus criadores?

Beth Brait, em seu livro sobre *A personagem*, reserva nele um capítulo – “De onde vêm esses seres” – para que vários escritores brasileiros respondam a esta pergunta.

Ao acompanharmos as mais diversas e diferentes respostas a tal pergunta, também flagramos as subjetividades daqueles que escrevem.

Cada um tem um modo muito próprio e particular de lidar com os seres ficcionais que inventam. Se os escritores admitem que os seres de papel ou de palavras existem, muitos confessam que tais personagens têm muito dos seus próprios criadores. Podem ser aspectos, traços de suas personalidades. No entanto, podem ser feitos como mosaicos, ganhando de pessoas outras, conhecidas ou não, esses aspectos humanos.

Um dos escritores entrevistados por Beth Brait usa a imagem dessa mistura, dizendo que retira de cada pessoa conhecida traços para compor seus personagens, coloca-os em um liquidificador e, assim, bem chacoalhados pelo movimento do aparelho, ganham vida os seus personagens.

Lygia Fagundes Telles afirma que a convivência, a proximidade excessiva com seus personagens durante um bom tempo faz com que ela se sinta vampirizada por eles, como se lhe sugassem todo o sangue. Revela que, no fim de uma criação artística de um livro que escreve, se encontra em absoluto cansaço e exasperação.

Moacir Scliar fala muito peculiarmente da criação de seus personagens, apresentando-se também como um deles – o personagem escritor Moacir Scliar. Dessa forma, ele se apresenta como um personagem que assume o papel de escritor, porque o escritor difere do ser social.

Acompanhei, há muitos anos, Jorge Amado afirmar, em uma entrevista, que seu desejo em *Dona Flor e seus maridos* era que Dona Flor escolhesse um dos dois pretendentes. No entanto, a personagem havia ultrapassado a vontade do próprio escritor, com muita vida, personalidade e vontade próprias, por isso, ficando com os dois. Zélia Gattai, sua esposa, ao passar na porta do escritório, onde Jorge escrevia, foi testemunha do momento em que o escritor reconheceu o fato de ter perdido o controle de sua personagem. Ela passou exatamente no instante em que Jorge desabafava com Dona Flor: “Sua bandida, você me traiu, ficando com os dois maridos”.

Atentemos ainda para uma observação de Umberto Eco sobre a estranha reação de um amigo que se mostrou ofendido com a publicação de um de seus livros, por achar que, um dos personagens revelava uma história sigilosa, um verdadeiro segredo de sua família. No entanto, Eco jamais conhecera o tio desse amigo e nada sabia sobre a misteriosa história familiar dele.

ATIVIDADE



Atende ao objetivo 1

Procure, em alguma entrevista com um escritor brasileiro, aspectos relacionados à sua subjetividade. Comente as afirmações do próprio autor acerca de sua escrita.

RESPOSTA COMENTADA

Você pode destacar da entrevista com o autor como ele se descobriu escritor. Escreva se houve influência de leituras de outros escritores ou se alguém (como aconteceu com Cecília Meirelles e com Mia Couto) despertou nele o interesse pela escrita.

PARTE II: DE UM PERSONAGEM EM DESTAQUE: O NARRADOR

Ainda temos que tratar de um personagem muito importante, criado pelo autor: o narrador da obra ficcional. O autor o constrói de tal forma que cabe a ele a direção da narrativa. É o narrador que conduzirá os leitores pelos “bosques da ficção”, com a função de assumir, algumas vezes, uma vida quase independente do ser social do autor. O narrador pode ser um personagem feminino inventado por um autor masculino ou ao contrário. Além disso, sabemos que de pontos de vista masculino ou feminino podem vir tomadas de posições diversas.

Machado de Assis criou em *Dom Casmurro* o personagem Bentinho. É ele, não esqueçamos, um advogado, o narrador da sua história com Capitu. Obviamente, com o poder de convencimento, hábil em criar um discurso que sustente e ampare os argumentos para as suas defesas,

conduz de tal forma seu ponto de vista que transfere para quem acompanha o seu relato a dúvida que sente em relação à traição (ou não) de Capitu e Escobar.

Umberto Eco lembra que um autor pode emprestar a um cão o ponto de vista de uma narrativa. Foi o que fez P. G. Wodehouse, que “certa vez escreveu na primeira pessoa as memórias de um cachorro – uma demonstração de que a voz que narra não é necessariamente a do autor” (ECO, 1994, p. 20). A afirmação de Umberto Eco nos leva novamente ao que Barthes enuncia: “quem fala na narrativa não é quem é”, como lemos na nossa primeira aula.

Para contar a história, o narrador pode assumir um só ponto de vista, tendo uma posição de *câmera* que, de fora da trama, vai acompanhando o desempenho de outros personagens. Pode ter um foco sem esse distanciamento, imiscuindo-se junto aos personagens, participando das ações, sem saber o que acontecerá mais adiante na história. Outra possibilidade para o narrador é tudo ver e saber, a partir de uma visão total de tudo e de todos. Chama-se este tipo de narrador de *onisciente*, considerado como um semideus.

Todas as possibilidades são estratégias importantes não só para o desenrolar da narrativa, mas também no aspecto de sua verossimilhança, para fazê-la ser coerente com as intenções do autor. Já nas primeiras linhas do conto “Missa do Galo”, de Machado de Assis, sabemos que estamos diante de uma narrativa conduzida por um narrador, que, embora distanciado do tempo narrado, está envolvido intimamente com o que irá narrar. Dessa forma, o narrador – em primeira – pessoa revela: “nunca pude entender uma conversação com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta” (ASSIS, 1959, p. 584). Aí está estabelecida a dubiedade tratada em todo o conto: a diferença de idade entre os dois personagens, a distância entre o tempo da escritura e o tempo narrado, a incerteza/dúvida do que de fato aconteceu ou do que poderia ter acontecido. Assim, permanece a questão: D. Conceição insinua-se ou não para o rapaz recém-chegado ao Rio de Janeiro para “estudar preparatórios”?



Caro aluno, recomendamos que você leia esse conto por meio do seguinte *link*: <http://www.biblio.com.br/default.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/MachadodeAssis/missadogalo.htm>.

Há ainda outras narrativas que trazem uma pluralidade de pontos de vista. Nestas não há um só narrador que comande o discurso do princípio ao fim. São narrativas que obrigam os leitores a não confiar em apenas uma subjetividade, mas a se desapegarem de uma acomodação a um único ponto de vista. Neste caso, os leitores devem participar mais ativamente em busca de significações da obra, em um discurso mais elaborado do que a história que as narrativas contam.

Ignácio Loyola Brandão escreveu um romance intitulado *Zero* (1975). A obra se caracteriza por ter, inseridos na narrativa, recortes de jornal, depoimentos de personagens, trechos de entrevistas sobre acontecimentos que revelam um tempo de repressão política no Brasil, nos anos de 1970. Ele apresenta uma obra sem uma sequência lógica, em que insere trechos que nem mesmo são escritos por ele. É o próprio Ignácio Loyola Brandão quem responde ironicamente, quando inquirido sobre a obra tão fragmentada em sua forma narrativa, qual seria o eixo desse seu livro. E ele responde: “ele (o eixo do livro) pode ser encontrado em qualquer loja de autopeças”.

De outras considerações sobre narradores

Nas concepções sobre narradores, ainda se destacam as que foram concebidas por Walter Benjamin no texto “O narrador”, no qual o filósofo alemão se atém principalmente à obra de Nikolai Leskóv.



Figura 2.1: Walter Benjamin (1928).

Fonte: http://als.wikipedia.org/wiki/Walter_Benjamin

Neste texto, Benjamin apresenta o narrador como aquele que tem o que contar porque, sendo um viajante, adquire experiências de vida, ou seja, acumula conhecimentos de outras terras, outras gentes, outras culturas. Ao contrário, para Benjamin, existe ainda o narrador que não sai, o que é arraigado, enraizado à sua terra, por isso adquire no lugar mesmo onde vive as histórias para contar. Este tipo de narrador já escutou essas histórias de outros que também ali moravam. Benjamin atribui-lhes, respectivamente, as figuras do marinheiro e do camponês. O escritor afirma que narradores desta estirpe estão em vias de extinção. Um de seus argumentos se sustenta no fato de que, quando se vive em um tempo de muitas informações, perde-se esta capacidade de elaborar histórias. Tudo está dado e superado em um turbilhão de fatos que vão se sucedendo rapidamente, sem dar tempo de reflexão sobre os mesmos. Benjamin diz que, caso se peça a alguém que narre um acontecimento, a dificuldade em fazê-lo é flagrante.

Seus argumentos ampliam-se ao sinal dos tempos em que as relações com o trabalho se modificam também. A produção em larga escala de itens provenientes da sofisticada industrialização, com a rapidez do resultado final, evidencia a desvalorização do que é feito artesanalmente. O trabalho elaborado, que demanda maior tempo para que o produto fique pronto, porque está sendo moldado nas/pelas mãos dos artesãos, requer cuidados minuciosos e especiais que demandam mais tempo. Ao passar esse tipo de trabalho aos que herdarão essa tradição, não se ensina somente a técnica de fazer, mas a história desse saber, que já vem de gerações em gerações.

Outro fator apontado por Benjamin, nesse aspecto do “encolhimento” da capacidade de narrar, advém das mudanças no tratamento em relação ao momento da morte. Se antes em quase todo quarto ou sala de casa abrigava alguém nesta situação, hoje, as pessoas com doenças terminais são transferidas de casa para hospitais, o que os afasta dos parentes na hora da morte. No entanto, segundo observa Benjamin, é justamente nesse tempo que se trava o conhecimento de uma história de vida. Uma verdadeira caminhada, onde se adquiriu sabedoria, desafios, alegrias, tristezas, angústias, vai sendo exposta, com todos esses “fios”, na hora que se vai deixando a vida. Quando se está mais perto do que não se sabe, parece que se avolumam perguntas não só do que se vai encontrar (além da vida?), mas também o que se vai deixar dela e nela de sua história. É um crescimento para quem escuta esse outro ponto de vista sobre a vida que vai cessando. Uma oportunidade de fazer pensar a sua própria vida, de se abrir um espaço (às vezes tão raro) para refletir sobre a condição de ser-no-mundo.

Pensemos ainda em outras histórias: aquelas não escritas nas folhas de papel dos livros, mas escritas em nossas memórias, porque foram ouvidas de alguém, um/a narrador/a, com o poder mágico de encantar crianças e adultos ou de prepará-los para não abrirem mão de sonhos, que não se extinguem com os finais das histórias. Lembremos que assim aconteceu com Cecília Meirelles, que, também escritora, não esqueceu as histórias contadas por Pedrina, sua babá.

ATIVIDADE



Atende ao objetivo 2

Destaque do texto da aula o trecho relacionado à subjetividade da escrita que mais tenha tocado a sua subjetividade e diga o porquê de sua escolha.

RESPOSTA COMENTADA

Você pode escolher alguma consideração feita sobre a criação literária de um escritor mencionado no texto, por exemplo, de que forma é realizada a composição de seus personagens ficcionais. Apresente argumentos que levaram você a fazer tal escolha.

CONCLUSÃO

Ainda nesta aula, estamos chamando a sua atenção para a complexa rede de fatores que envolvem a subjetividade da escrita. Se costumamos nos ater ao limite de o que vai grafado entre as duas capas dos livros (as histórias que nos trazem), vê-se que ainda há outras histórias ligadas à obra. Enveredamos, dessa maneira, para aquelas narrativas que estão escritas em outro livro do autor, nas páginas de sua vida, por exemplo. São histórias gravadas na infância, de livros lidos de outros autores, contadas por outros, observadas no dia a dia de convivência com pessoas que cercam aquele que escreve.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Escolha uma modalidade de narrador dentre as que foram apresentadas na aula, para escrever sobre ela.

RESPOSTA COMENTADA

Você pode escrever como/de que maneira a atuação do personagem narrador influencia a leitura de uma obra. Por exemplo, o narrador de “Missa do Galo”, de Machado de Assis, diz na primeira linha do conto: “nunca pude entender uma conversação com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta”. Percebemos que ele faz parte da história. Você deve considerar se este envolvimento do narrador influencia no que ele escreve.

RESUMO

Tendemos a considerar em nossas leituras os aspectos ligados às histórias que lemos. Queremos ler linha após linha para o fim, para saber o que acontecerá com os personagens em um romance, conto ou novela. No entanto, nesta aula, percebemos que as saídas que os leitores fazem do texto também guardam sentidos para ele e nele. Trata-se de aspectos relacionados às subjetividades dos autores, que criam um mundo de histórias, histórias de um mundo – um mundo ficcional permeado do que é peculiar à realidade empírica do autor, mas também à sua imaginação. Acompanhar as ideias estéticas do escritor, sua visão de mundo, seus traços biográficos colocados em entrevistas ou trazidos pela crítica especializada sobre autores enriquecem nossas leituras. A figura presente do autor nos fascina. Mas nada nos encanta mais do que a leitura da obra escrita. É nela que se dá o encontro de subjetividades: a de quem escreve com a de quem lê, ainda que seja para um encontro que revele as diferenças entre as duas. Pode ser também que se vejam em outra subjetividade complementações, possibilidades de desdobrar reflexões críticas, uma ponte de comunicação com o Outro que também nos habita. Vamos caminhando no sentido de entender que escrever de um ponto de vista em 3ª pessoa, ou seja, sobre aqueles que estão distantes de um Eu, pode não significar isenção de si mesmo. Escrever sobre si, assumindo um Eu, pode também mascarar o fascínio sentido por um Outro. Um Ele que se esconde dentro de um Eu. Ou um Eu mascarado por um Ele que escreve.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, analisaremos como os autores são, primeiramente, leitores de outras histórias. Dessa forma, veremos que os leitores também escrevem suas obras.

Até lá!

Em cartaz: os leitores também escrevem suas obras

Henriqueta Do Coutto Prado Valladares

Dayhane Escobar Paes

AULA

3

Metas da aula

Evidenciar que há possibilidade de se ter uma História da literatura, tomando por foco o autor, e discutir sobre uma história literária, levando em conta as diversas leituras, ou seja, a recepção das obras literárias por diferentes leitores.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. elencar diferentes tipos de leituras, como as que fazemos antes de chegarmos às primeiras linhas de um texto literário;
2. conceituar teoricamente diversas modalidades de leitores;
3. considerar uma História da leitura.

INTRODUÇÃO

Carta aos leitores:

Prezado aluno(a)-leitor(a),

Iniciamos esta missiva com uma confissão importante: você é, mais uma vez, um personagem em destaque no texto que escrevemos, porque pensamos insistentemente nesta subjetividade que nos lê. Uma subjetividade que se inscreve como um ser presente implicitamente neste nosso texto. Por isso, consideramos várias coisas: se vai nos entender, se quer nos conhecer pessoalmente, se entende nossas pretensões: objetivos da aula, escolhas de obras e assuntos literários. De nossa parte, subjetivamente, fechamos os olhos e imaginamos que você também escreve conosco, porque precisamos de suas perguntas, de sua atenção e de sua disposição para o nosso estudo. Em breve, receberemos a sua resposta-leitura a esta aula-carta.

Até breve, Henriqueta e Dayhane.

Falamos em nossa primeira aula sobre o sujeito leitor já com a intenção de colocá-lo, mais adiante no nosso curso, em um lugar de importância no que se refere às subjetividades da escrita (também ele escreve sobre o que lê). Você vai se lembrar de que, nos estudos literários, frequentemente, nos atemos à subjetividade daquele que escreve. Em nossas primeiras aulas, mesmo, em torno do autor, de suas histórias, dos aspectos biográficos, de suas preferências estéticas, seus processos criação da escrita, dos personagens, dos discursos dos narradores. Mas também valorizamos as leituras que faziam os autores. Nesta aula, vamos tratar, especificamente, de leitores nas seguintes vertentes: na primeira parte da aula, trataremos de conversas de autores com leitores, por dentro das obras; na segunda parte, faremos uma incursão por conceitos como os de “leitor-modelo” e “leitor-empírico”, estudados por Umberto Eco, levando em consideração a figura de “leitor ruminante” presente em *Esaú* e *Jacó*, de Machado de Assis.

LEITORES EM DIVERSAS PERSPECTIVAS

Nas leituras já feitas das obras narrativas de Machado de Assis, você já deve ter observado que, frequentemente, há uma interrupção em sua leitura, para que o narrador se dirija ao leitor. Machado nomeia os leitores ou os apostrofa de diversas maneiras. Dentre outros epítetos, são os leitores “apressados”, “atentos”, “perspicazes”, “ruminantes”,

“leitores dos meus pecados” e “leitoras curiosas”, que encontramos nos escritos machadianos.

O conto “Miss Dollar”, por exemplo, apresenta, em seus primeiros parágrafos, conjecturas relacionadas ao que vários tipos de supostos leitores, diferentes subjetividades, poderiam pensar sobre quem era a personagem-título do conto. Sendo o leitor do conto, diz o narrador,

rapaz e dado ao gênio melancólico, imagina que Miss Dollar é uma inglesa pálida e delgada, escassa de carnes e de sangue, abrindo a flor do rosto dous grandes olhos azuis e sacudindo ao vento umas longas tranças louras [...]

Suponhamos que o leitor não é dado a estes devaneios e melancolias; nesse caso imagina uma Miss Dollar totalmente diferente da outra [...]

Já não será do mesmo sentir o leitor que tiver passado a segunda mocidade e vir diante de si uma velhice sem recurso. Para esse, a Miss Dollar verdadeiramente digna de ser contada em algumas páginas, seria uma boa inglesa de cinquenta anos, dotada com algumas mil libras esterlinas [...], casando com o leitor aludido [...]

Mais esperto que os outros, acode um leitor dizendo que a heroína do romance não é nem foi inglesa, mas brasileira dos quatro costados, e que o nome Miss Dollar quer dizer simplesmente que a rapariga é rica.

A descoberta seria excelente, se fosse exata; infelizmente nem esta nem as outras são exatas [...] Miss Dollar é uma cadelinha galga (ASSIS, 1959, p. 27-28).

Todos os leitores considerados/imaginados fracassam em suas projeções na leitura. Machado já começa a narrativa estabelecendo um jogo com o leitor, colocando a sua participação em destaque, mas garantindo surpresas para ele. A própria narrativa impõe um ritmo para a leitura, em que se abrem brechas para que o leitor imagine o que aconteceu ou poderia ter acontecido, obrigando-o a um movimento que o retira de uma posição de passividade, de conforto em relação ao que lê. É o que consideramos a historicidade do texto literário, que não se compromete em apresentar uma história apenas em um encadeamento causal, ou seja, uma história pronta e tão previsível que se faz necessário apenas o seu acompanhamento para um determinado final. No início do conto, com o “desfile” de leitores em diversas possibilidades, se interrompe a sequência da história. Os leitores se dão conta de que cada subjetividade

pensará Miss Dollar segundo suas próprias conjecturas, mas estas podem ser desviadas para ainda outras possibilidades de significações. O leitor pode perceber uma coincidência entre o que ele próprio imaginou ser a Miss Dollar e uma das conjecturas tratadas no texto ou pode, ainda, imaginar outras possibilidades não externadas lá.

Em *Esau e Jacó* são vários os exemplos que marcam a inclinação e até, de certa forma, a preferência dos leitores em caminhar progressivamente para o final da história. No capítulo XXVII, lê-se então: “o que a senhora deseja, amiga minha, é chegar já ao capítulo do amor ou dos amores, que é seu interesse particular no livro” (ASSIS, 1979, p. 982).

Em outra passagem da mesma obra, na qual o narrador conta uma história – a das barbas de um frei e de um maltrapilho, desgastadas pela ação do tempo, que aparentemente nada tem a ver com a história dos gêmeos e de Flora – que quebra o fluxo linear da narrativa, especialmente quando lemos o seguinte comentário: “e o leitor que volte a página se prefere ir atrás da história” (ibidem, p. 977).

Destacamos ainda em *Esau e Jacó* a informação dada pelo narrador de que lera um dos capítulos do romance a outro leitor. Este é anterior a qualquer outro leitor da obra, porque a lê no momento da sua escrita. As palavras do narrador trazem, no parágrafo inicial do referido capítulo, a interpretação, amparada por um adágio, deste primeiro destinatário sobre a leitura: “Pessoa a quem li, confidencialmente, o capítulo passado, escreve-me dizendo que a causa de tudo foi a cabocla do castelo. Sem as suas predições grandiosas, a esmola de Natividade seria mínima ou nenhuma, e o gesto do corredor não se daria por falta de nota. ‘A ocasião faz o ladrão’, conclui o meu correspondente.” (ibidem, p. 1045, grifo nosso).

Ainda que é no mesmo capítulo, nova reflexão é oferecida a quem está lendo o romance. Desta vez, é inserida a leitura de outro leitor, Aires, diversa da realizada por aquele personagem leitor criado como um primeiro interlocutor do narrador. Aires, por sua vez, discordava do provérbio: “não é a ocasião que faz o ladrão, *dizia ele a alguém*: o provérbio está errado. A forma exata deve ser esta: “A ocasião faz o furto: o ladrão já nasce feito” (ibidem, p. 1045, grifo nosso).

Lembre-mos também de outra obra, *Galvez, imperador do Acre* (1981), de Márcio Souza. O romance conta, ficcionalmente, o processo de incorporação do Acre ao território brasileiro, através das memórias

de Dom Luiz Galvez. Trata-se de uma narrativa em 1ª pessoa, em que o narrador-personagem relata a sua história, vivida no Brasil de novembro de 1887 a dezembro de 1894. Este é o tempo da história, mas não é o tempo do discurso, porque os escritos de Galvez são achados em um sebo, por um turista em visita a Paris. É ele, este primeiro leitor, quem resolve publicar as memórias, tornando-se, dessa maneira, o editor que apresenta ao público as aventuras e desventuras narradas pelo personagem Galvez, na Amazônia Brasileira do final do século XIX.

Em atitude muito semelhante àquela que relatamos nas narrativas machadianas, este personagem-editor não assume postura isenta, mas interfere nas memórias de Galvez, chamando a atenção do leitor, seja no título do capítulo intitulado: “Perdão, leitores”, seja para dizer que “neste momento, sou obrigado a intervir, coisa que farei a cada momento que o nosso herói faltar com a verdade dos fatos” (SOUZA, 1981, p. 45). O exemplo destacado da obra de Márcio Souza remete ao mesmo procedimento de Machado de Assis, que também pede perdão aos leitores, frequentemente, por sentir que os rumos da narrativa podem conduzir a outros caminhos diversos das expectativas daqueles que o estão lendo.

Ítalo Calvino, escritor italiano, escreveu *Se um viajante numa noite de inverno* (1999) para o leitor. Nele, há várias histórias que não se completam, não são finalizadas, provocando os leitores a pensarem possíveis finais para elas. São dez tentativas de se fazer um romance que não se concretizam. E o começo de tudo está na compra de um exemplar do livro por alguém, um leitor, que se dá conta, quando chega à página 32 da leitura, que está com uma edição falha do livro, com erro. Vai, então, à livraria, onde comprou a obra, para fazer a troca por outro exemplar que esteja perfeito. Encontra Ludmilla (referência no texto como “você” feminina), que também está lá pela mesma razão que aquele leitor (referência na obra como um “você” masculino). No entanto, os dois percebem que estão envolvidos na história que começaram a ler. Querem seguir a leitura para saber o que acontecerá. Passam, então, a se envolver com outras histórias que também os fascinam e os enovelam em tramas que não conseguem mais abandonar.

O leitor que lê para o escritor; o leitor do escritor

Alberto Manguel começa o seu livro *Uma história da leitura* por um capítulo intitulado “A última página”. A partir deste título peculiar para um primeiro capítulo, vamos conhecendo aspectos muito interessantes que envolvem leitores, leituras e, especialmente, o próprio Manguel, que se tornou um leitor especial. Ele foi leitor para Jorge Luis Borges, famoso escritor argentino, quando este ficou cego.



Figura 3.1: Jorge Luis Borges

Fonte: http://hif.wikipedia.org/wiki/Jorge_Luis_Borges

Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (Buenos Aires, 24 de agosto de 1899 – Genebra, 14 de junho de 1986) foi um escritor, poeta, tradutor, crítico literário e ensaísta argentino. Em 1914 sua família se mudou para a Suíça, de onde ele estudou e viajou para a Espanha. Em seu retorno à Argentina, em 1921, Borges começou a publicar seus poemas e ensaios em revistas literárias surrealistas. Também trabalhou como bibliotecário e professor universitário público. Sua obra abrange o “caos que governa o mundo e o caráter de irrealidade em toda a literatura”. Seus livros mais

famosos, *Ficciones* (1944) e *O Aleph* (1949), são coletâneas de histórias curtas interligadas por temas comuns: sonhos, labirintos, bibliotecas, escritores e livros fictícios, religião, Deus. Seus trabalhos têm contribuição significativa para o gênero da literatura fantástica. Estudiosos notaram que a progressiva cegueira de Borges ajudou-o a criar novos símbolos literários através da imaginação, já que “os poetas, como os cegos, podem ver no escuro”. Os poemas de seu último período dialogam com vultos culturais como Spinoza, Luís de Camões e Virgílio. Sua fama internacional foi consolidada na década de 1960, ajudada pelo “boom latino-americano” e o sucesso de *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jorge_Luis_Borges

A história que Manguel nos conta é a seguinte: ele empregou-se em uma livraria em Buenos Aires, quando tinha dezesseis anos, porque desde que era criança quis estar entre livros. A dona da livraria logo deu a ele uma tarefa que ia além de vender os livros. Ele deveria ser responsável por limpá-los também. Ela acreditava que essa era a maneira mais fácil e rápida de saber onde se localizavam os livros nas prateleiras, agilizando assim o trabalho de fazer chegar as obras procuradas aos clientes da loja. Mas a Senhora Labarte concedia-lhe também uma regalia importante: permitia que Manguel, vez por outra, levasse um livro para casa, a fim de o ler. A concessão trazia uma dificuldade que ele julgava prevista pela dona da livraria. A escolha de um livro na estante, a disposição das letras grafadas nas páginas lidas, naquele exemplar, as marcações do leitor com comentários escritos nas bordas das páginas ou com o destaque de algum trecho por ele sublinhado o transforma em algo pertencente ao leitor. Encontramos pétalas de rosas e folhas secas como marcadores de livros em muitas páginas importantes para os leitores, objetos que, com o passar do tempo, guardados entre as páginas, ficam tatuados nelas, fazendo daquele exemplar, marcado graficamente com algo pertencente só ao leitor, único e intransferível. É como se fosse um “livro talismã”, do qual o leitor não pode se separar. O leitor se apega não só à história do livro, mas ao próprio objeto. Você mesmo já deve ter experimentado a sensação de ter um livro que você escolhe para ter sempre ao seu lado, ou em sua biblioteca, em casa. Um livro tão seu que você sente dificuldades em emprestá-lo ou em se separar dele.

Calvino, em *Por que ler os clássicos?*, também fala do livro comparado aos “antigos talismãs” (CALVINO, 1995, p. 13). Ele explica que se agrada de tudo que Jean-Jaques Rousseau pensa e faz, mas que, por outro lado, se sente impelido pela obra desse autor a fazer uma contestação, uma crítica, um questionamento, a tudo que ele diz. Ao mesmo tempo em que a obra de Rousseau o atrai, também faz com que Calvino a repila. No entanto, dela não consegue se afastar, pelo fato de que ela o provoca. Calvino conclui que o livro clássico não pode ser indiferente ao leitor, visto que o clássico oferecerá uma possibilidade de definição desse leitor devido a uma extrema afinidade, mas também poderá exercer um grande contraste entre os dois.

Leitores de dedicatórias, dedicatórias de leitores:

Dedicatórias marcam muitos livros que povoam as prateleiras de nossas bibliotecas. Abrimos suas capas e, mesmo antes de o texto começar, lemos as dedicatórias feitas a nós, quando somos presenteados com um livro. Se os compramos em sebos, geralmente, lá estão elas, para alguém desconhecido, assinadas por outro desconhecido para nós, entretanto, de quem passamos a conhecer algo, a partir daquelas palavras. Também lemos dedicatórias feitas pelos próprios autores dos livros para alguém, que lhes é muito caro, ou para citar algum outro autor (estas já vêm impressas na obra). Dedicatórias aproximam pessoas, assim como faz a leitura.

Um grande amigo, certa vez, contou-me que ganhava livros de um escritor, também seu amigo, mas que as dedicatórias só eram escritas depois que o presente era lido. Marcavam, então, um encontro para conversarem a respeito da obra, e aí sim o autor do texto escrevia a dedicatória. Discussões acaloradas sobre arte, teatro e literatura encurtavam as noites frias em Portugal (o escritor vivia lá).

Pedindo licença ao amigo Maurício, transcrevo a dedicatória que consta no seu exemplar da peça teatral *Fernão, mentes?* – versão livre da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, escrita por Helder Costa (1982). Ei-la: “Para o Maurício, que já descobriu há muito tempo que ‘Fernão Mendes Pinto, somos nós todos’, aqui vai um trabalho para ‘hipótese de outros trabalhos’ – e aqui já falamos de nossa vida presente e futura. Abraços apertadíssimos do mano Helder Costa (30 jan. 1982)”.

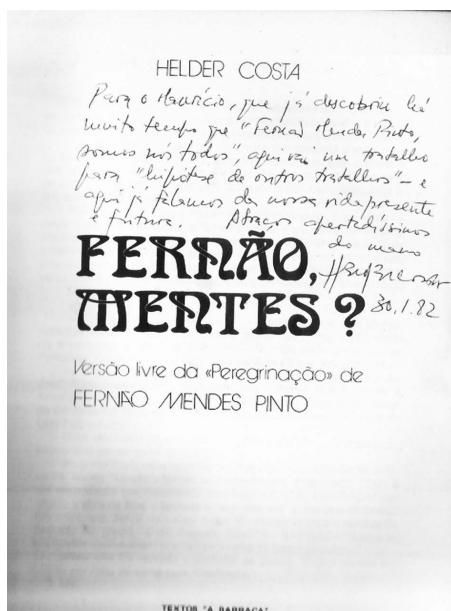


Figura 3.4: Dedicatória de Helder Costa no livro *Fernão, mentes?*

Fonte: Arquivo pessoal do autor

João Gilberto Noll dedicou o romance *A céu aberto* para Sílvio Barros, Flávio de Mello, Carlota Pires e outros. No livro, exemplar desta obra, que recebi de presente de uma ex-aluna, no Natal de 1997, havia uma dedicatória feita para Henriqueta. Nela, apontava-se que Henriqueta já encontraria naquele “livro-presente” uma série de partes sublinhadas, tais como as que ela também fizera em seu exemplar, para reflexões e discussões literárias futuras entre as duas sobre a obra. Quem presenteou imaginou e escreveu, na dedicatória, até que isso se assemelharia a uma espécie de “pacto de leitura” como existiam “os pactos de sangue”. Vários trechos do romance *A céu aberto* vinham destacados entre barras ou sublinhados à caneta esferográfica azul. Eram marcas daquela leitora que, por sua vez, leu o romance com a presença invisível da outra, ou seja, eu, espécie de “leitora virtual”. O intercâmbio destas impressões modelou uma leitura particular para ambas as leitoras, pelo menos na primeira que estas fizeram da obra em questão. Não estavam sozinhas no ato de ler. Situação diferente da “vivida” em muitas outras leituras que fazemos. Mas como serão as futuras, as que virão ainda a ser feitas deste texto de Noll para aquelas duas leitoras? Haverá um apagamento parcial ou mesmo total da presença delas? Podemos afirmar que, para

a leitora a quem é dedicado o livro, a leitura de *A céu aberto* sempre remete à dedicatória e às partes assinaladas previamente.

Como estamos inseridos em um curso que trata das escritas da subjetividade, pensemos se não devemos também considerar estas outras escritas, que não são exatamente as grafadas somente no interior do livro. Esqueçemo-nos, por exemplo, muitas vezes, de olharmos as epígrafes que abrem as obras. A citação de um texto ou de um autor anterior à obra que estamos dispostos a ler nos remete às significações importantes para a obra. Sem considerarmos textos que também devem ser lidos, passamos correndo ou pulando a página que abre o livro, ignorando algo que já é importante para aquela leitura. No afã de chegarmos ao texto daquele autor já consagrado, desconsideramos outras escritas que nos contam histórias fascinantes, possibilitam leituras intrigantes.

A “Advertência” de *Esaú e Jacó*, texto anterior à narrativa, é muito significativa para os leitores do romance e de *O memorial de Aires*. Neste momento do livro, ou seja, quando o abrimos, o leitor fica sabendo que foram encontrados sete cadernos manuscritos na escrivaninha do Conselheiro Aires e que os seis primeiros formam o Memorial. O sétimo ou último é *Esaú e Jacó*. O leitor ainda se surpreende com a publicação em ordem inversa da usual. Primeiro, é publicado o último caderno, em 1904 e, só depois, se torna público *O memorial de Aires* (1908). Reconhecemos a importância, então, desta “Advertência” para o leitor, que já começa ali a entrar no jogo ficcional que se coloca no romance entre autoria, tipos diversos de pontos de vista e gênero literário, uma vez que *Esaú e Jacó* não é uma narrativa em primeira pessoa, nem segue o estilo de diário ou de memórias, como o *Memorial*; Machado de Assis, autor das duas, obras cria um autor fictício, Aires. Este, por sua vez, cria duas narrativas, em que Aires é o personagem-narrador em uma delas, a saber, no *Memorial*, e figura como personagem em outra, *Esaú e Jacó*, narrativa em que é também o seu “autor fictício”. Mas estamos destacando apenas um argumento para valorizar a “Advertência” ao leitor. Não é o que faz o editor de uma das edições de *Esaú e Jacó*. Nesta (nos informaram), a “Advertência” foi suprimida por ter o editor do livro julgado ser um texto absolutamente supérfluo, desnecessário para o leitor.

Como você pode observar, o pensamento daquele editor, enquanto leitor, é o de que o que vem antes da narrativa não interessa e não é importante para aquele que lê. Ele pré-julga ou pré-conceitua o que deve ou não ser lido.

ATIVIDADE**Atende ao objetivo 1**

Você pode identificar e comentar, em algum dos livros que leu, dedicatórias, epígrafes, citações de outras obras/autores colocadas pelo autor na obra.

RESPOSTA COMENTADA

Nesta atividade, você deve ser capaz de relacionar a dedicatória presente no livro com a leitura da obra, na qual você tenha observado algum aspecto (palavra, informação, característica, dado histórico) relevante para a leitura do texto e para a aproximação dos leitores com o livro ou com outros possíveis leitores, a partir do conhecimento adquirido sobre a subjetividade e a expectativa de leitores presentes no livro.

“RUMINANDO” TEORIAS SOBRE O LEITOR: UM PASSEIO PELOS “BOSQUES DA FICÇÃO” EM *ESAÚ E JACÓ*, DE MACHADO DE ASSIS

Nesta etapa da aula, voltemos nossa atenção ao que disseram vários teóricos da literatura sobre os leitores. Hans Robert Jauss, nos anos sessenta do século XX, motivado pelos anseios dos estudantes de Letras, já desgastados pelos estudos da Literatura sob o ponto de vista da história dos autores, voltou-se para teorias sobre leitura e sobre leitores. Inaugurava-se em Constança, na Alemanha, a estética da recepção. Em “Anexo” intitulado *Os Horizontes do ler*, colocado ao final das XII conferências que compõem *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994), Jauss apresentou, sob forma de entrevista,

um balanço histórico-crítico sobre os rumos tomados até então pelos estudos literários e sinalizou a mudança de paradigma proposta por ele, expondo que

uma interpretação do ponto de vista da estética da produção, por exemplo, não pode mais, nos dias de hoje, simplesmente seguir a estética da genialidade ou do biografismo ingênuo do tipo ‘vida e obra’, mas tem de levar em consideração os conhecimentos da psico-escrita da História (JAUSS, 1994, p. 52).

Jauss, interessado no horizonte de expectativas da literatura (ver boxe abaixo), redimensionava o espaço do leitor da narrativa, interessando-se por sua história, pela maneira como lê e recebe a obra literária, abrindo novas perspectivas e possibilidades de estudá-la. Inaugurou, assim, uma nova História da literatura, que se faz pelos relacionamentos em múltiplas direções do leitor/receptor com a obra, objeto de análise, uma vez que o colapso sofrido pelos estudos da História da literatura, em cursos secundários e mesmo nos superiores, deveu-se ao fato de ela permanecer no círculo circunscrito ao autor, aos gêneros, aos estilos e aos aspectos intrínsecos ao texto. A reviravolta proposta por Jauss buscou desatrelar-se de uma estética da representação para a construção de uma estética da recepção. O conceito de “horizonte de expectativas”, lançado por Jauss, nos é bastante significativo no sentido de reforçar a importância do leitor no processo da leitura. Dele lançamos mão para destacar a participação do leitor, muito mais ampla do que a sua mera identificação com a obra. Segundo Jauss, “a experiência da leitura logra libertá-lo das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas.” (ibidem, p. 52).

Convém colocar aqui a definição dada por Jauss deste conceito, no segmento XII do texto teórico de sua autoria:

O horizonte de expectativa da literatura distingue-se daquele da práxis histórica pelo fato de não conservar as experiências vividas, mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura. (JAUSS, 1994, p. 52).

Através dessa transformação, se potencializam dentro do leitor outras visões de mundo que o enriquecem e o impulsionam para um futuro que se faz outro, diferente do já esperado, porque ele mesmo já se reconhece como capaz de ser “mutante”. Dessa forma, percebe-se que a história ou que história alguma está pronta, mas está por se fazer, se tomada por aquele que se abre para tal função ou operação. Por isso, ainda que já a tenhamos lido, ou conhecido, ou mesmo vivido, é possível revisita-la pelo outro ou pelos outros que convivem nos leitores que somos e inaugurá-la ou admiti-la por diferente foco, lançando-lhe luz e brilho novos.

Neste momento, talvez, possamos resgatar em *Esau e Jacó* a sensibilidade do autor em relação ao que estamos colocando teoricamente. O reconhecimento de diferentes formas de recepção do romance encontramos em diversos exemplos que poderíamos destacar de *Esau e Jacó*, mas o trecho que segue ilustra as possibilidades de entendimento de um mesmo texto sob diferentes olhares. Eis o trecho do parágrafo final do capítulo XXXVIII: “Não sei quem me lê nesta ocasião. Se é homem, talvez não entenda logo, mas, se é mulher, creio que entenderá. Se ninguém entender, paciência” (ASSIS, 1979, p. 924).

Andava-se mesmo, na época de Jauss (pelos idos dos anos sessenta do século XX), em diversos lugares, pensando-se neste outro personagem – o leitor – tão esquecido da história da literatura. Era também o que fazia o teórico francês Gérard Genette, em seu livro *Figuras* (1972), talvez, um precursor das ideias, ampliadas e consolidadas na Escola de Constança e pela estética da recepção. Em capítulo instigante, intitulado “A utopia literária”, em que Genette reflete, fundamentalmente, sobre a obra ficcional de Jorge Luis Borges (para quem Manguel se tornou leitor, lembra-se?), a sua preocupação recai sobre questões relacionadas à leitura, aos leitores e à história: o tempo da escritura, mas também o tempo da leitura. Encontramos, nas ideias de Genette, o que viemos discutindo até aqui, porque também ele reconhece o postulado que há mais de um século sustentou os pressupostos da crítica literária: o de que “a obra é essencialmente determinada pelo autor e, por conseguinte, o exprime”. Segundo Genette, tão lamentável evidência nublou aquilo que realmente determina “o nascimento de um livro: a sua leitura” (GENETTE, 1972, p. 127). O conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, de autoria de Borges (falamos deste autor na primeira parte de nossa aula), sustenta

algumas considerações crítico-reflexivas de Gérard Genette em relação à teoria da leitura. Segundo o teórico francês, o conto borgiano nos proporciona páginas que remetem à inversão de papéis na narrativa, em que o leitor aparece como verdadeiro autor da obra, levando-nos a relativizar o espaço privilegiadamente alcançado por este último. No entendimento de Genette, que acompanha o ideário estético-teórico de Paul Valéry e de Jorge Luis Borges, um livro não pode se restringir apenas ao universo de seu criador.

A literatura é fonte inesgotável, simplesmente, porque um único livro também o é, na medida em que possibilita incontáveis relações, encontro com diferentes leitores ou até com um só, em momentos tão diversos da trajetória de vida do seu jeito, que passa a ter em mãos um novo livro, um novo desafio de leitura, um novo conhecimento de si mesmo, mas também do outro, que aí se revela. O entendimento de Genette caminha em sentido diverso do que até então caracterizava a História da literatura tradicional, mas ultrapassando tal limite nos remete a ela, considerando-a “pelo menos tanto a história dos modos ou dos motivos para ler quanto a das maneiras de escrever ou dos objetos da escritura” (GENETTE, 1972, p. 128). Segue, a esta, uma afirmação reveladora, que Borges empresta a Genette, valorizando a leitura atualizadora e revitalizante que o leitor pode fazer da obra literária, permitindo a ela a sobrevivência através do seu tempo e dos tempos: “Uma literatura difere de uma outra menos pelo texto que pelo modo como é lida: se me fosse dado ler uma página qualquer de hoje – esta, por exemplo, como será lida no ano 2000, eu estaria conhecendo a literatura do ano 2000” (ibidem, p. 128).

Genette explora ainda, no capítulo em questão, a reversibilidade do tempo da leitura, levantando a influência de precursores nos escritos de autores que os sucedem, mas marca também as possibilidades de contribuição que leituras mais atuais exercem no que já havíamos lido anteriormente. Julgar que temos uma lista de livros já lidos torna-se afirmação relativa, quando nos lembramos de que a literatura nos possibilita sempre encontros inesperados, campos associativos que, muitas vezes, aparentemente, não podem conviver. São lembranças que estão guardadas em lugar e tempo muito distantes de nossa memória e em relação aos quais, de repente, o livro, que atualmente estamos lendo, nos leva para trás ou para adiante.

Conforme vamos avançando no mapeamento das considerações feitas por diversos teóricos em relação à leitura, percebemos que, sem dúvida, há complexidade no que estamos tratando. Umberto Eco, teórico italiano, apresenta distinção entre o “leitor-empírico” e o “leitor-modelo”, conceituando-os em “Entrando no bosque” (ECO, 1984, p. 14-16). O primeiro tipo é aquele que faz projeções pessoais, como aquele que se identifica com personagens e situações ficcionais, o que determina (ou não) o seu gosto pela obra. Já o segundo é uma espécie de leitor que não existe fora do texto, é a projeção de um tipo ideal que o autor constrói, capaz de estabelecer um pacto com ele, o que permite ao leitor ficar sempre atento aos lances importantes da narração, e ser capaz de assumir várias subjetividades para entender aquelas (seja dos personagens, do narrador e mesmo do autor) que se lhe apresentam na história de ficção.

No último parágrafo do capítulo “A mulher é a desolação do homem”, do romance *Esau e Jacó*, o narrador apresenta uma definição de leitor muito próxima desta que nos apresenta Eco sobre o leitor modelo em uma de suas conferências Norton, exatamente a primeira delas, que se intitula “Entrando no bosque”, a respeito do que ele considera um “leitor modelo”. Aquele leitor que é parte da constituição da obra artística e não apenas seu mero espectador, está assim caracterizado no discurso do romance *Esau e Jacó*: “o leitor atento, verdadeiramente ruminante tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida” (ASSIS, 1979, p. 948). Poderíamos dizer que a narrativa de *Esau e Jacó* delineia muito nitidamente este tipo de leitor modelo, porque se faz muito difícil estabelecer nela relações de identidade imediata, seja com os personagens da obra, seja com fatos e situações vividas por eles, como querem os leitores empíricos. Assim, só para citar um exemplo, Flora frustra este tipo de leitor que, a princípio, imaginava que ela faria parte de uma linda e perfeita história de amor com um dos gêmeos, Pedro ou Paulo, ou que, se não escolhesse um dos dois, se casaria com outro rapaz. O próprio narrador é sensível a esta expectativa ao desviar a “leitora curiosa” desse sentido, advertindo-a da seguinte maneira, no capítulo XLVIII: “[...] não me faltará leitora que presuma um terceiro... Um terceiro explicaria tudo, um terceiro que não fosse ao baile, algum estudante pobre, sem outro amigo nem mais casaca que o coração verde

e quente. Pois nem esse, leitora curiosa, nem terceiro, nem quarto, nem quinto, ninguém mais. Uma esquisitona, como lhe chamava a mãe” (ASSIS, 1979, p. 936). No contexto do século XIX, quando o casamento se tornava quase que obrigatório para as mulheres que, na sociedade machista, não tinham opções de vida diferentes das que lhes eram impostas, aquelas que não seguissem seus ritos não eram compreendidas e, conseqüentemente, acumulavam alguns epítetos (“a esquisitona”), como o que vimos a mãe de Flora empregar. Multiplicam-se as passagens em que o narrador adverte as leitoras que conjeturam mal, fazendo projeções a respeito da escolha da personagem, atribuindo-lhe o que seja já esperável de uma moça em idade casadoira, na sociedade oitocentista:

Concluis que Flora era namorada, e concluis mal. Leitora, é melhor negar já isto que esperar pelo tempo. Flora não conhecia as doçuras do namoro, e menos ainda se podia dizer namorada de ofício (ASSIS, 1979, p. 966).

As conjeturas, as conclusões, as previsões das leitoras são rechaçadas pelo narrador também atento e crítico aos sentidos cristalizados previamente à narrativa. O narrador claramente apresenta sua opinião, evidenciando que o que o leitor espera do texto não é muitas vezes o que o autor vem construindo através da narração, em que o que importa pode bem ser o como se conta a história e não propriamente esta, ou que os acontecimentos da narrativa estejam vinculados aos seus desejos e anseios.

Em *Esau e Jacó*, a expectativa de um final feliz para a história de amor entre os gêmeos e Flora não é satisfeita, o que configura nova frustração para os “leitores-empíricos”. O amor dos gêmeos por Flora não é avassalador. O sentimento da moça por eles não se define nem por Pedro, nem por Paulo. Os dois igualmente não demonstravam sentimento extremado nem mesmo com a morte de Flora. O narrador, já pressupondo a expectativa da leitora, sinaliza o desejo dela de chegar logo ao capítulo dos amores, “seu interesse particular nos livros” (ibidem, p. 910).

Há muitos sinais na narrativa de *Esau e Jacó* da crítica à posição deste tipo de leitor que permanece na inércia porque, ligado a si mesmo, só quer encontrar no livro aquilo que idealizou fora dele. Por isso, todas as conjeturas são rechaçadas pelo narrador que, por outro lado, solicita dos leitores a reflexão crítica, submete-os a sucessivas interrupções na continuidade do fluxo da história, incita-os ao levantamento de questões sem, às vezes, encontrar respostas definitivas porque, afinal de contas,

o próprio Aires adverte a Natividade: “Baronesa, a senhora exige respostas definitivas, mas diga-me o que é que há definitivo neste mundo [...]”(ASSIS, 1979, p. 922). A leitura de *Esau e Jacó* não oferece, portanto, o conforto aos leitores, porque estes têm diante de si um mundo complexo pela pluralidade de vozes que falam na narrativa.

ATIVIDADE



Atende ao objetivo 2

Escreva sobre o conceito teórico de leitor-modelo nas obras literárias.

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você pode articular as informações dos autores estudados nesta aula ao que você já aprendeu sobre leitor-modelo e seu principal conceito, chamando a atenção sobre uma possível relação com outros tipos de leitores mencionados pelos teóricos a partir da reflexão acerca dos romances citados.

CONCLUSÃO

Voltemos à carta de abertura, endereçada a vocês, leitores, desta nossa aula. Tendo chegado até aqui, somos capazes de perceber que em nossas primeiras linhas já havíamos apontado o perfil de um leitor também participante e parte constitutiva do texto que lê. Dizíamos lá que se fazia necessário a este nosso leitor nos compreender, acompanhar nossas observações sobre as considerações teóricas que faríamos em nosso texto. Antevíamos que precisavam ainda ser um “leitor ruminante” para

ler e tecer novas ideias ou complementar o dito por nós com o não dito, porque exatamente o que não dissemos poderia ser encontrado em/por vocês, nossos leitores e leitores de outras obras literárias ou de outras significações não citadas por nós.

Indicamos para vocês que há muitos fatores envolvidos na leitura de um texto literário que, muitas vezes, não são considerados. Vocês perceberam que insistimos na leitura do entorno do texto, o que está posto antes de abrirmos o primeiro capítulo de um romance ou o primeiro poema de um livro de poesias. Para o leitor é importante a data da publicação, a editora que publica a obra, quem desenha as ilustrações, se as tiver. Se for uma obra literária estrangeira traduzida para o nosso idioma, quem é o seu tradutor? Para quem o livro foi dedicado? É preciso, ainda, saber se o exemplar que temos em mãos para ler foi adquirido, para tê-lo sempre ao nosso lado, porque foi escolhido ou se o ganhamos de presente com uma bela e significativa dedicatória, feita especialmente para nós. Importa-nos muitas circunstâncias por vezes ignoradas pelos leitores, mas que são também determinantes para a leitura do livro. Elas têm implicações para os significados da obra para nós, como o exemplar de *Fernão, mentes?* dedicado ao Maurício.

Vamos construindo, dessa maneira, uma história da leitura com histórias que se relacionam aos livros que lemos e que temos. Assim como Manguel escreve a sua história da leitura, que começa ainda quando nem sabia ler formalmente as palavras grafadas no papel, mas já frequentava e habitava, absorvia pelos livros, a biblioteca da casa de seu pai, todos nós podemos também explicitar o nosso percurso traçado na/para a formação dos leitores que somos. Mas trata-se de uma história sem fim porque há sempre ainda um livro novo para se ler, ainda que esse seja o mesmo já lido que, uma vez relido, é como se fosse outro.

Podemos mencionar os vários leitores críticos especializados das obras literárias que, amparados por diversos olhares, vão construindo uma história das leituras delas desde o momento em que surgem, ou seja, desde suas primeiras edições. Para entendermos isso, citamos as ideias de Genette, que nos diz que conhecemos as obras literárias também pelo modo como são lidas em diversos tempos.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Escolha um trecho da aula que tocou a sua subjetividade. Escreva sobre o assunto escolhido, relacionando-o ao leitor que você é.

RESPOSTA COMENTADA

Sua tarefa é escolher um trecho dentre as informações apresentadas nesta aula e produzir seus argumentos sobre o assunto escolhido. Recupere dados das últimas aulas no que tange à subjetividade, bem como ao que aprendeu sobre leitura. Lembre-se de que você deverá se relacionar a algum tipo de leitor a partir de características em comum quanto ao seu modo de ler um texto, isto é, deverá dizer com que tipo de leitor você mais se identifica, considerando sua subjetividade para essa reflexão.

RESUMO

Conhecemos, nesta aula, diversos tipos de leitores. Os leitores que os autores colocam nas obras como personagens que atuam como seus interlocutores, porque lhes enviam mensagens a fim de quebrar o fluxo da história narrada, para chamar a atenção para o discurso ficcional; é o que faz muitas vezes Machado de Assis apostrofando o leitor, conforme destacamos nos exemplos transcritos das obras do autor para a nossa aula. Há também os leitores que não pré-existem às obras, mas vão sendo construídos por dentro delas, tornando-se também um elemento daquele universo ficcional. Esse tipo de leitor não existe antes da obra. Ela os "confecciona", os "tece", os "cria", passando a conferir-lhes existências, a partir do discurso elaborado com a história que o texto conta. São os leitores modelos, como os chama Eco. Eles são diferentes dos leitores-empíricos (eu, você, todos

nós), que estamos do lado de cá da obra esperando que seus sentidos caiam ou caibam em nossas expectativas de leitura.

Acompanhamos as considerações de Alberto Manguel, que se tornou leitor para o escritor Jorge Luis Borges quando este, já cego, precisava de alguém que o ajudasse nesse sentido. Narramos o ganho que tal experiência propiciou para este tipo de leitor que se modificava, e também as leituras que fizera anteriormente, a partir do momento em que lia para Borges e o escritor interferia de diversas maneiras naquele processo. Borges interrompia o leitor Manguel para antecipar, por exemplo, o trecho ainda a ser lido por ele, que o escritor sabia de cor. Aquela recitação interferia diretamente na leitura, uma vez que, naquele momento, Borges não mais lia ouvindo o texto dito por Manguel. Invertia-se o sinal porque era Manguel quem agora ouvia Borges. E o leitor de Borges foi, assim, também revendo, por sua vez, os textos que lera, de autoria do escritor argentino, a quem a princípio não colocava entre os seus preferidos. Mas, dia após dia, em contato com aquele especial leitor, revisava também as leituras iniciais dos textos escritos por Borges que passaram cada vez mais a fascinar Manguel.

Lembremo-nos ainda dos leitores-autores que escrevem dedicatórias nos livros de suas autorias e dos autores que presenteiam um leitor amigo, como fez Hélder Costa, com Maurício, e de como importa cada história do exemplar que lemos de uma obra literária, assim como a própria história que ela conta.

Teorias sobre a escrita da leitura

Henriqueta Do Coutto Prado Valladares

Dayhane Ribeiro Paes

AULA

4

Meta da aula

Evidenciar os argumentos sobre as figurações do sujeito na cena do arcadismo, definindo os conceitos de autoria e de sujeito lírico na poesia brasileira.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer a construção do sujeito lírico na poesia brasileira a partir do século XVIII;
2. identificar as estratégias discursivas do uso da 1ª pessoa na ficção, especialmente no que diz respeito ao tempo histórico.

INTRODUÇÃO

Cartas chilenas

Prezado aluno(a)-leitor(a),

Ao longo desta aula, você vai fazer um percurso sobre a história literária a partir do conceito da subjetividade. Por que história literária? Bem, porque queremos mostrar a você como a autoria se configura nos textos da nossa literatura brasileira desde o Arcadismo até os romances atuais. Uma viagem no tempo, na história e na poesia. Por isso, inspirados pelo clima árcade, estamos, através desta carta, fazendo um convite para embarcar conosco nesta viagem que visa reconhecer a construção do sujeito na literatura brasileira. Dessa forma, nossa primeira parada será no século XVIII, mais exatamente, no período do Arcadismo, com as chamadas Cartas Chilenas. Assim, contamos com a sua resposta-leitura a esta aula-carta.

Até breve, Henriqueta e Dayhane.

Na aula passada, você viu que o *sujeito leitor* ocupa um lugar importante no que se refere às subjetividades da escrita. Pois, se, em larga medida, podemos afirmar que ele escreve sobre o que lê, não admira que também façamos isto com o *sujeito lírico*.

De todo modo, é importante assinalar que, quando hoje usamos o termo *literatura*, há a presença tanto de textos em prosa quanto em versos. No que tange à leitura desses textos, foi possível considerar diferentes tipos de leitores, na Aula 3, para valorizarmos as leituras que faziam os autores.

Vamos ver, então, como é que a gente pode desenvolver uma reflexão sobre a autoria em nossa literatura, começando pela construção do sujeito lírico nas poesias do Arcadismo. Você vai se lembrar de que nos estudos literários, frequentemente, nos atemos à subjetividade daquele que escreve – o autor, e este será relevante para nossa aula.

Para isso, é preciso considerar tudo o que está em torno do autor, de suas histórias, dos aspectos biográficos, as preferências estéticas, os processos de criação da escrita, dos personagens, dos discursos dos narradores. Mas também é preciso compreender que, no âmbito da poesia, esses autores do período árcade ficaram conhecidos como “fingidores poéticos”.

Assim, para dar conta da subjetividade no Arcadismo, precisamos estar preparados para nos despiremos de verdades sobre o sujeito social, a fim de identificarmos as estratégias discursivas do uso da 1ª pessoa na ficção, isto é, nas poesias árcades.

Embora os escritores desse período adotem a retórica da poesia campestre, da criação de seu rebanho, do homem simples que vive da terra, do bom pastor, nenhum deles nunca chegou a vislumbrar para si essa vida realmente. Todos viviam em centros urbanos, muitos filhos da nobreza ou da nova burguesia. E, desta forma, ficaram conhecidos como “fingidores poéticos”.

Pode-se afirmar que essa é uma característica do Arcadismo no Brasil, que consiste na delegação poética ou fingimento poético, utilizado quando o poeta finge ser um pastor. Nas leituras já feitas das poesias do Arcadismo, você já deve ter observado que, frequentemente, há a presença de um “eu lírico”, que escreve os versos destinados a um leitor específico ou não. Muitas vezes, esse eu lírico nada ou pouco tem em comum com o autor da própria poesia. Neste sentido, vale lembrar que o escritor português Fernando Pessoa, em seu poema “Autopsicografia” já afirmava que “O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.” Entre outros poetas, também é muito comum identificar afirmações como essa, o que nos leva a refletir sobre o uso da 1ª pessoa nas poesias como uma estratégia ficcional, e não como uma marca de autoria. A partir deste ponto, iniciamos nossa reflexão sobre o verdadeiro sentido do conceito de subjetividade na literatura.

CONHECENDO A IMPORTÂNCIA DAS CARTAS NA FICÇÃO

Ricardo Piglia, escritor argentino, escreveu em seu livro *Respiração artificial* (1987) sobre o valor das cartas para se reconhecer traços importantes das escritas das subjetividades. Piglia afirma que, no conjunto de cartas escritas por uma pessoa, estaria um modelo de autobiografia, uma vez que se escreve para diversos destinatários: homens, mulheres, pessoas mais jovens, mais velhas, amigos, parentes, amores; também elas trazem situações diversas, múltiplos e diferentes sentimentos.

Se observarmos cartas escritas em uma linha de tempo, elas trazem variações no formato das letras manuscritas, no estilo, na maneira de se usar a linguagem escrita. Se for possível notarmos transformações no estilo do escritor, então, estaremos conhecendo também sua biografia, afirma Piglia. Não é à toa que o romance *Respiração artificial* se abre com o

narrador-personagem sinalizando que em abril de 1976, quando ele publica seu primeiro livro, recebe uma carta de alguém (que depois saberemos tratar-se de seu tio, irmão de sua mãe) com uma foto anexada a ela.

O narrador personagem descreve, então, a cena que compunha a fotografia. Nela constava ele, com três meses de idade no colo de um homem de trinta anos (o remetente da carta, em 1941), trajando um “paletó cruzado” e um “chapéu de aba fina”. Havia ainda sua mãe, na foto, tão nova que ele mal a reconheceu. Também no verso da fotografia vinham escritas a data e duas linhas de um poema inglês de T. S. Eliot, que são os seguintes e que serviram de epígrafe à primeira parte do romance em tela: “We had the experience but missed the meaning,/and approach to the meaning restores the experience.” (tradução: “Tivemos a experiência, mas perdemos o sentido/e nos aproximando do sentido recuperamos a experiência”). Estas são as primeiras informações que lemos quando abrimos o romance de Piglia, sobre a história de um tio do personagem – Marcelo Maggi –, com quem este viria mais tarde a trocar cartas.

A história de vida desse tio ocupava aquela zona de mistério que envolvia vazios a serem preenchidos (tal como vimos também Paul Auster evidenciar sobre a história que cercava os seus avós paternos. Lembra-se desse assunto em nossa primeira aula?). Como esse tio Marcelo estivera três anos preso, havia – já se supõe que há – no romance, muitas histórias paralelas, versões confusas e conjecturas a seu respeito que circulavam na família.

Dessas correspondências vão se tecendo outras histórias – um convite ao leitor para futura leitura da obra de Piglia. Mas você se indagará por que iniciamos nossa aula falando de cartas, de fotografias, de epígrafes e de histórias de família, novamente. Porque trataremos, nesta aula, de uma das obras de Tomás Antonio Gonzaga, poeta árcade, intitulada *cartas chilenas*.

Você estranhou mais ainda estarmos aproximando dois autores de obras, de lugares e de tempos distantes? Pois, justamente, o que nos diz Piglia sobre a importância desse gênero de escrita nos aproxima de como faremos a abordagem dos textos literários brasileiros a serem lidos nesta quarta aula. Isto é, levaremos em consideração questões relacionadas à autoria, à leitura, às histórias que circulam em determinado espaço geográfico e aos personagens que aparecem nos textos. “Retrato” de

um tempo bem distante de nós (que quase já não reconhecemos, como o personagem de *Respiração Artificial* que não reconhece sua mãe, tão nova, na foto enviada a ele).

SEGUINDO CAMINHO... PARA TRÁS NO TEMPO: O ARCADISMO NO BRASIL

Para entrarmos no mundo árcade precisamos voltar no tempo. Paremos nas nossas Minas Gerais do século XVIII (pelos anos de 1780 a 1790, a encontrar brasileiros que viveram lá sob um ideal de luta pela liberdade político-social do Brasil em relação a Portugal. Em livros de História do Brasil, lê-se sobre os inconfidentes, homens que resistiram aos mandos dos governantes, aos donos de poder e de escravos.

Lemos também histórias de usurpação das riquezas minerais extraídas de nossos chãos, mas desviadas para outros solos. Estes homens de luta foram tirados do convívio social – presos –, morreram, uns nos cárceres, outros em situações diversas, alguns foram deportados para outros países, mas privados da liberdade que intencionavam conquistar pela e para a coletividade.

Se, muitas vezes, reconhecemos na Literatura o seu valor contra-ideológico, talvez possamos afirmar aqui que os poetas desse tempo representaram papéis de extrema importância política. Referimo-nos, especialmente, ao poeta Tomás Antonio Gonzaga, que assumiu uma linha de versos satíricos em treze cartas críticas sobre o governador Luís da Cunha Menezes (de Minas Gerais) – as *Cartas chilenas*. Sobre esses versos, escreveremos um pouco mais detidamente adiante.

Encontraremos ainda, nesta aula, com os textos de Cláudio Manuel da Costa e de Tomás Antonio Gonzaga, poemas líricos que contam/cantam o amor por suas, musas inspiradoras, Nise e Marília. A princípio acompanhando estas nossas afirmações a propósito de poetas que dedicam versos às suas amadas, talvez estivéssemos longe de supor o destino futuro desses poetas: Cláudio Manuel da Costa foi a primeira vítima do regime despótico do tal governador Menezes, foi preso a seu mando e apareceu “dependurado” na cadeia. Alguns falam em suicídio, mas há a versão de que ele tenha sido assassinado. Tomás Antonio Gonzaga foi ouvidor em Vila Rica, por isso conheceu de muito perto os desmandos de Menezes. Adotou papel de crítico contumaz das atitudes arbitrárias do político. Foi preso, depois expulso do Brasil, deportado para Moçambique.



Figura 4.1: Cláudio Manuel da Costa (1729-1789).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A1udio_Manoel_da_Costa

Teríamos ainda de tratar dos que empenharam suas penas em versos épicos, como fizeram Basílio da Gama, em *Uruguai* (1769), e Frei Santa Rita Durão, em *Caramuru* (1781). Mas deles não vamos nos ocupar aqui, porque optamos por seguir nossos estudos, nesta aula, com foco na obra de Tomás Antonio Gonzaga, poeta satírico.

Roland Barthes dizia, em *Aula* (1981), que a literatura trabalha nos interstícios da ciência. Trabalha nos espaços vazios não preenchidos pela historiografia tradicional. Se pensarmos no que aprendemos nos livros de História oficial que lemos nas escolas, certamente nos lembraremos do período em que se conta a história da Inconfidência Mineira e de quem foram os seus partícipes principais. Todavia, há lá histórias que ficam como que nos bastidores de um palco. Elas não vêm à tona. E é aí, então, que atua a literatura, como dizia Barthes, resgatando nesses “desvãos”, nestas “frestas” da História oficial, outras histórias que foram atiradas às suas margens.

Tomás Antonio Gonzaga, em *Cartas chilenas*, cumpre esse papel: o de revelar as atrocidades, as arbitrariedades e os desmandos de Luís da Cunha Menezes, governador de Minas na época (1783-1788), mostrando ao público-leitor o que não era conhecido oficialmente. Acredita-se (embora não se tenha certeza da exata data de escrita das cartas) que as *Cartas chilenas* tenham sido escritas depois de findo o governo de

Menezes (11 de julho de 1789) até a prisão de Gonzaga (23 de maio de 1788)(LAPA, 1958, p. XV). E “dadas” ao público somente após Gonzaga ter deixado a Ouvidoria de Vila Rica. Afonso Pena Junior defende esta tese no prefácio ao livro *As cartas chilenas: um problema histórico e filológico* (1958), de Rodrigues Lapa. Seu argumento se baseia no fato de que Gonzaga, por ser um homem público, um jurista de formação, tinha conhecimento de que “não podia, em boa consciência, satirizar o governador no exercício do cargo” (LAPA, 1958, p. XIX). Rodrigues Lapa, por sua vez, acredita que Gonzaga não deixou como tarefa futura as denúncias sobre o regime político do passado. Registrou-as no “agora”, no presente, fazendo coincidir tempo da história e tempo do discurso, no momento em que estavam acontecendo os fatos, a sua discordância, a sua reprovação e o seu desdém ao sistema. Ele acredita que tal procedimento seria mais condizente com o temperamento aguerrido de Gonzaga, que nunca “fugiu de um confronto” com o tal governador despótico.



Figura 4.2: Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_Ant%C3%B4nio_Gonzaga

Antes de falarmos, propriamente, do conteúdo das *Cartas chilenas*, explicitemos ainda o modo como elas foram concebidas e como se apresentavam ao público-leitor. Por que *Cartas chilenas*? Vieram elas do Chile para o Brasil? Escrevemos na introdução da aula que o Arcadismo foi um período conhecido por diferentes nomes. E assim também os poetas árcades que assinavam seus textos usando vários pseudônimos. Cláudio Manuel da Costa assumiu o nome Glauceste, quando assinava os versos de amor que escrevia à sua musa inspiradora. Tomás Antonio Gonzaga, apaixonado por Dorotéia, trocava o nome da mulher amada real por Marília e denominava a si como o Dirceu. Por isso seu livro de poemas lírico-amorosos: *Marília de Dirceu* (1792). As *Cartas chilenas* mexem também com as questões de autorias, subjetividades, leitores. Tomás Antonio Gonzaga, o “autor real” das cartas, cria o personagem Critilo, autor ficcional delas. O destinatário das mesmas é Doroteu (Cláudio Manuel da Costa), interlocutor/leitor primeiro no/do poema-carta.

As *Cartas chilenas* começam por um prólogo ao “amigo leitor”, explicando e advertindo-o sobre a autoria das mesmas. Incrivelmente, sabe-se que as cartas são de autoria de um “mancebo, cavalheiro instruído nas humanas letras” que vinha das “Américas espanholas”. Entre os manuscritos confiados pelo tal homem àquele que fala aos leitores (não sabemos quem exatamente fala, porque o prólogo não vem assinado), estavam as *Cartas chilenas*, texto que foi por ele traduzido para a língua portuguesa, a fim de que pudesse ser lido. Tratava-se de “um artificioso compêndio das desordens, que fez no seu governo Fanfarrão Minésio, general de Chile”, informa o tradutor das cartas escritas por Critilo a Doroteu.

Estamos aqui diante de vários planos para o mascaramento da subjetividade do autor real. Destacamos agora que ainda há um tradutor do texto. E, aliás, quem é o autor real das *Cartas chilenas*? Destacamos no *link* indicado no box a seguir uma edição das *Cartas chilenas* na qual se declara a suposta autoria de Tomás Antonio Gonzaga. Lê-se na apresentação da obra: “poema atribuído a Thomaz Antonio Gonzaga”.

Para ver esta e outras interessantes imagens dessa edição das *Cartas chilenas*, acesse o *link* a seguir: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00934900#page/8/mode/1up>.

Houve, realmente, dúvidas nesse sentido (poderiam as *Cartas chilenas* terem sido escritas por Cláudio Manuel da Costa, por exemplo?) que fizeram críticos e estudiosos da Literatura, como M. Rodrigues Lapa, em *As Cartas Chilenas: um problema histórico e filológico* (1958, com prefácio de Afonso Pena Júnior), lerem a obra minuciosa e detalhadamente para provar a autoria de Tomás Antonio Gonzaga. Afonso Pena Júnior acompanha a tese de Rodrigues Lapa. Ambos atribuem a autoria das *Cartas* a Tomás Antonio Gonzaga. Você pode ler a seguir um trecho do primeiro capítulo (“A autoria das *Cartas Chilenas*”) do livro de Rodrigues Lapa, já citado, em que o crítico apresenta uma série de argumentos que demonstram a questão:

Restam Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antonio Gonzaga, que guardamos para o fim, porque é sobre eles que ultimamente se tem travado a maior batalha acerca da autoria. Contudo, seja dito desde já, a candidatura de Cláudio encontra-se gravemente prejudicada por uma leitura atenta dos versos 16 a 30 da carta IX. (LAPA, 1958, p. 5).

Os versos destacados por Rodrigues Lapa são os seguintes:

Amigo Doroteu, não sou tão néscio
que os avisos de Jove não conheça.
Castigou, castigou o meu descuido,
pois não me deu a veia de poeta
nem me trouxe por mares empolados,
a Chile, para que, gostoso e mole,
descanse o corpo na franjada rede.
Nasceu o sábio Homero, entre os antigos,
para o nome cantar do grego Aquiles;
para cantar também ao pio Enéias
teve o povo romano o seu Vergílio;
assim, para escrever os grandes feitos
que o nosso Fanfarrão obrou em Chile,
entendo, Doroteu, que a Providência
lançou na culta Espanha o teu Critilo.
(*Cartas chilenas*, carta 19).

Dessa forma, a conclusão de Rodrigues Lapa vem escrita no texto:

o que esses versos significam é simplesmente isto: o autor das *Cartas Chilenas* era um homem com veia de poeta, tido e havido como tal, que viera da sua pátria (Portugal) [lembramos que Tomás Antonio Gonzaga era português], afrontando a ira dos mares

procelosos, a cantar em Minas (Chile) os feitos do Fanfarrão. Pesando bem as coisas, entre todos os indigitados, só em Gonzaga se reúnem as condições constantes destes versos; só poderiam ter sido escritos por ele, que pouco a pouco ia deixando cair a máscara do disfarce [...] (LAPA, 1958, p. 7-8).

Estranhos disfarces que, embora distanciem os leitores daquela subjetividade que escrevem as *Cartas chilenas* (há um autor suposto que cria outro autor, de outra nacionalidade, um chileno, que é por sua vez traduzido por um brasileiro, que também interfere nessa escrita com sua subjetividade), esta subjetividade ainda assim se mostra e se desnuda. As experiências que tinha Tomás Antonio Gonzaga, no governo Menezes, não serviam por si sós, para dar “as provas” ao leitor de que era ele o autor ficcional das cartas. Não somente as experiências pessoais, vividas por ele, seriam suficientes e poderiam interessar, bastar e ser significativas para uma obra de arte literária. Mas fora ele quem apresentara sentidos às experiências, sentidos de um ideal pessoal, mas também coletivo: a recuperação de uma história dos vencidos pela prepotência, arrogância, ganância do poder antidemocrático de um governador opressor. Um Eu que fala, porém que não falou só por si, mas gritou por aqueles que não tiveram o direito à voz, pois foram calados, oprimidos.

Retornemos à epígrafe destacada de parte do livro *Respiração artificial* de Ricardo Piglia, nos versos de T. S. Eliot que dizem: “Tivemos a experiência, mas perdemos o sentido/ e nos aproximando do sentido, restauramos a experiência”. Aqui, podemos, talvez, entender melhor estas palavras, pensando que uma verdadeira obra de arte “fala por um povo que falta” (DELEUZE, 1997, p. 15), como fez Gonzaga nas *Cartas chilenas*, dando sentido àqueles que tiveram, muitas vezes, seus direitos usurpados. Leiamos um trecho das *Cartas chilenas*:

100 – A certeza dos crimes? Quais dos presos
Os libelos das culpas contestaram?
Quais foram os juízes, que inquiriram
Por parte da defesa e quais patronos
Disseram, de direito, sobre os fatos?
105 – A santa lei do reino não consente
Punir-se, Doroteu, aquele monstro
Que é réu de majestade, sem defesa.
E podem ser punidos os vassalos
Por aéreos insultos, sem se ouvirem

110 – E sem outro processo, mais que o dito
 De um simples comandante, vil e nêscio?
 Um louco, Doroteu, faz mais, ainda,
 Do que nunca fizeram os monarcas;
 (*Cartas Chilenas*)

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

Acesse o link: <http://www.youtube.com/watch?v=Er1IE2fQMhw> e retire do vídeo “Arcadismo no Brasil” alguma observação que se relacione ao que afirmamos sobre sujeito lírico.

RESPOSTA COMENTADA

Você pode escolher algum verso de autores árcades que se aproxime da discussão que temos travado até aqui acerca da autoria. Na sua observação, lembre-se da construção do Eu poético, ou do sujeito lírico na composição de personagens ficcionais, e da presença de autores que fingem ser camponeses ou que assumem pseudônimos para criticar o governo ou para se referirem a suas amadas.

SEGUINDO... PARA ADIANTE NO TEMPO

Nesta viagem pela história literária, não podemos ficar presos ao tempo histórico, tendo em vista que, no que tange às figurações do sujeito no mundo árcade, fatos históricos serão sempre recontados. Como já percebemos, ao entrarmos no mundo árcade, o fortalecimento político da burguesia e o aparecimento dos filósofos iluministas formaram um novo

quadro sócio-político-cultural, que necessitava de outras fórmulas de expressão. Vimos também que os ideais de vida simples e natural vieram ao encontro dos anseios de um novo público consumidor em formação, a burguesia, que historicamente lutava pelo poder e denunciava a vida luxuosa da nobreza nas cortes.

Por todos esses feitos e inspirada por uma visita a Ouro Preto, além do imenso desejo de reconhecer a história brasileira, Cecília Meireles se apropria de um gênero tradicional em uma estética moderna para narrar em versos uma temática social, que evoca essa luta pela liberdade no Brasil do século XVIII. A partir de longa pesquisa histórica, *Romanceiro da Inconfidência* é uma hábil síntese entre o dramático, o épico e o lírico, da sociedade de Minas Gerais do século XVIII, principalmente, dos personagens envolvidos na Inconfidência Mineira, abortada pela traição de Joaquim Silvério dos Reis, o que culminou na execução de Tiradentes.



Figura 4.3: Cecília Meireles (1901-1964)

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Cec%C3%ADlia_Meireles

Nessa obra de Cecília Meireles, há 85 romances. Em sua composição, há quatro falas, quatro cenários, uma “Imaginária serenata” e um “Retrato de Marília”. O nome das quatro falas deve ficar registrado na ordem em que aparecem: “Fala inicial”, “Fala à antiga Vila Rica”, “Fala aos pusilânimes”,

“Fala aos inconfidentes mortos”. O que chama a atenção acerca da subjetividade é que o narrador começa na primeira pessoa do singular e aos poucos vai se apropriando da história por meio de uma voz coletiva. Assim, há um sutil movimento dialético entre individualidade e coletividade, que pode ser percebido já na “Fala inicial”, na qual esse narrador em primeira pessoa apresenta ao leitor a si mesmo e a matéria de seu canto:

Não posso mover meus passos
por esse atroz labirinto
de esquecimento e cegueira
em que amores e ódios vão:
– pois sinto bater os sinos,
Percebo o roçar das rezas,
Vejo o arrepio da morte,
à voz da condenação;
(MEIRELES, 1989, Fala inicial)

O narrador do *Romanceiro da Inconfidência* constrói seu poema com um gesto narrativo de uma consciência que inscreve sua presença no passado, já que para ele essa presença do passado não é tomada como algo acabado e superado, mas como algo ainda não resolvido. Deve-se chamar atenção ainda para os versos de Cecília Meireles no sentido de redimensionar os autores árcades – que já conhecemos –, como Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antonio Gonzaga e Alvarenga Peixoto, que não aparecem no poema apenas como personagens da história, mas também na própria forma de seus poemas e de sua poética, em uma espécie de paródia.

Tudo em redor é tanta coisa e é nada:
Nise, Anarda, Marília... quem procuro?
Quem responde a essa póstuma chamada?
Que mensageiro chega, humilde e obscuro?
Que cartas se abrem? Quem reza ou pragueja?
Quem foge? Entre que sombras me aventuro?
Quem soube cada santo em cada igreja?
A memória é também pálida e morta
sobre a qual nosso amor saudoso adeja.
(ibidem, p. 41)

Além dessa autoconsciência que o narrador de *Romanceiro da Inconfidência* constrói no poema, revivendo a fraca força das vozes que foram caladas, um novo elemento aparece no texto de Cecília, seu elemento propriamente moderno que transcende os limites da poesia

arcádica. A representação do povo e dos conflitos de classe aparece de modo mais realista. Nessa obra, Cecília Meireles utiliza-se, pela primeira vez, da temática social, de interesse histórico e nacional, enfatizando a luta pela liberdade. Sem aprofundadas reflexões filosóficas, mas com muita sensibilidade, a autora dá uma visão mais humana dos protagonistas daquele que foi o primeiro grande movimento de emancipação do Brasil: a Inconfidência Mineira. Como se trata de um fato histórico, e dos mais importantes, a autora tem o cuidado de não se limitar a relatá-lo em versos, mas procura recriá-lo por meio da imaginação e da voz do povo, como no “Romance XX”, no qual vemos a chave crítica pela qual aquele sonho de liberdade era vivido:

A vastidão desses campos.
A alta muralha das serras.
As lavras inchadas de ouro.
Os diamantes entre as pedras.
Negros, índios e mulatos.
Almocafres e gamelas.
Os rios todos virados.
Toda revirada, a terra.
Capitães, governadores,
padres, intendentes, poetas.
Carros, leiteiras douradas,
cavalos de crina aberta.
(MEIRELES, 1989, p. 97-100)

A partir do “Romance XXIV”, a insatisfação e a revolta contra a corte portuguesa é explicitada com a confecção de uma bandeira e Há a atuação do alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, que procurava atrair mais gente para a conspiração, em longas cavalgadas pela estrada que levava ao Rio. Contudo, os planos são abortados antes de serem efetivamente colocados em prática, por causa dos delatores. Segue-se a execução de Tiradentes, antecipada na fala do carcereiro:

[...]
Ai, que o traiçoeiro invejoso
junta às ambições a astúcia.
Vede a pena como enrola
arabescos de volúpia,
entre as palavras sinistras
desta carta de denúncia! [...]

[...]
 Já lhe vão tirando a vida.
 Já tem a vida tirada.
 Agora é puro silêncio,
 repartido aos quatro ventos,
 já sem lembrança de nada.
 (MEIRELES, 1989)

Vale ressaltar, aqui, que a exaltação a Tiradentes já foi tema de muitos textos contemporâneos de autores consagrados na literatura brasileira, como Cecília Meireles, e de autores desconhecidos, que saem do meio do povo, cada um com seu mérito em sua versão da história, mas todos marcados por esse elemento intertextual. Como podemos perceber no samba-enredo da Escola de Samba Império Serrano, em 1949, “Exaltação a Tiradentes”, de Mano Décio da Viola, Penteado e Estanislau Silva:

Joaquim José da Silva Xavier
 Morreu a vinte e um de abril
 Pela independência do Brasil
 Foi traído e não traiu jamais
 A Inconfidência de Minas Gerais

Joaquim José da Silva Xavier
 Era o nome de Tiradentes
 Foi sacrificado
 Pela nossa liberdade
 Este grande herói
 Para sempre há de ser lembrado

Todavia, na obra de Cecília, um dos romances que mais chama a atenção não é sobre Tiradentes; em *Romanceiros da Inconfidência*, o romance mais significativo é o XXIV, que relaciona o ato da confecção da bandeira dos inconfidentes com todo o movimento que eles preparavam em Ouro Preto:

[...]
 Atrás de portas fechadas,
 à luz de velas acesas,
 uns sugerem, uns recusam,
 uns ouvem, uns aconselham.
 Se a derrama for lançada,
 há levante, com certeza.
 Corre-se por essas ruas?

Corta-se alguma cabeça?
Do cimo de alguma escada,
profere-se alguma arenga?
Que bandeira se desdobra?
Com que figura ou legenda?
Coisas da Maçonaria,
do Paganismo ou da Igreja?
A Santíssima Trindade?
Um gênio a quebrar algemas?

Atrás de portas fechadas,
à luz de velas acesas,
entre sigilo e espionagem,
acontece a Inconfidência.
E diz o Vigário ao Poeta:
“Escreva-me aquela letra
do versinho de Virgílio...”
E dá-lhe o papel e a pena.
E diz o Poeta ao Vigário,
com dramática prudência:
“Tenha meus dedos cortados
antes que tal verso escrevam...”
LIBERDADE, AINDA QUE TARDE,
ouve-se em redor da mesa.
E a bandeira já está viva,
e sobe, na noite imensa.
E os seus tristes inventores
já são réus – pois se atreveram
a falar em Liberdade
(que ninguém sabe o que seja).
Através de grossas portas,
sentem-se luzes acesas,
– e há indagações minuciosas
dentro das casas fronteiras.
“Que estão fazendo, tão tarde?
Que escrevem, conversam, pensam?
Mostram livros proibidos?
Lêem notícias nas gazetas?
Terão recebido cartas
de potências estrangeiras?”
(Antiguidades de Nîmes
em Vila Rica suspensas!

Cavalo de La Fayette
saltando vastas fronteiras!

Ó vitórias, festas, flores
das lutas da independência!
Liberdade – essa palavra,
que o sonho humano alimenta:
que não há ninguém que explique,
e ninguém que não entenda!)

E a vizinhança não dorme:
murmura, imagina, inventa.
Não fica bandeira escrita,
mas fica escrita a sentença.
(MEIRELES, 1989)

Ficam evidentes, portanto, as questões de classe na representação ampla da vida social, os motes iluminados e cheios de razão soprados pelas revoluções em andamento e as ideias que faziam o homem do século XVIII atuar por uma liberdade de pensamento.



Veja a letra desta música de Chico Buarque de Hollanda:

Os inconfidentes
(Chico Buarque)

Toda vez que um justo grita	Por aqui passava um homem
Um carrasco o vem calar	(E como o povo se ria!)
Quem não presta fica vivo	Ele na frente falava
Quem é bom, mandam matar	E atrás a sorte corria
Quem não presta fica vivo	Por aqui passava um homem
Quem é bom, mandam matar	(E como o povo se ria!)
Foi trabalhar para todos	Liberdade ainda que tarde
E vede o que lhe acontece	Nos prometia
Daqueles a quem servia	Por aqui passava um homem
Já nenhum mais o conhece	(E como o povo se ria!)
Quando a desgraça é profunda	No entanto à sua passagem
Que amigo se compadece?	Tudo era como alegria
Foi trabalhar para todos	Por aqui passava um homem
Mas, por ele, quem trabalha?	(E como o povo se ria!)
Tombado fica seu corpo	Liberdade ainda que tarde
Nessa esquisita batalha	Nos prometia
Suas ações e seu nome	Toda vez que um justo grita
Por onde a glória os espalha?	Um carrasco o vem calar
Por aqui passava um homem	Quem não presta fica vivo
(E como o povo se ria!)	Quem é bom, mandam matar
Que reformava este mundo	Quem não presta fica vivo
De cima da montaria	Quem é bom, mandam mata

Se quiser ouvir a música, acesse: <http://letras.mus.br/chico-buarque/1404527/>

CONCLUSÃO

As histórias que acompanhamos, contadas linearmente, apresentadas com princípio, meio e fim, proporcionam posição mais confortável aos leitores. Você tem percebido em nossas aulas que os tempos não são tão arrumados como muitas vezes nos são apresentados pela historiografia oficial. Às vezes, sob a mesma data reúnem-se contradições ou uma zona de acontecimentos desconsiderados, empurrados para a margem da História, mas que nem por isso deixaram de existir.

Nesta aula, a respeito do Arcadismo, vimos que há a valorização da vida no campo, da paz daquele que apascenta o seu rebanho de ovelhas. Lembramos que os poetas “cantam”/privilegiam um *locus amenus*. Mas ao mesmo tempo, vimos os mesmos poetas (Cláudio Manuel da Costa e Tomás A. Gonzaga) envolvidos nas lutas políticas, nas denúncias de políticos cujo poder feria todo e qualquer direito do povo, na época dos setecentos, no Brasil.

Alfredo Bosi, em *O tempo e os tempos* (1992), afirma que as datas são “pontas de *icebergs*” (veja a figura ilustrativa a seguir). Nota-se que há um bloco muito maior do que aquele que aparece aos nossos olhos. Assim, por baixo das datas, de um tempo, convivem outros tempos (por vezes díspares e contraditórios) simultaneamente. Bosi finaliza seu texto indagando: “o que seriam as datas, aquelas pontas de icebergs, se fossem cortadas e destacadas das suas massas submersas?” E é ele mesmo quem responde: “blocos soltos, blocos erráticos que vagariam na superfície crespada das águas e, chocando-se uns nos outros se destruiriam no mar cruel da contemporaneidade” (BOSI, 1992, p. 32).

Assim, também afirmamos que se as subjetividades, por vezes, se disfarçam para manter certa distância entre o Eu social do autor e o Eu ficcional, não escondemos de você o nosso desconcerto no sentido do

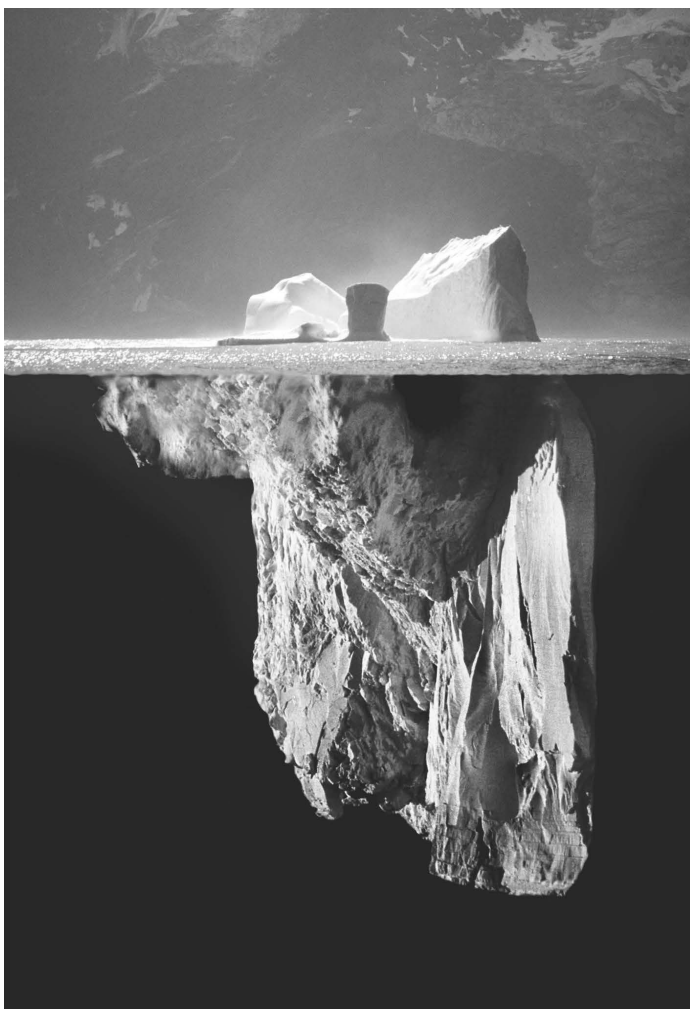


Figura 4.4: Alfredo Bosi usa o iceberg, retratado acima, como metáfora para ilustrar a importância das datas.

Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ac/Iceberg.jpg/200px-Iceberg.jpg>

como se torna difícil o apagamento da subjetividade daquele que escreve ao considerarmos o caso de Tomás Antonio Gonzaga, nas *Cartas chilenas*. Disfarçado em Critilo, personagem que assume a autoria das cartas, o Eu do autor Gonzaga, como notamos, aparece. Mas ao mesmo tempo é um Eu que fala por muitos, por um povo sem voz. Então, nesse momento, torna-se a voz de todos que foram silenciados. Perde-se a possibilidade de dizer só Eu pela razão de se ter transformado na voz de todo um povo que sofria perseguições, humilhações, prisões e até mortes.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

Escreva sobre o Prólogo de *Cartas chilenas*, levando em consideração as questões de autoria e subjetividade expressas no texto abaixo. Fale sobre o afastamento do autor real (Tomás Antonio Gonzaga), entregando a um autor fictício (Critilo) a autoria das cartas.

Prólogo

Amigo leitor, arribou a certo porto do Brasil, onde eu vivia, um galeão, que vinha das Américas espanholas. Nele se transportava um mancebo, cavalheiro instruído nas humanas letras. Não me foi dificultoso travar, com ele, uma estreita amizade e chegou a confiar-me os manuscritos, que trazia.

Entre eles encontrei as Cartas Chilenas, que são um artificioso compêndio das desordens, que fez no seu governo Fanfarrão Minésio, general de Chile.

Logo que li estas Cartas, assentei comigo que as devia traduzir na nossa língua, não só porque as julguei merecedoras deste obséquio pela simplicidade do seu estilo, como, também, pelo benefício, que resulta ao público, de se verem satirizadas as insolências deste chefe, para emenda dos mais, que seguem tão vergonhosas pisadas.

Um D. Quixote pode desterrar do mundo as loucuras dos cavaleiros andantes; um Fanfarrão Minésio pode também corrigir a desordem de um governador despótico.

Eu mudei algumas coisas menos interessantes, para as acomodar melhor ao nosso gosto. Peço-te que me desculpes algumas faltas, pois, se és douto, hás-de conhecer a suma dificuldade, que há na tradução em verso. Lê, diverte-te e não queiras fazer juízos temerários sobre a pessoa de Fanfarrão. Há muitos fanfarrões no mundo, e talvez que tu sejas também um deles, etc.

... *Quid rides? mutato nomine, de te Fabula narratur...*

RESPOSTA COMENTADA

Você pode escrever como/de que maneira o uso da 1ª pessoa na ficção serve de estratégia discursiva para a construção do sujeito na literatura do século XVIII, observando as marcas de autoria e subjetividade.

Em nossa aula pontuamos muitas vezes como o eu poético se mascarava para dar conta de um posicionamento crítico em relação aos aspectos político-sociais que marcavam um tempo de luta pelo Brasil livre do jugo de Portugal. Tal afastamento se encontra já no Prólogo às *Cartas chilenas*. O autor real (Tomás Antonio Gonzaga) cria um outro autor, Critilo, para as cartas denunciadoras de desmandos de um general chileno que esconde, na verdade, outra subjetividade: o governador Luis da Cunha Menezes.

RESUMO

Você acompanhou, nesta aula, a complexidade de mais um tempo e de sua expressão através da escrita da literatura do período árcade no Brasil.

Tratamos novamente de subjetividades, lendo poemas em que autorias, leitores e leituras trouxeram questões críticas. Os pseudônimos usados pelos poetas árcades uniram subjetividades a outras. Dessa maneira Cláudio Manoel da Costa é também Glauceste Satúrnio e Tomás Antonio Gonzaga é Dirceu.

Havia ainda diversos nomes para o Arcadismo. Estes trouxeram referências da literatura de um tempo passado para se pensar o presente. Porém, os poetas do Arcadismo foram ainda inspiradores de textos escritos em séculos que ainda estavam por vir. Referimo-nos ao *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, analisaremos as escritas da subjetividade de românticos e de realistas. Dessa forma, lançaremos olhares sobre o século XIX no Brasil. Até lá!

Escritas da subjetividade no Romantismo – o eu lírico e outros eus

*Henriqueta Do Coutto Prado Valladares
Dayhane Ribeiro Paes*



Meta da aula

Apresentar diversas configurações do eu lírico em poemas do Romantismo brasileiro, levando em consideração diferentes fases do período oitocentista no Brasil.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer a construção do sujeito lírico na poesia romântica;
2. identificar o compromisso dos intelectuais e poetas para a afirmação de uma ideia de nação e de cultura brasileiras através do movimento romântico, no século XIX.

INTRODUÇÃO

Na aula anterior, vimos que nos setecentos, no Brasil, se configurava um tempo de transformações políticas, sociais e culturais importantes no sentido já de formação da nação brasileira. Você deve lembrar que destacamos o movimento para a conquista da independência do Brasil em relação a Portugal. Criticava-se o poder dos políticos a serviço de interesses pessoais, que subjugava o povo, conforme lemos nas *Cartas Chilenas*, de Tomás Antonio Gonzaga. A intelectualidade representada pelos poetas se rebelou e, como vimos, estes pagaram um alto preço por suas posições contraideológicas.

No quadro do período dos oitocentos, este ideal de luta para a afirmação de uma cultura nacional persistiu e se intensificou. Os poetas escreveram versos exaltando o que era “tipicamente” das terras brasileiras. Foi o que Gonçalves Dias escreveu na “Canção do Exílio”, um dos mais famosos poemas da Literatura Brasileira, no qual exalta a natureza tropical. Transcrevemos, aqui, apenas a sua 1ª estrofe, que já nos ilustra a afirmação: “Minha terra tem palmeiras,/onde canta o Sabiá;/as aves que aqui gorjeiam,/não gorjeiam com lá”. Todavia, novamente falaremos de um tempo “grávido” de outros tempos, como evidenciamos na aula sobre os setecentos no Brasil. Também os oitocentos são marcados por este traço da exaltação da “cor local”, isto é, daquilo que é do nosso país. É um tempo em que se quer reconhecer/ler nas obras escritas aspectos da vida cotidiana brasileira. Porém, é ainda um tempo carregado pela exacerbação das subjetividades, pela valorização do eu que não está à mercê do mundo, mas é ele que está no centro do mundo. Foi o tempo que conviveu com o processo (que já vinha sendo plantado nos setecentos) de luta pela liberdade dos escravos, que eclodiu em 1888, com a abolição tardia dos mesmos, no Brasil. Como não tivemos grandes batalhas, foi um tempo em que se enaltecera os índios como heróis em contraponto aos colonizadores portugueses.

Nossa aula se subdividirá, então, em três partes, orientadas para essas tendências que convivem no Romantismo no Brasil:

Parte I: as escritas da subjetividade: os “nativistas”

Parte II: as escritas da subjetividade: os “intimistas”

Parte III: as escritas da subjetividade: os “antiescravagistas”

PARTE I: AS ESCRITAS DA SUBJETIVIDADE: OS “NATIVISTAS”

O Romantismo inaugurou no Brasil nossa segunda grande fase literária: o *período nacional*. Há coincidência entre esse período e a autonomia política que o país alcançou. Não que um dependesse do outro. Politicamente, o Brasil passa de colônia a império com Pedro I. Consequência imediata é o desabrochar do nacionalismo exagerado; o abandono das causas portuguesas. O século XIX conheceu uma série de transformações importantes que refletiram no jovem país: insegurança do catolicismo; revisões políticas; transformação filosófica e, acima de tudo, o grande desenvolvimento das ciências físicas e naturais. Tudo isso e mais a ascensão da burguesia favoreceram o Romantismo que, no Brasil, apresenta uma nova faceta. É o caso do *indianismo* de Gonçalves Dias e de José de Alencar, ainda que se revestisse de muita irrerealidade.

Gonçalves Dias: a reação nativista

Na poesia descritiva culminou Gonçalves Dias – dos nossos melhores retratistas. Evocou em sua poética a natureza exótica do tópico luxuriante e, ao lado, a figura do índio, que se avanta e domina (“I Juca Pirama”, “O canto do piaga”, “O canto do guerreiro”). Gonçalves Dias implantou definitivamente o Romantismo na Literatura Brasileira, e foi o criador do *indianismo* na poesia. Basílio e Durão são apresentados como precursores, mas o índio em Gonçalves Dias é fator de nossa formação nacional, e não simples peça acessória, decorativa.

Em seu aspecto indianista, há compreensão, simpatia e muito de exaltação da “cor local”, isto é, daquilo que é do nosso país, na ânsia de se criar uma identidade nacional pós-independência, já que o Romantismo, no Brasil coincide com nossa emancipação política – sacudimos o jugo português do governo e das letras, tomamos consciência de nossa característica de povo. A reação nativista é representada pelo indianismo no que tange ao objetivo de traduzir o Brasil, um movimento de exteriorização, mais objetivo, apresentando a paisagem da terra com elementos para a “ampliação do eu”, a criação de uma identidade brasileira.

Como o Brasil não possuía Idade Média e mesmo não tinha tradição cultural para invocá-la, a literatura brasileira continuou seguindo o caminho de informações sobre a terra, mas o Romantismo trouxe para

a literatura brasileira o sentimento e o despertar nacionalista. De acordo com Cândido de Oliveira, “as próprias condições históricas facilitaram o ascender romântico”. Para Cândido, o brasileiro acostumou-se, em política, a permitir que as coisas se resolvessem por si: Independência, Abolição, República, tudo fora conseguido sem sangue, sem lutas demoradas, sem participação efetiva do povo. Havia, aqui, todas as condições necessárias para o “povoamento de saudade” exigido na compreensão dos lamentos poéticos e nas irrealidades dos prosadores. Por esse motivo, Cândido também afirma que “o Romantismo esteve a serviço da burguesia nacional”. Em breve, a *atitude romântica* dominou todas as manifestações da vida: hábitos, política e literatura. Pela primeira vez, os brasileiros começaram a se cercar de tudo que era nacional – a terra, o povo, a sociedade, as paixões, as virtudes e os vícios –, esse ideal aclamado, mas não plenamente feliz.

Com o movimento romântico, o país começou a se reconhecer e a ler nos romances os aspectos da vida cotidiana brasileira, carregados pela exacerbação das subjetividades, pela valorização do EU que não está à mercê do mundo, mas que está no centro do mundo. Há, porém, com Gonçalves Dias, o desabrochar de valores nacionais: o *indianismo* é feição própria do Romantismo. Dias aprendeu o comportamento épico do índio e sentiu-o patrioticamente, identificando vida em seus cânticos eloquentes. Há, em sua poesia nativista, verdadeiro culto à focalização da natureza, motivada, principalmente, pela exaltação nacionalista, conforme se observa nos versos de *Canção do Exílio*: “Minha terra tem palmeiras/onde canta o sabiá/as aves que aqui gorjeiam/não gorjeiam como lá”. Nota-se, sobretudo, no poeta indianista, o domínio da inspiração nacional – o homem e a paisagem –, aquilo que vem da terra, o nativo, o nacional. Assim, pode-se afirmar que o Romantismo foi um tempo em que se enalteceram os índios como heróis em contraponto aos colonizadores portugueses. De fato, o período da literatura nacional domina tudo quanto se há produzido dos meados do século XIX aos dias atuais. Porém, seu clímax surge nessa procura exaustiva em se reconhecer como nação, buscando-se na natureza, no índio e – por que não? – na literatura a identidade do EU nacional.



Você pode assistir ao vídeo-leitura de “I Juca Pirama” no seguinte endereço: www.youtube.com/watch?v=ra2yyPLc2Z0.

José de Alencar: os ânimos patrióticos do povo

A figura de Alencar está intimamente ligada ao seu tempo. A emancipação da Literatura Brasileira coincidiu com a emancipação política e um lampejo ufanista varreu toda a ex-colônia. Pedia-se obra nacionalista que fosse tranquilizar os ânimos patrióticos do povo. E, nas obras de Alencar, encontram-se esses valores que correspondiam a um estado de alma: a preocupação com a terra e o homem (a presença do nacionalismo). Embora seja notório, nos romances, que Alencar deturpou o cenário da terra e caricaturou o índio, há de se admirar o trabalho desse autor no que tange à fecunda imaginação criadora pela linguagem musical e colorida. Por exemplo, na retratação da paisagem, o que Alencar fez com exuberância verbal e muitas vezes com ampliações exageradas, todavia, soava bem aos ouvidos nativos – a gala com que se apresentava a terra, enfeitada de imagens cantantes. A própria caracterização do Homem Alencar foi buscar na selva e criou o indianismo na prosa, dando origem ao herói dotado de muita beleza física e de virtudes completamente inverossímeis.

De Alencar leremos o início do Capítulo 1 de *Iracema* que, por si só, nos retrata o Brasil, representado pelo estado do Ceará, marcando um reconhecimento geográfico/paisagístico descrito por meio dos elementos naturais que compõem essa região. A visão do Brasil por um português está inscrita na cena transcrita:

1

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia
nas frondes da carnaúba;
Verdes mares que brilhaiis como líquida esmeralda aos raios do Sol
nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros.
Serenai verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para
que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.
Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense,
aberta ao fresco terral a grande vela? Onde vai como branca
alcíone buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano?

Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce,
mar em fora;
Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano;
uma criança e um rafeiro que viram a luz no berço das florestas,
e brincam irmãos, filhos ambos da mesma terra selvagem.
A lufada intermitente traz da praia um eco vibrante, que ressoa
entre o marulho das vagas:
– Iracema!...
(ALENCAR, 1992)

Observa-se, no fragmento citado, o foco narrativo em 3ª pessoa e a presença de um narrador onisciente. Esse narrador participa da história: “Uma história que me contaram nas lindas vargens onde nasci”. Uma ficção baseada na realidade com forte carga de subjetividade em que José de Alencar conta uma história do Ceará, lugar onde nasceu. Sua origem, sua história e sua vida se misturam com a lenda contada entre os nativos da região cearense. Destacam-se, aqui, os elementos que fazem desse romance a história de um povo. O romance *Iracema*, que na definição de Machado de Assis é um “poema em prosa”, é um poema épico-lírico. O texto é épico por ser narrativo. José de Alencar narra os feitos heroicos dos portugueses na figura de Martim. Iracema, também, é transformada em heroína. É o vinho de Tupã que permite a posse de Iracema (presença do “maravilhoso”). Além disso, temos, a presença dos deuses indígenas representando as forças da natureza. Nota-se, portanto, na narrativa de Alencar, a relação fatos-autor-narrador, o que nos permite refletir sobre até que ponto persiste o limite da subjetividade nessa história.

Vale ressaltar que *Iracema* se fundamenta tanto na história do Brasil quanto no relato oral. Segundo seu autor, é uma lenda: “Quem não pode ilustrar a terra natal, canta as suas lendas” (em carta ao Dr. Jaguaribe, sobre *Iracema*). “Este livro é irmão de *Iracema*. Chamo-lhe de lenda como ao outro” (*Ubirajara*). Neste sentido, Alencar destaca que os personagens Martim Soares Moreno e Filipe Camarão são vultos da história do Brasil. Ambos lutaram contra a invasão holandesa. Martim é considerado, realmente, o fundador do Ceará e Poti recebeu a comenda de Cristo e o cargo de capitão-mor dos índios pelos seus méritos. Alencar prefere acreditar no relato oral quando se refere à tribo tabajara cruel e sanguinária que habitava o interior, quando a história diz ser uma tribo litorânea.

Pode-se destacar também que o sentido simbólico no romance de José de Alencar concentra-se no encontro do colonizador com o colonizado, ou seja, a relação do português com a terra brasileira. Identifica-se, nessa obra nativista, a relação de ambiguidade entre o primitivismo nacionalista e a transplantação cultural. Essa relação é marcada pelo próprio título do romance *Iracema*, que pode ser considerado como um anagrama da palavra América, o que seria o símbolo secreto do romance de Alencar, que é o texto épico definidor de nossas origens históricas, étnicas (miscigenação, formação do povo brasileiro) e sociológicas, segundo Afrânio Peixoto. Logo, *Iracema* é a figura virgem e exótica que se entrega a Martim e é destruída; da mesma forma, a terra brasileira, por permissão dos índios (que sofrerão uma aculturação), passa a ser de posse portuguesa. Esse discurso histórico-nativista presente no romance de Alencar reforça o patriotismo do povo brasileiro com a presença do personagem Moacir, que simboliza o primeiro brasileiro nascido da miscigenação entre índios e portugueses. O filho da dor de Iracema: dela nascido e, também, dela nutrido.

Para Alencar, esta relação que se processou por permissão do índio provocou o surgimento do povo brasileiro. Na visão do autor, no romance indianista, o índio era a possibilidade de despertar, nesse povo recém-independente, o amor pela pátria (nacionalismo ufanista). Percebe-se também que, assim, Alencar tenta concretizar a proposta do Romantismo de construir uma linguagem brasileira. Tenta, então, escrever um romance usando termos indígenas, o que revela uma linguagem autenticamente nacional. Porém, nota-se certa visão preconceituosa em relação aos costumes indígenas, apesar das tentativas de torná-lo um herói. Por exemplo, no capítulo final, segundo Alencar, finalmente “germinou a palavra do Deus verdadeiro na terra selvagem”. Para ele, a cultura do branco e o Deus do branco são colocados como superiores aos dos indígenas.

Todavia, como já foi dito, a contribuição de Alencar está mais na linguagem poética com que narra uma história brasileira do que na fidelidade aos fatos, por isso afirmou-se, anteriormente, que Alencar deturpou o cenário da terra e caricaturou o índio. O que chama a atenção em *Iracema*, assim como em outros romances indianistas do mesmo autor, é a construção de uma identidade brasileira que foge dos

estereótipos portugueses. Uma identidade nativa para a nossa terra, para o povo brasileiro. Por esse motivo, na idealização dos personagens e da própria terra, o autor busca na natureza o que lhe serve para pintá-los. A *Iracema* é descrita como “a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como o seu sorriso, nem a baunilha recendia no bosque como o seu hálito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem...”. E, do mesmo modo, ao idealizar a terra, Alencar assim descreve o Brasil: “Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba; Verdes mares que brilhaiis como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros.”

Logo, fica evidente como a literatura e a história “deram as mãos” na tentativa de marcar o compromisso dos intelectuais e poetas para a afirmação de uma ideia de nação e de cultura brasileiras através do movimento romântico, no século XIX. Assim como Gonçalves Dias, nos versos, marcou a voz dos nativistas, da mesma forma, na prosa, o fez o escritor José de Alencar. A ênfase ao romance *Iracema*, nessa última parte, se dá pela delicadeza ao se retratar o Brasil oitocentista e, principalmente, por se ter um enredo que se configura como a “Lenda do Ceará”, repleto de aventuras e peripécias, bem ao gosto do Romantismo, escola literária da qual Alencar é um dos maiores expoentes no Brasil. *Iracema* é, portanto, um clássico da literatura brasileira, publicado em 1865, fazendo parte da trilogia indianista do autor. Os outros dois romances pertencentes à trilogia são *O guarani* e *Ubirajara*, que trazem o mesmo propósito nativista, mas com histórias diferentes que valem a pena serem lidas.



Acesse os romances do autor José de Alencar em: http://www.dominionpublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1844.

PARTE II: AS ESCRITAS DA SUBJETIVIDADE: OS “INTIMISTAS”

Mário de Andrade: o leitor-autor de outros autores (românticos)

Mário de Andrade, em *Aspectos da literatura brasileira*, nos apresenta um estudo minucioso sobre o tema “amor e medo” em vários poetas do Romantismo. As escritas da subjetividade traçavam, nesses poemas, um eu lírico com preocupação em relação a outro: a mulher amada. As leituras de Mário de Andrade se fixam no medo de morrer na juventude que tinham os poetas românticos (eles morriam cedo, muitos vitimados pela tuberculose: “o mal do século”), mas também tinham medo de morrer de amor, por sofrer em uma decepção amorosa, por não serem correspondidos em seus sentimentos.

Mário passeia por vários poetas, explicitando de que maneira eles se comportam em relação à mulher amada. Você se lembra de que nos versos árcades a mulher aparecia como pastora, Vênus, amor. Nos românticos, a mulher se transformava em anjo, virgem, criança, visão. Estes tratamentos demonstram um distanciamento entre o eu lírico romântico e a mulher amada, revelando um alto grau de respeito em relação ao feminino. Mário de Andrade, em seu ensaio crítico, apresenta várias leituras de trechos de poemas em que se revela, através das subjetividades, o tema do “amor e medo”. Ele explicita como o tema se diversifica pelas diferentes subjetividades que escrevem. Casimiro de Abreu tem um poema cujo título é exatamente “Amor e medo”. É da seguinte maneira que se coloca o eu lírico no poema: “[...] e se fujo é que te adoro louco.../És bela – eu moço; tens amor – eu medo!...//Tenho medo de mim, de ti, de tudo,[...]”. Mas para Mário o eu lírico aí não tem “medo do amor, mas de macular a virgem” (ANDRADE, 1978, p. 200). Fagundes Varela funde as virgens e as crianças, chamando-as “Aves de Deus”, em *O evangelho nas selvas*: “Aves de Deus, as virgens e as crianças/adormecem risonhas ocultando/nas asas da inocência as fronteiras santas” (ibidem, p. 201).

Desses versos, Mário entende que, “apesar do emprego muito de criança”, há em Fagundes Varela uma aproximação física maior em relação à mulher, lembrando aos leitores que o autor fora casado duas vezes (ibidem, p. 201). Mário opta, ainda, pela leitura de um poema de Gonçalves Dias em que o poeta faz certa “troça” destas atitudes românticas em relação ao medo do amor: “Pensas tu, bela Anarda, que os poetas/vivem

d’ar, de perfumes, de ambrosia/.../Eu que sou pecador, – que indiferente/ não me julgo ao que toca aos meus parceiros,/julgo um beijo sem fim coisa excelente” (ANDRADE, 1978, p. 202). Mas, novamente, Mário contrapõe o que pensamos, afirmando que a comicidade encontrada no poema não era própria de Gonçalves Dias, por isso “garganteava” ali “o que não sentia” (ibidem, p. 202). E nos indica a leitura do poema “Ainda uma vez, Adeus”, desse autor, como uma das “expressões mais comoventes do amor e medo” (ibidem, p. 202). Castro Alves é o que estabelece a maior proximidade física entre o eu lírico e a mulher. O poema “Hino ao sono” sustenta esta ideia. Veja a estrofe em destaque a seguir: “Mas quando, ao brilho rútilo/do dia deslumbrante,/vires a minha amante/que volve para mim,/ então ergue-me súbito.../é minha aurora linda.../Meu anjo.../ mais ainda.../é minha amante enfim!” (ibidem, p. 207).



Você pode assistir ao vídeo-leitura de “Ainda uma vez, Adeus”, pelo ator Ayrton Salvannini, no seguinte endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=gHTYQWBSp8U>.

No entanto, queremos chamar a sua atenção para as considerações de Mário de Andrade, especificamente em relação à obra de Álvares de Azevedo, porque, segundo o leitor-autor-crítico, Álvares de Azevedo se afasta de todos os outros poetas no que diz respeito ao tema estudado, sobre “amor e medo”. Para Mário de Andrade, o medo do amor em Álvares de Azevedo é “principalmente entendido como realização sexual” e que o poeta sofre de uma verdadeira “fobia sexual”. Embora Mário reconheça em todos os autores românticos estudados um “culto” às figuras da mãe e da irmã, ou, mais precisamente..., uma “evocação” ao amor de/por elas, ele reputa a Álvares de Azevedo uma atitude desmedida nesse sentido, chegando mesmo a ser uma obsessão.

Acompanhe as afirmações de Mário a seguir, já pensando em algumas das colocações feitas até aqui em nossas aulas sobre autorias, subjetividades, leituras. Eis as palavras de Mário: “Álvares de Azevedo. Cheguei ao ponto culminante do tema do amor e medo, que até rima com o nome do poeta. Já disse: Álvares de Azevedo foi o que parece ter

realmente sofrido dos pavores juvenis do ato sexual. A educação dele foi excessivamente entre saias, o que já é prejudicial para o desenvolvimento masculino dos rapazes” (ANDRADE, 1978, p. 217).

O olhar de outros leitores sobre o autor

Você vai lembrar que muitas vezes durante, várias aulas, tecemos nossas considerações sobre a complexidade que envolve este Eu que assume narrativas, cartas, poemas, discursos ficcionais. Insistimos no fato de que a subjetividade daquele que escreve não desaparece nos personagens que cria, nas histórias que conta. Entretanto, evitamos um total atrelamento entre vida e obra do autor, ou chegar através do Eu poético, ou seja, do sujeito ficcional a afirmações sobre sua vida social e pessoal, por não optarmos pelo risco de nos tornarmos generalizadores ou preconceituosos. Trabalhamos no sentido de pensar que o Eu, no plano ficcional, se torna móvel, assume diversas “capas”, “máscaras” e “caras”, sem com isso se tornar inexistente. Se agíssemos assim, estaríamos desprezando na obra literária a imaginação que permite ao Eu ser também outros que o habitam. Há uma célebre afirmação de Flaubert, autor de *Madame Bovary*. Ele disse: “*Madame Bovary, c’est moi*” (Trad. “Madame Bovary sou eu”). Da mesma forma, sabemos que Jorge Amado não é Gabriela (de *Gabriela, cravo e canela*) ou que Machado de Assis não é a Capitu (de *Dom Casmurro*). Multiplicaríamos os exemplos para concluirmos que todas estas possibilidades de existências outras se devem ao autor empírico, que as inventa, mas que este não se confunde exatamente com nenhuma delas.

Intencionamos com este introito lançar um olhar crítico sobre a leitura de Mário de Andrade em relação às afirmações bastante preconceituosas, apenas quando se refere à obra de Álvares de Azevedo, como lemos na última parte do item anterior Machado de Assis também foi leitor de Álvares de Azevedo e considera que, com tão pouca idade (Álvares de Azevedo morreu aos 20 anos), ele deixou uma obra bastante significativa do Romantismo.

Machado, assim como Mário de Andrade, observa o espírito melancólico do jovem poeta expresso em muitos dos seus versos, destacando três poemas do autor: “À minha mãe”, “Virgem morta” e “Saudades” (ANDRADE, 1978, p. 904). Mas da crítica de Machado

interessa-nos a observação das leituras que Álvares de Azevedo fazia. Elas influenciavam não somente seus versos, mas o de outros autores românticos que certamente travaram conhecimento com os escritos de Lord Byron pelas “fantasias de Álvares de Azevedo” (ANDRADE, 1978, p. 904). Azevedo era também leitor de Shakespeare, de Musset, de Victor Hugo e de muitos outros. Machado diz, em seu texto crítico sobre *a Lira dos vinte anos*, o que vai transcrito a seguir: “pode-se afirmar que a cena de Hamlet e Horácio diante da caveira de Yorick inspirou-lhe mais de uma página de versos” (Ibidem, p. 903). A leitura da *Lira* revela ainda várias epígrafes, citações de trechos de outros autores, antecedendo os versos do poeta, que nos remetem à formação de Álvares de Azevedo leitor.

Antonio Cândido, que também escreveu sobre o Romantismo no Brasil, diz que a valorização da obra poética de Álvares de Azevedo se deu a princípio pelos versos sentimentais, ligados ao amor e à morte, mas que hoje se considera a obra do autor mais por sua vertente humorística, a que damos destaque a dois poemas: “É ela, é ela, é ela, é ela” e “Namoro a cavalo”. Neste último poema se evidencia a leitura de Cervantes por Álvares de Azevedo, mostrando mais uma vez (há outras citações do autor espanhol em epígrafes e em poemas da *Lira dos vinte anos*) a sua formação de leitor dos clássicos da literatura universal. Nele, figura a “Dulcinéia, namorada” e, no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, lemos o seguinte: “Cuidado, leitor, ao voltar esta página! Aqui se dissipa o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei e vivem Panúrgio, sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: – a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare”. Mas convém destacar, algumas estrofes dos dois poemas citados, para nos depararmos com a vertente humorística da poesia de Azevedo. Observe que Álvares de Azevedo, nestes poemas, apresenta um posicionamento crítico em relação à própria atitude “melosa” dos “namorados românticos”, conservando, ao mesmo tempo ainda, a distância da mulher amada. Ainda aqui não há a completude ou a consubstanciação carnal entre os amantes. Mais uma vez, note que acontece o mesmo procedimento do Eu em relação à amada, que continua inatingível. O Eu treme diante dela, sente medo ou percebe-a adormecida. Leia os seguintes versos destacados de “Namoro a cavalo:” “E em lindas folhas de papel bordado.../Onde eu escrevo *trêmulo*, amoroso,/Algum verso bonito... mas furtado.” E

em “É ela! É ela!”: “*Como dormia!* que profundo sono!.../[...] É ela! é ela! – repeti *tremendo*,”.

Namoro a cavalo

Eu moro em Catumbi: mas a desgraça,
Que rege minha vida malfadada,
Pôs lá no fim da rua do Catete
A minha Dulcinéia namorada.

Alugo (três mil réis) por uma tarde
Um cavalo de trote (que esparrela!)
Só para erguer meus olhos suspirando
A minha namorada na janela...

Todo o meu ordenado vai-se em flores
E em lindas folhas de papel bordado...
Onde eu escrevo trêmulo, amoroso,
Algum verso bonito... mas furtado.

Morro pela menina, junto dela
Nem ousa suspirar de acanhamento...
Se ela quisesse eu acabava a história
Como toda a comédia – em casamento...

Ontem tinha chovido... Que desgraça!
Eu ia a trote inglês ardendo em chama,
Mas lá vai senão quando... uma carroça
Minhas roupas tafuis encheu de lama...

Eu não desanimei. Se Dom Quixote
No Rocinante erguendo a larga espada
Nunca voltou de medo, eu, mais valente,
Fui mesmo sujo ver a namorada...

Mas eis que no passar pelo sobrado,
Onde habita nas lojas minha bela,
Por ver-me tão lodoso ela irritada
Bateu-me sobre as ventas a janela...
O cavalo ignorante de namoro,
Entre dentes tomou a bofetada,
Arrepia-se, pula e dá-me um tombo
Com pernas para o ar, sobre a calçada...

Dei ao diabo os namoros. Escovado
Meu chapéu que sofrera no pagode...
Dei de pernas corrido e cabisbaixo
E berrando de raiva como um bode.

Circunstância agravante. A calça inglesa
Rasgou-se no cair de meio a meio,
O sangue pelas ventas me corria
Em paga do amoroso devaneio!...
(AZEVEDO, 1855)

É ela! É ela!

É ela! é ela! – murmurei tremendo,
E o eco ao longe murmurou – é ela!...
Eu a vi... minha fada aérea e pura,
A minha lavadeira na janela!

Dessas águas-furtadas onde eu moro
Eu a vejo estendendo no telhado
Os vestidos de chita, as saias brancas...
Eu a vejo e suspiro enamorado!

Esta noite eu ousei mais atrevido
Nas telhas que estalavam nos meus passos
Ir espiar seu venturoso sono,
Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

Como dormia! que profundo sono!...
Tinha na mão o ferro do engomado...
Como roncava maviosa e pura!
Quase caí na rua desmaiado!

Afastei a janela, entrei medroso:
Palpitava-lhe o seio adormecido...
Fui beijá-la... roubei do seio dela
Um bilhete que estava ali metido...

Oh! De certo ... (pensei) é doce página
Onde a alma derramou gentis amores!...
São versos dela... que amanhã decerto
Ela me enviará cheios de flores...

Treme de febre! Venturosa folha!
Quem pousasse contigo neste seio!
Como Otelo beijando a sua esposa,
Eu beijei-a a tremer de devaneio...

É ela! é ela! – repeti tremendo,
Mas cantou nesse instante uma coruja...
Abri cioso a página secreta...
Oh! meu Deus! era um rol de roupa suja!

Mas se Werther morreu por ver Carlota
Dando pão com manteiga às criancinhas,
Se achou-a assim mais bela... eu mais te adoro
Sonhando-te a lavar as camisinhas!

É ela! é ela! meu amor, minh'alma,
A Laura, a Beatriz que o céu revela...
É ela! é ela! – murmurei tremendo,
E o eco ao longe suspirou – é ela!
(AZEVEDO, 1855)

ATIVIDADE



Atende ao objetivo 1

Se as escritas da subjetividade são o eixo do nosso curso, a aula sobre o Romantismo no Brasil traz uma série de poemas em que a voz do Eu assume lugar de destaque em nossa literatura. Escolha algum dos poemas lidos em aula, relacionando-o ao aspecto intimista de que tratamos no item 2 da aula.

RESPOSTA COMENTADA

Os poetas românticos (Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Castro Alves, Fagundes Varela) emprestam ao eu lírico de seus poemas os males sofridos pelo medo de amar, de morrer, além do o respeito e da idealização da mulher amada, conforme tratamos nos comentários sobre as obras destes autores nesta aula. Destacamos, por exemplo, que não há o encontro carnal entre o eu lírico e a mulher amada, que aparecem nos poemas, evidenciando a desilusão amorosa. Há versos em que isso se torna bem claro. Você deve então explicitar tal atitude do eu lírico no poema escolhido.

PARTE III: AS ESCRITAS DA SUBJETIVIDADE: OS “ANTIESCRAVAGISTAS”

Em várias aulas, viemos apontando que um tempo se afirma por carregar blocos (de fatos, de ações, de gostos) contraditórios, que aparentemente se excluem. Mas o que se configura através de nosso estudo é que, ao contrário, tais blocos convivem, perfazendo um tempo mais rico. Você deve se lembrar da ideia de Alfredo Bosi, trazida na Aula 4, a respeito das datas. Para Bosi, elas são “pontas de *icebergs*”, na medida em que por baixo destes marcos (as datas) há uma gama enorme de acontecimentos diversos, díspares, que não se excluem.

Na parte 2, destacamos os versos de poetas românticos em que há uma exacerbação da subjetividade. O eu lírico ganha a cena totalmente para falar de si, de seus amores, medos, angústias, frustrações, sentimentos e sofrimentos. Nesta terceira parte da aula, você acompanhará o caráter político-social da lira romântica, mais precisamente os versos que denunciam, através do Eu, que o poema assume a denúncia, a revolta, o drama dos escravos nas mãos dos seus poderosos senhores. Novamente, a literatura fala por um povo sem voz, sufocado pelos donos do poder. Para tal, nossa escolha se direcionou para dois poetas: Castro Alves (1847-1871) e Luís da Gama (1830-1882).

De Castro Alves leremos os Cantos III e IV de *O navio negreiro*, que falam a dos horrores vividos pelo povo escravizado, que nos navios em que vinham para o Brasil, sofria e morria com os açoites e todos os tipos de tortura. A situação desoladora está inscrita nestes versos, a seguir transcritos:

III

Desce do espaço imenso, ó águia do oceano!
Desce mais... Inda mais... Não pode olhar humano
Como o teu mergulhar no brigue voador!
Mas que vejo eu aí... Que quadro d'amarguras!
É canto funeral!... Que tétricas figuras!...
Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!

IV

Era um sonho dantesco...
 O tombadilho Que das luzernas avermelha o brilho.
 Em sangue a se banhar.
 Tinir de ferros... Estalar de açoite...
 Legiões de homens negros como a noite,

Horrendos a dançar...
 Negras mulheres, suspendendo às tetas
 Magras crianças, cujas bocas pretas
 Regam o sangue das mães:
 Outras moças, mas nuas e espantadas,
 No turbilhão de espectros arrastadas,

Em ânsia e mágoa vãs!
 E ri-se a orquestra irônica, estridente...
 E da ronda fantástica a serpente
 Faz dou das espirais...
 Se o velho arqueja, se no chão resvala,
 Ouvem-se gritos...
 O chicote estala. E voam mais e mais...

Preso nos ilusões de uma só cadeia,
 A multidão faminta cambaleia
 E chora e dança ali!
 Um de raiva delira, outro enlouquece,
 Outro, que martírios embrutece,
 Cantando, geme e ri!
 [...]

(ALVES, 2013)

Em relação, também, ao *Navio negreiro* (1840), pode-se destacar uma denúncia sobre os horrores da escravidão, conforme se conta a respeito da história do navio negreiro Zong, que 60 anos antes atirara ao mar 132 africanos acorrentados, para receber um pagamento de seguro. Essa cena é pintada de forma febril, como um pesadelo, diluindo-se contornos e formas. Os críticos da época desdenham da obra e acusam o seu autor, William Turner, de insanidade. Sua galeria cai em decadência. Mesmo assim, Turner continua criando até o final da vida.



The slave ship, de William Turner, 1840.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/William_Turner

Para encontrar a análise desta obra, entre no seguinte endereço: <http://abstracaocoletiva.com.br/2012/11/04/william-turner-biografia/>.

Ainda gostaríamos de destacar uma subjetividade singular do período romântico. Trata-se do poeta Luís Gama (1830-1882), muito pouco citado em estudos sobre literatura brasileira, e que merecia uma extensão muito maior da que destinamos a ele aqui, mas nosso tempo vai se tornando curto para fazermos uma análise mais detida de sua obra poética. Luís Gama se singulariza neste momento de nossa aula por reconhecermos que, se ainda hoje, nos debatemos e lutamos contra o preconceito de cor existente em relação aos negros, naquela sociedade oitocentista a discriminação imperava. Sabemos, pela biografia do autor, que seu pai era branco e que vendera o próprio filho. A mãe, negra africana liberta, foi uma ativista política que lutou pela liberdade dos escravos. Os versos de Gama nos conquistam porque trazem o tom da crítica contra os poderosos donos de escravos. Ganham força porque marcam os traços da cultura do povo africano sobre o brasileiro, fazendo desta mistura a nossa cara e a nossa subjetividade. Porque “ouvir a voz do outro é construir uma subjetividade própria”, como diz Alfredo Bosi, em *O tempo e os tempos*. Assim lemos em “Lá vai verso”:

[...]
 Oh! Musa de Guiné, cor de azeviche
 Estátua de granito denegrado,
 Ante o Leão se põe rendido,
 Despido do furor de atroz braveza,
 Empresta-me o cabaço d'urucungo,
 Ensina-me a brandir tua marimba,
 Inspira-me a ciência da candimba
 [...]
 Quero que o mundo me encarando veja,
 Um retumbante Orfeu de carapinha.
 [...]
 (SILVA, 1981)

Para nós que temos nos acercado das escritas das subjetividades, não podemos deixar para trás o poema de Luís Gama intitulado “Quem sou eu?”, também conhecido como “Bodarrada”, (porque o negro, naquele tempo, era chamado de “bode”). Lê-se, então, na epígrafe ao poema, cujo título é uma pergunta, a resposta que evidencia o tratamento e o sentimento daqueles seres humanos que eram coisificados (se tornavam coisas), transformados em objetos (como mesas e cadeiras ou quaisquer outros) para serem negociados e vendidos: “Ninguém”. Seguem transcritos os versos de A. E. Zaluar (*Dores e flores*), que servem de “epígrafe” ao poema citado de Luís Gama: “Quem sou eu? Que importa quem?/Sou um trovador proscrito/Que trago na fronte escripto/Esta palavra – Ninguém!”.

CONCLUSÃO

Você deve ter notado que, com o Romantismo, começa a se afirmar uma literatura brasileira. As marcas da nossa terra são “puxadas” para a cena principal dos textos literários. Ainda que os índios e a natureza exuberante tropical estejam apresentados de forma idealizada, há, por outro lado, também os problemas da nossa gente. Há as aflições de um povo vítima do regime escravocrata que transforma gente em coisa. Conforme se pode notar, não são só flores que colore o nosso “jardim tropical”, mas reverberam as plantas espinhosas reveladoras de que se vive em uma sociedade já capitalista, cujo valor é o dinheiro, que trafica gente como se fosse mercadoria.

Mas os poetas vão novamente levantar as suas bandeiras que constroem tempos de complexidade aguda, fazendo conviver subjetividades exacerbadas ao lado de outras vozes que, pela coletividade, revelam denúncias sociopolíticas graves de um país com beleza geográfica inegável e vergonha maior pelo tratamento desumano aos desprivilegiados. É um tempo em que notamos o reflexo daquela sociedade oitocentista, mas em que também se detecta uma reflexão crítica sobre ela, por exemplo, nas escritas de Castro Alves e de Luís Gama.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

Com base no que você aprendeu nesta aula, qual seria sua avaliação crítica acerca das contribuições da literatura para a nacionalidade brasileira através do movimento romântico? Cite exemplos de fatos históricos que foram considerados nessa construção do sujeito lírico do século XIX.

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você pode articular as três escritas da subjetividade (nativistas, intimistas e antiescravagistas) ao que já aprendeu sobre a história do Brasil no século XIX, tanto chamando a atenção para uma possível identidade nacional, a partir de uma reflexão especializada, quanto comentando cada fato em suas particularidades, naquilo que tange à construção desse sujeito lírico, que enfatizamos nesta aula.

RESUMO

A aula destacou os valores que no período romântico marcaram as escritas da subjetividade.

José de Alencar criou personagens índios como Iracema, a virgem dos lábios de mel. Gonçalves Dias, em “I-Juca-Pirama”, revelou o “filho das selvas, bravo, forte, filho do norte”. Dele vieram imagens que passaram a não ser mais de um só personagem, mas a circular em discursos, quando falamos do Brasil. “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, talvez seja um dos poemas mais parodiados da literatura brasileira.

Lemos ainda os poemas dos românticos que exaltaram a mulher amada. Os poetas criaram tanto eus líricos nos poemas com atitudes sempre iguais frente às musas distanciadas, inatingíveis, intocáveis.

Se tivermos de citar a luta contra a escravidão travada nos idos dos oitocentos, havemos de citar “Vozes d’África”, de Castro Alves. Embora não eleito pela crítica ao lugar que merecia, lá está Luís Gama, também naquele tempo, com seus poemas-denúncia contra a opressão, o poder e a crueldade destinada aos nossos irmãos sofridos e marcados pela injúria da escravidão. Ele usou o riso como arma política para não deixar impunes os que feriam os direitos humanos.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, analisaremos as subjetividades no século XIX: narrativas de Machado de Assis: sobre os contos do autor. Até lá!

As subjetividades no século XIX. Narrativas de Machado de Assis: sobre os contos do autor

Henriqueta Do Coutto Prado Valladares

Dayhane Ribeiro Paes

AULA 6

Meta da aula

Apresentar, através da análise dos contos "Um homem célebre" e "O espelho", de Machado de Assis, traços das subjetividades nas narrativas machadianas.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar nos contos "Um homem célebre" e "O espelho", de Machado de Assis, questões sobre as subjetividades dos personagens Pestana e Alferes;
2. relacionar a maneira como o personagem de "O espelho" se comporta nas funções de autor, de narrador e de personagem no conto machadiano proposto para leitura nesta aula;
3. reconhecer o aspecto ficcional dos personagens nos contos e suas relações com o contexto histórico da sociedade do século XIX.

INTRODUÇÃO

Nesta aula, ainda ficaremos no século XIX. Nele, vamos considerar a participação de Machado de Assis na produção de narrativas. Na aula passada, valorizamos mais a produção de poemas no período romântico. E, aqui, vamos nos adiantar um pouco no tempo, indo para a segunda metade do século XIX, para apresentar leituras de alguns contos do escritor fluminense, considerado um dos melhores clássicos da literatura brasileira. Por estarmos diante de uma subjetividade tão singular, nossa primeira observação para você é a de que nosso assunto sobre o autor Machado de Assis e as suas escritas é mais uma vez de alta complexidade.

Machado viveu no período que compreendia duas escolas literárias: a romântica e a realista. Escreveu romances – *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878) – em que se notava a sua veia romântica, mas a abandonou, seguindo um estilo tão absolutamente seu (a que chamamos até de machadiano), que, embora sendo colocado na história da literatura brasileira na escola realista, a ela ele não pertenceu, apesar de seu aguçado poder de observação da realidade. Podem-se destacar ainda outras profissões desse autor, como jornalista, cronista, crítico literário, funcionário público, escritor de ficções, fundador da Academia Brasileira de Letras.



Figura 6.1: Joaquim Maria Machado de Assis (Rio de Janeiro, 21 de junho de 1839 – Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1908).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Machado_de_Assis

Em síntese, Machado foi um homem do seu tempo, mas, ainda assim à frente dele. É dessa subjetividade que estamos nos acercando através da seleção de dois contos do autor – “Um homem célebre” e “O espelho” – para nossa leitura na presente aula. Optamos por fazer uma seleção, escolhendo um *corpus* pequeno, porque seria de todo impossível não delimitarmos um campo para proceder a essas leituras. Machado escreveu inúmeros contos e nossa dificuldade para dar conta, mesmo que fosse de alguns deles, já consistiria matéria para um livro.

Como veremos nos dois contos, Machado trata, nas duas narrativas, de subjetividades de personagens e suas complexidades. Por esse eixo, então, vamos estruturar nossas leituras nesta aula que estamos começando.

ESCRITAS DA SUBJETIVIDADE EM “UM HOMEM CÉLEBRE”

Um resumo do conto

Pestana era um músico, compositor de polcas, gênero de música popular no século XIX, que ganhava o público tão logo se lançava. No entanto, não aceitava esta sua “vocalização”. Almejava ardentemente ser um compositor de música clássica, tal como os músicos famosos: Cimarosa, Beethoven, Bach, Schumann e Mozart. Estudava ao piano muitas horas as sonatas dos artistas consagrados, almejando fazer uma delas ou um **RÉQUIEM**.

Casou-se com Maria, cantora de ópera que, tísica morreu logo após o matrimônio. Nesta ocasião, Pestana se esmerou em produzir o tal réquiem em homenagem à amada falecida. Mas aquele tipo de composição musical, assim como a sonata pretendida, insistiam em não aparecer. E, portanto, nova frustração acontecia para o compositor, que acabava, muito a contragosto, retornando às polcas. Elas lhes davam a sobrevivência. O editor que publicava as composições as encomendava ao artista que se vergava às solicitações por necessidade financeira.



É importante que você leia o conto na sua íntegra no seguinte endereço: <http://www.dominiopublico.gov.br/http://machado.mec.gov.br/index>.

RÉQUIEM

Na liturgia cristã, o réquiem é uma espécie de prece ou missa especialmente composta para um funeral. Na música, por sua vez, o termo faz referência às composições feitas sobre os textos litúrgicos relatados na primeira aceção, muito embora haja ainda referências ocasionais a outras composições musicais em honra aos mortos. Os réquiems mais famosos foram compostos por Mozart, Brahms, Berlioz e Verdi.
Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9quiem>

A subjetividade em Pestana: lendo o conto

O conto “Um homem célebre” (1888), de Machado de Assis, não é uma narrativa em 1ª pessoa. O narrador se ocupa de um personagem: Pestana. É este músico, autor de polcas, que ganha a cena do conto, ficando sob o foco do narrador e dos leitores. Como nosso curso privilegia as escritas da subjetividade, é da subjetividade desta personagem apresentada pelo narrador que iremos tratar nesta parte da aula.

Muitos leitores, hoje, acreditam na distância entre nós e o autor do conto porque, dizem eles, estamos longe dos problemas vividos pelo homem do século XIX. Vivemos, neste momento, em outro Brasil, diverso daquele que se tornara independente de Portugal havia algum tempo. Mas há outros leitores de “Um homem célebre” que, mal chegam à festa promovida pela viúva Camargo, no dia do seu aniversário (5 de novembro de 1875), começam a se envolver pela magia do discurso do narrador, que faz de Pestana, ou de seu drama Pestana, uma história que não é só dele, mas de todos nós.

Pestana, que passava horas ao piano estudando os gênios da música clássica, como Bach, Beethoven, Mozart e Schumann, queria a todo custo ser um deles, queria criar “uma que fosse daquelas páginas imortais” produzidas pelos clássicos. Todavia, em sua prática, Pestana compunha polcas, músicas que o público decorava depressa, assobiava nas ruas, dançava nos bailes.

A partir dessas primeiras observações, já estamos diante de um artista dividido, uma unidade partida. Um ser que é (um compositor de obra popular), outro que quer ser (um autor de música clássica). Poderíamos também afirmar o reverso: um homem que quer ser e que existe dentro de outro que é. Pronto. Atualiza-se para nós o personagem Pestana. Diminuem-se as distâncias entre o ser ficcional e os seus leitores, temporal e espacialmente. Estamos no século XXI. Somos também um Pestana. Pestana é todos nós. Fomos jogados pela leitura do conto de Machado de Assis no cerne de uma das discussões de nosso tempo. “Da moda”, lemos no conto o narrador indicar em destaque o lugar das polcas naqueles oitocentos, mas também nos indagamos, todos os dias deste nosso século, em uma determinada situação ou outra, sobre nossa identidade. Quem somos nós?

Vivemos em um mundo “globalizado”, que ao mesmo tempo nos coloca mais próximos dos outros (de povos, de línguas, notícias e culturas diversas) e nos afasta terrivelmente dos mais próximos de nós. Tempo este que nos deixa muitas vezes assustados quando nos deparamos com um rosto que não é bem o nosso, porque desmanchado em uma multidão em que não somos mais vistos como individualidades. Nas vitrines dentro de nós, desfilam máscaras que vamos escolhendo, usando, alternando. Identidades para sobrevivermos no mundo em que estamos. Tão logo assumimos uma delas, diz Bauman (2005), nos vem o medo. Sentimento que advém quando, por não estarmos integrados e aceitos no mundo regido pelo capitalismo, dele somos lançados para uma espécie de lixão. Porque não jogamos o jogo que alimenta tal sistema político, passamos a não poder estar nele, porque a ele não mais interessamos. As palavras de Bauman (2005), no livro intitulado *Identidade*, são as seguintes:

A maioria de nós paira desconfortavelmente entre esses dois pólos, sem jamais ter certeza do tempo de duração de nossa liberdade de escolher o que desejamos e rejeitar o que nos desagrade [...]. Na maior parte do tempo, o prazer de selecionar uma identidade estimulante é corrompido pelo medo. Afinal, sabemos que, se os nossos esforços fracassarem por escassez de recursos ou falta de determinação, uma outra identidade, intrusa e indesejada, pode ser cravada sobre aquela que nós mesmos escolhemos (BAUMAN, 2005, p. 44-45)

Mas voltemos a Pestana, para não deixarmos só aquele que preferia ser o “centésimo em Roma”, mas nunca o “primeiro na aldeia”, lugar que lhe davam as suas polcas. Ou para aquele que vivia uma verdadeira lua-de-mel com as polcas tão logo as compunha, mas que cedo “sentia náuseas e ódio de si mesmo” por compô-las querendo não estar com elas, mas com as clássicas composições dos autores já citados.

Lembremos ainda da visita do editor ao personagem Pestana, dois anos antes da morte de Maria, esposa do músico. Outra vez Pestana se encontra em situação desconfortável, em luta consigo mesmo, mas, por outro lado, em pleno atendimento às expectativas do seu público. A proposta do editor, naquele dia de encontro entre os dois, era oferecer-lhe um contrato, nos seguintes moldes: Pestana deveria compor 20 polcas no período de um ano. O contrato poderia ser renovado. Como o editor encontrou Pestana endividado já que “poucas lições tinha, vendera a

casa para salvar dívidas, e as necessidades iam comendo o resto, que era assaz escasso. Aceitou o contrato”, informa-nos o narrador do conto. Assistimos, então, a mais uma divisão de Pestana. Ele não quer as polcas, mas são elas que surgem de criações que “escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene”, e eram também aquelas canções que davam ao personagem Pestana o sustento financeiro. Se voltasse as costas às polcas, não teria como se manter sem a venda delas.

Não “ao contrário do que ficou dito atrás”, parafraseando Machado de Assis em outro texto seu – o romance *Esau e Jacó*, no capítulo XLVIII, que também trata de música e de dança –, os leitores de “Um homem célebre” cedo deixaram a sala da casa da “boa e patusca” viúva, onde dançavam os convidados do sarau. Ganham a rua e o mundo, saltam no tempo, se enovelam no discurso do conto, para se dar conta de que há questões que ultrapassam as linhas escritas. Estamos no século XIX. Machado se vê impelido à reflexão sobre aspectos sócio-político-ideológico-culturais de um país colonizado, liberto de Portugal em 1822.

Somos levados pelo texto machadiano a pensar nas partituras que Pestana lê e cria. Se nelas estão cifradas as notas que compõem nossa cultura, que ainda hoje vai se construindo pelo diálogo entre o europeu, o indígena e o africano é pela mistura de tons de “lá” e de “cá” que se firmam canções como as polcas compostas por Pestana.

Também naquelas partituras, no presente diante de Pestana, estavam outros momentos passados, que colaboravam com uma sinfonia em que o Brasil ia se constituindo como nação. Já havia desde “O passado, o presente e o futuro da literatura”, texto crítico de Machado de Assis, a consciência crítica do escritor, no sentido de que após o *FIAT* político, devia vir o literário. Por isso, diz Machado ainda no mesmo texto: “é mais fácil regenerar uma nação que uma literatura. Para esta não há gritos de Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente”. Mais uma vez a divisão de Pestana não é resolvida. Ele é de novo um e outro, uma vez que chega às polcas pelo conhecimento que tinha dos clássicos estrangeiros.

Embora não tenhamos com o narrador do conto “Um homem célebre” uma posição maniqueísta, de condenação de um ou de outro tipo de música (acreditamos que esse narrador siga a posição dialética do autor nesse sentido), o juízo de valor da crítica consagra e eleva as obras canônicas ao altar da fama e do sucesso, modelos que devem ser

FIAT LUX

É uma expressão latina traduzida frequentemente como “Faça-se a luz” ou “Haja a luz”, remetendo à passagem bíblica da criação divina da luz descrita em Gênesis 1:3.

seguidos e imitados pelos que almejam se tornar célebres estrelas da arte. Assim, as obras sagradas imprensam Pestana, sempre "desejoso de escrever uma que fosse daquelas páginas imortais". Por esta razão, o músico perseguia noite e dia, dia e noite, com trabalho incessante, a composição de um noturno ou de um réquiem, tornando-se duplamente frustrado pelas impossibilidades de realizar tais criações. Pestana ficava desta maneira atrelado a um ideal que lhe vinha do exterior, determinando o que seriam obras "sérias, profundas, inspiradas e trabalhadas" e (por contraste a estas) as "aventuras de petimetres".

Pestana rechaça ainda os títulos das polcas, diretamente relacionadas aos fatos do dia a dia a que se referiam ou que tinham grande potencial para se popularizar. Ele queria os títulos poéticos e românticos. Indagamos de onde provêm tal preferência e tal cobrança. Do interior do personagem? Ou da crítica que estabelece regras para que a obra seja considerada artística ou não? O argumento de Pestana de que o título "Candongas não fazem festa" nada tinha a ver com a sua composição, é igualmente desmanchado pelo título de sua própria escolha: "Pingos de sol". Este nada dizia também sobre a sua polca, mas já tinha um valor inquestionável: era um título poético! E, portanto, já encaminhado para a consagração.

Ainda nesta mesma trilha, devemos considerar a arrumação da "sala dos retratos" dos compositores clássicos da música erudita na casa de Pestana. Na parede, pendurados em uma espécie de galeria da fama, os retratos de Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach e Schuman ficavam "postos ali como santos de uma igreja. O piano era o altar; o evangelho da noite: estava aberto: era uma sonata de Beethoven". Naquela sala, não entre os mestres, porque estes ficavam acima dele, Pestana compunha suas polcas. Sentia a inspiração, a vocação, a originalidade e a novidade em suas composições, mas tudo sem valor para ele, "eterna peteca" que se tornara entre a vocação e a ambição.

Pelo que você pode acompanhar até aqui, Pestana incorpora valores estéticos e pessoais exteriores ao padrão romântico. Casa-se com Maria, "uma viúva de vinte e sete anos, boa cantora e tísica...", "a esposa espiritual do seu gênio", mas ela morre. A obra clássica que ele almeja imitar, não consegue realizá-la; a obra que produz (a polca) ele mesmo não a aceita, mas aceita-a o público. Ele nem sempre assume o nome Pestana como autor de suas polcas. Assina-as usando um pseudônimo.

A dor sentida pela morte da esposa, na noite de Natal, contrasta com a felicidade dos que cantavam suas canções em festas comemorativas dos vizinhos, na mesma noite natalina. Temos algumas nuances de um Pestana que não se apresenta com um contorno nítido de uma identidade plenamente configurada. Trata-se de um personagem vivendo em um lá e cá que não o coloca em situação confortável. Será que por essas razões o narrador, em certo momento do conto, nos apresenta um “grande Pestana invisível”?

Ainda a reação deo Pestana, ao final da vida, quando seu editor lhe faz uma encomenda para uma composição que enaltecesse a subida dos conservadores ao poder, revela, uma vez mais, que não há uma saída, um final esperado para a obra. A pilhéria – única proferida por Pestana em toda a sua vida – fragmenta a atitude que se poderia esperar do personagem. O riso aparece ironicamente no momento em que Pestana, com sua saúde seriamente comprometida, próximo já de sua morte, em situação dramática e difícil, promete ao editor que deixará ainda outra polca para a futura ascensão dos liberais, surpreendendo os leitores no final do conto. Porque é justamente o seu final um recomeço para novas questões sobre aquele complexo “Pestana invisível”, que “morre bem com os homens e mal consigo mesmo”.

ATIVIDADE



Atende ao objetivo 1

Relacione as questões teóricas que viemos levantando em nosso curso sobre as subjetividades na literatura ao personagem Pestana, do conto “Um homem célebre”, que, segundo nos diz o narrador nas últimas linhas do conto, “morre bem com os homens e mal consigo mesmo”.

RESPOSTA COMENTADA

Apresentamos nesta aula um personagem dividido entre o que era e o que gostaria de ser, entre a sua vocação (a polca) e a ambição (a música erudita). Aqui, você tem a oportunidade de tecer seus comentários a respeito das escolhas de Pestana e também das que precisamos fazer à revelia do que queremos fazer. Você pode dizer de que maneira tais escolhas afetam a sua subjetividade.

ESCRITAS DA SUBJETIVIDADE EM “O ESPELHO”: ESBOÇO DE UMA NOVA TEORIA DA ALMA HUMANA

Um resumo do conto

Em uma sala pequena, à noite, quatro ou cinco cavalheiros conversavam debatendo sobre questões transcendentais, os mais diversos “problemas do universo!”. Um deles, chamado Jacobina, encontrava-se calado, sem participar de tal debate. Jacobina é apresentado aos leitores do conto como um homem, entre 40 e 50 anos, avesso às discussões. Fora instado pelos outros participantes da reunião a pronunciar alguma opinião ou uma conjuntura a respeito do assunto sobre a qual a conversa versava, a saber, “a natureza da alma”.

O debate se tornou acirrado, porque não havia acordo de nenhuma forma entre os debatedores. Havia, sim, “uma inconsistência de pareceres”. Foi então que Jacobina resolveu falar não apenas dois ou três minutos, mas trinta ou quarenta, apresentando uma história passada exatamente consigo mesmo havia alguns anos, quando tinha mais ou menos 25 anos.

Começou o relato afirmando aos ouvintes a existência de duas almas: a exterior e a interior. O caso aconteceu quando ele se tornou alferes da guarda nacional. D. Marcolina, tia de Jacobina, orgulhosa do *status* alcançado pelo sobrinho, convidou-o para passar alguns dias em seu sítio, pedindo-lhe que levasse a sua farda de Alferes. Cobriu o sobrinho de mimos, inclusive colocando no quarto ocupado por ele

um espelho, peça especial, porque era uma das mais bonitas que a tia possuía. Jacobina passou a ser reverenciado por todos da casa. Era o Senhor Alferes. Quando D. Marcolina precisou se ausentar do sítio (e junto com ela, todos da casa sumiram), Jacobina percebeu que sem a farda ele não conseguia se ver no espelho. Tornava-se sem contornos de corpo, tal como um fantasma. Só vestido com o uniforme oficial completava-se novamente o homem. Narrou tudo isso aos companheiros ouvintes de tal modo que poucas vezes estes interromperam o narrador daquela história, porque estavam absolutamente absortos. E desta maneira termina o conto: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas”.



É importante que você leia o conto na sua íntegra no seguinte endereço: <http://www.dominiopublico.gov.br/http://machado.mec.gov.br/index>.

A subjetividade em “Alferes”: lendo o conto

Sobre “O espelho”

– Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro [...] A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação

O conto “O espelho” (1888), de Machado de Assis, também não é uma narrativa em 1ª pessoa. O autor se ocupa da subjetividade do personagem Jacobina, que vive o dilema do ser *versus* parecer, do desejo *versus* máscara, da vida pública *versus* vida íntima. Através de uma aguda análise do comportamento humano, Machado de Assis expõe em “O espelho” que a nossa “alma externa”, ligada ao *status*, ao prestígio social e à imagem que os outros fazem de nós, é muito mais importante do que a nossa “alma interna”, ou seja, a nossa real personalidade.

Assim, Machado de Assis formula uma teoria a respeito da constituição do sujeito, que ocorre no inconsciente e é essencialmente imaginário. O signo do espelho, tantas vezes objeto de especulação, ganha

aqui o papel de destaque – o encontro do homem com sua alma exterior. Esta, por sua vez, pode ser vista de várias formas, isto é, são muitas as almas exteriores: a família, as realizações profissionais, o contato com os outros. Muitos objetos espelham nosso Eu, que se encontra muitas vezes nas atitudes alheias, nos elogios ou na percepção dos outros.

São inúmeros os espelhos ou almas exteriores, e um único e definitivo sujeito. Aos limites entre o Si mesmo e o Outro, não se tem a pretensão de concluir, Machado evidencia uma alma que apraz e dá prazer ao ser assumida. Ao avançarmos, a narrativa irá nos revelar aspectos singulares de um personagem que a assume para relatar em primeira pessoa a fantástica história de seu Alferes.

Em conformidade à narrativa do conto, observa-se como se dá a construção e desconstrução do duplo Eu – aquele que é e aquele como querem que seja –, objetivando a compreensão dessa construção do duplo ou da alteridade através dos planos narrativos. Pode-se destacar que a narrativa está construída com alternâncias entre objetividade e subjetividade; entre o concreto e o abstrato, entre tempo cronológico e psicológico, entre narrador em terceira e primeira pessoa. Entre os espaços em que se organizam as cenas enunciativas, na própria caracterização do ambiente, assim como da narrativa, cria-se uma atmosfera difusa na descrição, com a frase “Entre a cidade [...], e o céu [...]”. O narrador machadiano parafraseia a célebre frase de Shakespeare “Há mais mistérios entre o céu e a terra do que sonha a nossa vã filosofia”. Dessa forma, nada fica definido no conto pelo narrador, desde o início, quando diz que eram quatro ou cinco cavalheiros conversando, ou quando diz que Jacobina tem entre 40 e 50 anos. Assim, pode-se entender que essa história nos é apresentada sem definições certas, mas com muitas reflexões sobre o tema.

Por esse motivo a leitura desse conto nos possibilita inferir que, apesar de ter sido escrito no período literário do Realismo, em meados do século XIX, essa história continua a refletir sobre a sociedade contemporânea, ao falar da realidade social e dos principais problemas e conflitos do ser humano, ressaltando a visão irônica do autor acerca da realidade, baseada em fortes críticas sociais, por meio de personagens inspirados no cotidiano.

No conto em questão, a representação do espelho associa-se ao funcionamento de um jogo de dualidade como representação do

Eu/Outro. Assim, o conto remonta uma experimentação formal, obra-prima machadiana, aprofunda a análise psicológica em uma atmosfera pessimista e desiludida.

Ao narrar suas sensações, olhando-se no espelho, o personagem demonstra o quanto a alma exterior o preenchia. A materialidade incorpora-se no ser, impregnando e dispersando sua outra metade: “O alferes eliminou o homem”. O confronto das partes defronta-se em sua subjetividade. Assim como na vida, depreende-se a crítica de que o homem da sociedade está todo inteiro na sua máscara, não estando quase nunca em si mesmo. Ele não é nada, mas o que parece ser é tudo para ele.

Dessa forma, percebe-se, segundo Bakhtin (1996), que a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações de fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos etc. Trata-se de uma fantástica história que demonstra a forma irônica com que o autor representa a classe burguesa brasileira e sua formação.

O autor sustenta, através da história narrada pelo personagem, a importância do papel social e da aparência pública na formação da consciência e na percepção do Eu, lê-se aqui, o que o Outro percebe. Essa experiência radical vivida em “O espelho” só permite a fixação segura da máscara, da farda vitoriosa, do papel que absorve perfeitamente o homem. Essa é a chamada alma exterior, que é uma personalidade fictícia sobreposta à verdadeira. A farda representa para ele uma sublimação de si mesmo. A farda é símbolo e matéria de *status* e ter *status* é existir no mundo em estado sólido (o olhar do outro é o primeiro espelho) e a alma humana é metaforizada no espelho. O espelho é um antigo tema ligado à alma, pois é carregado de simbolismo e significados que vão da filosofia à mitologia, e, neste conto, representa a alma exterior do personagem Jacobina. Assim, fica evidente que o conto trata, pois, da dualidade da alma, da alma externa e da alma interna, do homem como um ser controvertido, dividido entre o consciente e o inconsciente.

Neste conto, Machado trata da alma humana e também, igualmente, da alma nacional do Brasil, que corre também o perigo de não existir quando se contempla ao espelho, fazendo assim uma comparação do Alferes à política nacional da época: “O espelho estava naturalmente muito velho, mas via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista. Tudo velho, mas bom”.

Pode-se notar que Machado traça um paralelo entre a alma de Jacobina e a alma nacional brasileira, duas imagens que se projetam ou se dissolvem na moldura velha, mas tradicional. Enquanto Jacobina precisava de sua farda de alferes para compor sua imagem, a alma do povo brasileiro talvez precisasse da tradição monárquica para sua representação no espelho da sociedade.

A visão irônica do autor acerca da sociedade brasileira consolida-se em Jacobina com a imagem do Alferes, que vai sendo incorporada e se acelera com sua estada no sítio. Bajulado por todos, passa a ser objeto das atenções e das altas distinções e honrarias, sofrendo influência avassaladora. Marcada como símbolo da corrupção bem intencionada, tia Marcolina não perde oportunidade para lembrar ao sobrinho o quanto, de agora em diante, ele é alferes: “Senhor Alferes”, deixado de ser o Joãozinho para eles, valorizando-se a aparência, o título.

Nesse conto, o autor ironiza mais uma vez a sociedade da época em uma das mais arraigadas crenças do povo cristão, que é a existência de uma única alma portadora de expressão única e inabalável até então. Na trajetória de sua narrativa, o personagem percorre o caminho da tradição bíblica, mitológica, literária e filosófica para melhor expor os acontecimentos, afinal, como ele mesmo diz, “os fatos são tudo”. Jacobina alude à Bíblia quando chama de “Legião” a senhora que troca de alma exterior por várias vezes no ano. E, do mesmo modo, citações bíblicas serão frequentes em sua narrativa. Recorre à Escritura, por exemplo, para comparar as atitudes das pessoas em relação ao seu posto de alferes. Em ambos os casos, a ironia do personagem-narrador estaria fundamentada no descompasso entre o universo sagrado e solene da Bíblia, deslocando esse universo para um fato secular, a sua nomeação de alferes. “Na vila, note-se bem, houve alguns despeitados; choro e ranger de dentes, como na Escritura; e o motivo não foi outro senão que o posto tinha muitos candidatos e que estes perderam”. Nota-se, aqui, o plano religioso usado como forte argumento para o plano pessoal, a aspiração de grandeza de Jacobina.

A partir dessas citações referentes tanto à sociedade quanto à religiosidade, pode-se chamar atenção à subjetividade presente no conto que permeia o discurso do autor, do narrador e do personagem. É importante destacar como o personagem Jacobina se comporta nas funções de autor, de narrador e de protagonista do seu relato. Torna-se difícil

distinguir a quem se refere o Eu da narrativa. Seria Machado usando a voz de Jacobina para criticar a sociedade? Seria Machado que estivera vestindo a farda de Alferes na história? Quem está refletido no espelho? Machado, Jacobina, o alferes, a sociedade, o Brasil? Quem?

Toda essa dialética nos leva a refletir sobre a condição de mutabilidade frente a uma situação de contrariedade e sobre a subjetividade em meio a tantas modificações. Desse modo, confirma-se o que já se tinha revelado no início da narrativa – um tom de incerteza e volubilidade das coisas – que permeia toda a estrutura do texto em busca de uma identidade, de uma alma. Por tudo isso, nossa análise só poderia se encerrar com um desfecho tão difuso como o começo e o meio da narrativa – um trecho do brilhante ensaio “Sobre os espelhos”, de Umberto Eco (1989).

Em todo caso, por mais fortes que sejam as ilusões, as ambiguidades, as confusões “sobre o limiar”, a tentação de homologar imagens especulares e registros, basta recorrer ao *experimentum crucis*: reproduza-se um espelho numa fotografia, num enquadramento cinematográfico ou televisivo, num quadro. Essas imagens de imagens especulares não funcionam como imagens especulares. Do espelho não surge o registro ou ícone que não seja um outro espelho. O espelho, no mundo dos signos, transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio lembrança. (ECO, 1989)

ATIVIDADE



Atende ao objetivo 2

No conto “O espelho”, de Machado de Assis, Jacobina é também Joãozinho e o Alferes. Escreva sobre o personagem, levando em consideração as nossas discussões sobre subjetividades.

RESPOSTA COMENTADA

Em nossa leitura do conto, apontamos que Jacobina é um personagem que narra a um grupo de ouvintes uma história acontecida consigo. No entanto, é uma história em que o Eu se parte em vários Eus. Uma subjetividade que traduz “duas almas; a exterior e a interior”. O Eu que narra já está distante do Eu narrado e já tem, por isso, uma distância que propicia o olhar crítico sobre si mesmo.

CONCLUSÃO

Você deve ter notado que o século XIX foi marcante para a produção de contos e romances da literatura brasileira. A sociedade da época – fruto de muitas críticas e reflexões – contextualizou a prosa romântica, na medida em que os autores desse período detinham um aguçado poder de observação da realidade, como ocorre no caso do nosso autor escolhido para esta aula. Machado de Assis, embora seja estudado como um autor realista devido à coincidência temporal, revela nos seus contos, aqui, apresentados um estilo próprio e muito complexo.

O aspecto ficcional dos personagens nos contos “Um homem célebre” e “O espelho” carrega traços de subjetividades nas narrativas machadianas, fazendo com que assumam ao mesmo tempo o comportamento de autor, de narrador e de personagem, diante da descrição do contexto histórico da sociedade do século XIX. A valorização das aparências tão marcante para a burguesia em ascensão no Brasil desconstrói a identidade de quem realmente é ou pretende ser cada personagem de Machado de Assis.

Mais uma vez se observa a subjetividade de uma sociedade já capitalista cujo valor é o dinheiro, que valoriza o título e o modismo da época. É um tempo em que se vê o reflexo daquela sociedade que se pretende ser, mas que, no íntimo, não se é. As subjetividades se misturam, se escondem, se trocam e se comportam como a maioria é ou deseja ser. Assim, se detecta uma reflexão crítica sobre a sociedade capitalista que nega o ser em prol do ter e do poder.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

A sociedade do século XIX é vista nos dois contos estudados nesta aula. Pestana é o músico que está na moda, uma vez que a polca marca até acontecimentos do cotidiano da época. Lembre-se que o editor pediu a Pestana que compusesse uma “polca de ocasião” quando os conservadores subiram ao poder. Jacobina só é valorizado pela família quando se torna o “Alferes da Guarda Nacional”. Escreva criticamente sobre os comportamentos que os personagens passaram a assumir frente às cobranças da sociedade da época, afetando, por sua vez, as subjetividades de ambas.

RESPOSTA COMENTADA

Afirmamos em nossa Introdução que o nosso foco na presente aula ainda seria o século XIX. Contextualizamos os personagens dos contos, mostrando como aquelas subjetividades se comportavam diante das pressões das vozes da sociedade capitalista (uma sociedade que impõe às pessoas a valorização do ter em detrimento do ser), que falavam mais alto àquelas subjetividades, empurrando-as para divisões, dúvidas, incertezas: complexidades do Eu no mundo. Lembre-se, como exemplo do que estamos colocando, de que o próprio Jacobina, em certo momento da convivência com tia Marcolina, pede a ela que o chame de Joãozinho, mas ela refuta veementemente fazê-lo. Ela (ou aquela sociedade?) o quer Alferes.

RESUMO

A aula destacou os valores da sociedade brasileira, na segunda metade do século XIX, que mascaram as subjetividades dos personagens nos contos machadianos.

Machado de Assis metaforizou em seus personagens toda uma sociedade que vive de aparência, na medida em que se nega à verdadeira essência para agradar aos outros. Um país que finge ser quem realmente não é para ter um retorno financeiro, como Pestana, ou um reconhecimento moral, como Jacobina.

Lemos ainda nos contos “Um homem célebre” e “O espelho” sobre a complexidade da subjetividade desses personagens que assumem nas narrativas diferentes papéis, ora narradores, ora protagonistas. Machado revela tantos Eus nos contos com as impressões de quem olha para seus personagens que até mesmo ele se vê refletindo na voz de um desses Eus, como se fosse um espelho.

Essa complexidade do Eu é marca de uma realidade brasileira no contexto pós-independência que almeja ter uma identidade que seja aceita por todos em detrimento do que é, em busca de reconhecimento e valorização, financeira ou moral.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, analisaremos as subjetividades nos romances machadianos. Dessa forma, lançaremos olhares sobre os personagens Flora e Aires do romance *Esaú e Jacó*. Até lá!

Entre Aires e Flora: um mundo de ideias sobre a leitura

Henriqueta Do Coutto Prado Valladares

Dayhane Ribeiro Paes

AULA

7

Meta da aula

Apresentar, através da leitura dos personagens Flora e Aires, as subjetividades destes dois seres ficcionais que marcam relações de autoria, narrador, personagem, leitor e leitura em *Esaú e Jacó* (1904), romance de Machado de Assis.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar traços que compõem a subjetividade do personagem Aires, do romance *Esaú e Jacó*;
2. reconhecer as encenações de Flora no romance *Esaú e Jacó*.

INTRODUÇÃO

Ainda no rastro de uma trajetória inaugurada na aula passada, fiquemos entre mais dois outros personagens da obra ficcional machadiana, tal como fizemos com o Pestana (de *Um homem célebre*) e com o Alferes (de *O espelho*). O encontro, na presente aula, se dará entre Flora e Aires do romance *Esaú e Jacó* (1904). Optamos por não eleger os mais famosos personagens inventados por Machado de Assis: se tivéssemos seguido esta escala, viriam na frente dos dois, com certeza, Capitu e Bentinho, de *Dom Casmurro*, ou Brás Cubas, das *Memórias póstumas*.

Talvez Capitu seja uma das personagens mais conhecidas, comentadas, relidas e reescritas da literatura brasileira. Há, por exemplo, um livro intitulado *Quem é Capitu?*, em que procuram responder à pergunta-título vários autores-escritores-leitores com suas leituras sobre a personagem. Capitu já foi, por sua vez, encenada no teatro, em série especial para a TV, emprestou seu nome à personagem de Giovanna Antonelli em novela de Manoel Carlos. Foi retomada sob outro ponto de vista no romance *A audácia desta mulher*, de Ana Maria Machado. (De Capitu ainda falaremos na próxima aula, quando trataremos de dois romances machadianos cujos narradores assumem pontos de vista em primeira pessoa: *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*).

Os traços que compõem as personagens Flora e Aires, entretanto, nos revelarão aspectos muito interessantes a respeito das escritas da subjetividade. Também estes dois personagens nos inquietam, uma vez que encenam papéis diversos no romance. São eles, mais do que os gêmeos Pedro e Paulo, que inspiram o próprio título do romance, que vêm à cena principal para revelar nuances sobre escrita, leitura, autoria, temas que têm nos acompanhado desde o início do curso.

Trataremos das encenações na obra literária, tomando por base, como dito, alguns capítulos do romance *Esaú e Jacó*, em que figuram os personagens aqui destacados. Seguiremos as conceituações teóricas de Wolfgang Iser, em seu livro *O fictício e o imaginário* (1996), sobre encenação, leitura e autoria.

INDÍCIOS DE UMA SUBJETIVIDADE ESCONDIDA: “ESSE AIRES”



A obra *Esaú e Jacó* pode ser lida no *link*: <http://www.dominio-publico.gov.br/download/texto/bn000030.pdf>

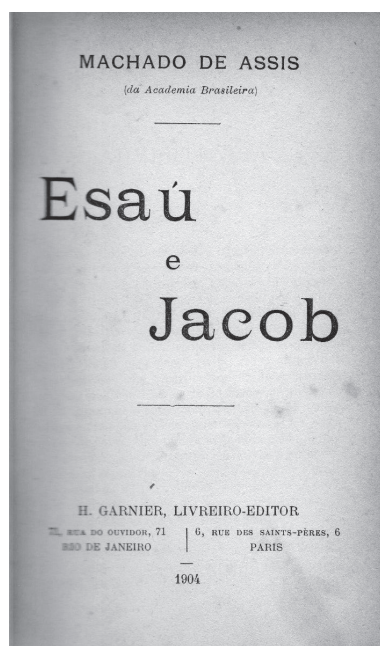


Figura 7.1: Capa da primeira edição de *Esaú e Jacó* (1904).

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Esa%C3%BA_e_Jac%C3%B3_\(livro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Esa%C3%BA_e_Jac%C3%B3_(livro))

O começo, quando se trata da leitura de romance de Machado de Assis, pode não ser a sua primeira página ou o capítulo I. Em *Esaú e Jacob* podemos seguir outra ordem de leitura, inaugurando atalhos, curvas e fronteiras, que nos darão um novo mapa de leitura realizado pela aventura ficcional complexa e pelo jogo do texto que o romance apresenta. Nesta aula, começaremos pela “Advertência” do livro.

Você já deve ter experimentado a sensação de estar com um livro em mãos e ter a ansiedade de começar logo a leitura, para conhecer a história e os personagens de que ela trata. No entanto, já mencionamos

aqui que, uma vez com o livro em mãos, o estamos lendo também a partir da capa, dos prólogos (você se lembra das *Cartas chilenas*?), das epígrafes, ilustrações, citações, dedicatórias. Acontece o mesmo com *Esau e Jacó*, que traz uma “Advertência” importante para o leitor. Nela, Machado de Assis, a quem chamaremos de “autor real” do romance, revela que Aires é o autor da obra. Machado cria, dessa maneira, um “autor ficcional” que escreve sete cadernos, que teriam sido achados em sua escrivaninha. Os seis primeiros, diz a “voz” que esclarece (ou tenta esclarecer?) o leitor, compõem o *Memorial de Aires*, uma narrativa em 1ª pessoa, assumida pelo próprio Aires, narrador e autor ao mesmo tempo. O *Memorial* – “diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos” – é a última obra publicada por Machado, em 1908. Mas o último caderno (daqueles sete) é *Esau e Jacó*, dado ao público anteriormente (ao *Memorial*), em 1904. O autor da, Advertência, diz mais: o sétimo caderno, intitulado “Último”, era “uma narrativa; e, posto figura aqui [nele] o próprio Aires, com seu nome e título de conselho e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos”. Aires, então, figura no romance como personagem, e o que dele sabemos, por outro personagem – o narrador (uma terceira pessoa) – revela extrema simpatia/empatia com tudo que é narrado a seu respeito.

No capítulo XII, intitulado “Esse Aires”, o narrador apresenta aspectos da vida do diplomata, uma rápida descrição de sua aparência física e, em sua parte final (os três últimos parágrafos), considerações que o personagem escreveu no *Memorial*. Neste capítulo, sabe-se da viuvez de Aires, nada sofrida, porque devido às muitas diferenças entre o casal, era “como se vivesse só” (ASSIS, 1979, p. 965). Sabe-se ainda que gostava de Natividade na juventude, mas também sem muita paixão que valesse a insistência da conquista, quando sentiu não ser correspondido.

Um traço da subjetividade, algo muito próprio do Aires, nos é dado a conhecer neste capítulo pelo narrador, que se mostra completamente conhecedor da personagem, a ponto de marcá-la várias vezes com a seguinte característica: o seu caráter “extremamente cordato” (ibidem, p. 965, 3§). “Era cordato, repito, embora esta palavra não exprima exatamente o que quero dizer. Tinha o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia” (ibidem, p. 965, 6§). “Mas este Aires, – José da Costa Marcondes

Aires, – tinha nas controvérsias que uma opinião dúbia ou média pode trazer a oportunidade de uma pílula, e compunha as suas de tal jeito, que o enfermo, se não sarava, não morria, e é o mais que fazem pílulas.” (ASSIS, 1979, p. 965, 7§).

É ainda o narrador que chama a atenção do leitor para a preferência de Aires em colecionar adágios. No final deste capítulo X/XII, quando o narrador traz as palavras de Aires no *Memorial*, lê-se o que citamos a seguir: “o que o berço dá só a cova o tira” (ibidem, p. 966).

Seguimos na leitura do livro e começamos a perceber que há grandes coincidências entre o que o narrador fala de si mesmo e aquilo que nos dá a saber de Aires. É prova disso o capítulo “Um resumo de esperanças”, em que o narrador também se confessa “coleccionador” de provérbios, declaração que diz respeito a tal característica definidora de Aires (que mencionamos em parágrafo anterior). O narrador cita o provérbio: “Quando um não quer, dois não brigam” e que “cria neste, mas não foi ele que [lhe] deu a resolução de não brigar nunca”. E ainda um pouco mais a frente: “Todos os temperamentos iam comigo; poucas divergências tive, e perdi uma ou duas amizades, tão pacificamente, aliás, que os amigos perdidos não deixaram de me tirar o chapéu. Um deles pediu-me perdão no testamento” (ibidem, p. 1083). Quem fala aí? O narrador de *Esau e Jacó*, o autor ficcional Aires ou a subjetividade da personagem, escondida nas subjetividades do narrador e do autor?

Aliás, não é somente esse o momento em que nos confundimos quanto à separação de autor, narrador e o personagem Aires, em *Esau e Jacó*. Indagamos o porquê de as falas do narrador do romance serem sempre atenuantes, elogiosas e simpáticas para toda e qualquer atitude de Natividade. E ainda por que a implicância notória, sem disfarce, do narrador para com Santos? Não podemos provar que isso é feito tendenciosamente por restar algum sentimento recôndito por Natividade, mas como o narrador tem o seu próprio estilo de fazer o leitor pensar criticamente sobre o que lê, ou de não lhe fornecer “um par de lunetas para que penetre o que for menos claro ou totalmente escuro”, vamos mergulhando em uma narrativa em que se abalam certezas, definições precisas, opiniões cristalizadas, engessamentos.

Na maneira de narrar está a opção de “descobrir” e “encobrir”, diz o narrador, que também define assim a diplomacia, no capítulo “O médico Aires”. E qual é mesmo a profissão de Aires? Neste momento, já

podemos afirmar que a tal terceira pessoa, o Ele que assume a narrativa de *Esau e Jacó*, esconde o Eu do Conselheiro Aires?

Dessa condição de narrador teórico, destacamos a atitude de discussão com o leitor durante a criação da sua escritura, leitor que intervém no próprio ato da criação, pois adquire *status* bem diferente do outro a quem o narrador chama para compor os sentidos da obra, mas que não é possível determinar como foram as recepções. Assim, pensamos que se faz, mais uma vez, importante a transcrição do texto de *Esau e Jacó* onde isso se dá: “pessoa a quem li confidencialmente o capítulo passado, escreve-me dizendo que a causa de tudo foi a cabocla do Castelo”.

Nesse momento, tomar a definição de Iser sobre encenação deixa-nos mais amparados para afirmar que vemos no narrador de *Esau e Jacó* a própria encarnação do ato da leitura. A ousadia do nosso pensamento se deve, na verdade, à referência do narrador que reconhece, em Aires, a capacidade de “ler nos olhos parados de Flora” (ASSIS, 1979, p. 999).

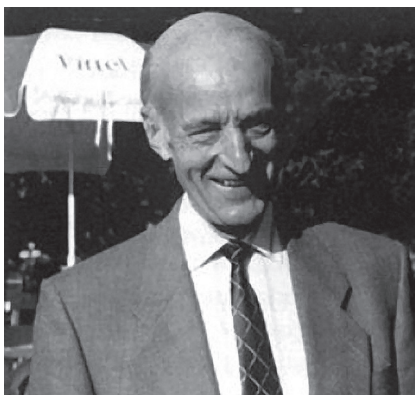


Figura 7.2: Wolfgang Iser.

Fonte: <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap1301/1301iser.htm>

Wolfgang Iser (1926-2007) foi um importante teórico da Literatura na medida em que redimensionou o espaço do leitor nos estudos literários. Interessou-se por sua história, pela maneira como se lê e se recebe a obra literária. Inaugurou uma Nova História da literatura, que se faz pelos relacionamentos em múltiplas direções do leitor/receptor com a obra literária. A partir de Iser, os estudos literários, que gravitavam em relação aos gêneros, estilos, biografias do autor, aspectos intrínsecos ao texto, se ampliaram para o leitor. O teórico passou a considerar a Estética da Recepção.

A continuação das considerações acerca do narrador ainda nossas possibilidades comparativas. Aires acrescenta ao seu desempenho, atribuído àquele que tem profissão de diplomata, a capacidade de “saber tudo o que lhe diz um rosto calado, e até o contrário” (ASSIS, 1979, p. 999). E para completar nossas aproximações do narrador como metáfora da leitura, *descobrir* e *encobrir* (ibidem, p. 999) são dois verbos usados, por ele, para definir a diplomacia. Indagamos, portanto, se não reconhecemos, nestas afirmações, os mesmos princípios da leitura.

Recordemos as palavras de Iser que dizem que a presença esconde uma ausência presente. O que se encontra grafado, na folha de papel, também esconde mistérios insondáveis à espera de leitores que irão descobrir muitos deles e deixar outros ainda em silêncio. Os olhos parados, os rostos calados, e até os seus contrários, estão aparentemente inertes, mas movimentam muitos sentidos submersos neles que, em latência, vivem e aguardam aqueles (leitores) que os trarão ao público.

Importante ainda, ao falarmos das posturas assumidas pelo narrador do romance, é registrar, no enunciado, setas que direcionam os leitores em diversas direções. Frequentemente, nos damos conta de uma afirmação e de uma negação juntas, que obrigam os leitores a não formarem conclusões fechadas e precipitadas. Sobre as opiniões, em torno de pontos de vista sobre Gouveia, um dos pretendentes de Flora, na repartição, onde trabalhava, verifica-se a preferência do narrador por não apresentá-lo de maneira definitiva: “Aqueles mesmos, que se creram prejudicados, acabavam confessando que era justa a preferência dada ao Gouveia. Não seria tudo exato; ele o cria assim, ao menos, e, se não cria tudo, não desmentiu nada” (ibidem, p. 997).

Assim, a complexidade que envolve a dura passagem da vida para a morte de Flora é colocada da seguinte maneira: “Houve tempo bastante para que entre a vida e Flora se fizesse a reconciliação ou a despedida. Uma e outra podiam ser extensas; também podiam ser curtas” (ibidem, p. 1007).

Ainda outra citação revela o mesmo jogo dos contrários a que os leitores são submetidos. Ela aparece no primeiro parágrafo do capítulo “A grande noite” eis o que vai escrito ali: “Convém que os homens afirmem o que não sabem, e, por ofício, o contrário do que sabem” (ibidem, p. 980).

ATIVIDADE



Atende ao objetivo 1

“Encobrir” e “descobrir” são dois verbos relacionados à diplomacia. Relacione-os à subjetividade de Aires.

RESPOSTA COMENTADA

Aires, do romance Esaú e Jacó, é apresentado, nesta aula, dividido entre o papel de autor, de narrador e de personagem, ao mesmo tempo, e é tratado como o teórico, o diplomata, o conselheiro e o colecionador de provérbios. Aqui, você tem a oportunidade de identificar traços que compõem a subjetividade de Aires, observando seu comportamento e diferentes pontos de vista na sua narrativa. Você também pode dizer de que maneira as escolhas feitas como “autor ficcional” afetam a sua subjetividade.

A GRANDE NOITE DE FLORA

A leitura continua. Vamos até o capítulo LXXXIII, “A grande noite”.

Flora está no palco. O palco é o quarto. O quarto é o espaço físico. Tudo provisoriamente. À noite, quando as perguntas rodam em mentes reflexivas, é também Flora mergulhada em uma escuridão que a faz ver o que a claridade do dia lhe cerceia. É o interior da personagem afogada em dúvidas. Flora não está no sonho, tampouco está na realidade. Encara a vigília: noite de suspensões e de deslocamentos – de espaços, de lugares, da natureza das coisas e de personagens. Os olhos de Flora estão semi abertos, à meia luz da lamparina que vai perdendo a claridade, conforme a noite vai passando. O mergulho, finalmente, no sono e no sonho, vem confundido com a realidade do dia, anunciada no Jornal. Os leitores acompanham o “traçado” de um jogo complexo,

que os leva ao pacto com a obra ficcional. Os leitores veem o jogo, mas são jogados nele de forma que também eles se vejam.

No capítulo “A grande noite” surgem realidades provisórias, que vão se estabelecendo? Mera e efêmera ilusão do leitor, que as vê serem superadas por novas possibilidades de ser, linha após linha do texto. Os sentidos criados por Flora para sair do dilema da escolha por um dos gêmeos vão se completando e se esvaziando, alternadamente. A confissão do próprio narrador vem em socorro de quem escreve, nesse momento (“porque nada há pior que falar de sensações sem nome”), sobre o assunto do Capítulo LXXXIII:

Crede-me, amigo meu, e tu, não menos amiga minha, crede-me que eu preferia contar as rendas do roupão da moça, os cabelos apanhados atrás, os fios do tapete, as tábuas do teto e por fim os estalinhos da lamparina que vai morrendo... Seria enfadonho, mas entendia-se (ASSIS, 1979, p. 982).

Muito há ainda por explicar. O vazio é grande. São múltiplas as realidades possíveis. Torna-se densa a matéria do jogo que leva o leitor a descobrir significados sobre as personagens e sobre a obra de arte. Delas recuperam-se vozes. É preciso, novamente se superar crenças, conclusões, preconceitos e certezas. Não há diagramas para se entender mais plenamente o jogo. Há cintilações que guiam os leitores em mapas que desenham novas perspectivas, novas fronteiras para o que, sabemos, ainda não é definitivo na leitura do texto literário.

Assim se sentem os leitores machadianos, guiados, a cada leitura, por cartografias em acervo e há as que já os marcaram e os distinguiram de outras viagens no texto. Há ainda as que virão, o vir-a-ser da obra artística que não cessa nunca de dizer algo àqueles que a procuram para ler. A obra não está completa por si só. O texto do romance que se refere à Flora como a “inexplicável” é também o que serve ao artista. Flora é a obra literária; é a leitura que, caso se consiga completar uma vez, abre outras tantas que ficaram sem serem feitas. Também pode ser. São muitas as vezes em que o narrador marca a possibilidade de se ler (ou não) Flora.

O recurso para tal leitura é o texto teórico, um discurso crítico e reflexivo, proporcionado por Wolfgang Iser, sobre o fictício e o imaginário, que nos fala sobre o jogo do texto, seus mapas e territórios. em *Esau e Jacó*, Flora tem um papel bastante importante no aspecto das encenações que acontece na obra. Ela é uma personagem que vive no

século XIX, mas com dúvidas, inquietações e questionamentos sobre o seu tempo que a colocam ou a fazem mulher dos séculos XX e XXI.

Flora não cede ao casamento, instituição obrigatória para moças, principalmente as bem nascidas, para as quais não faltavam, à época, pretendentes, em uma sociedade ainda mais fortemente machista do que a que vivemos atualmente. A opção de Flora ou sua impossibilidade de escolha por um dos dois gêmeos é porque ela não conseguia distingui-los, radicalmente, já que o que faltava em um, encontrava-se no outro. Isso a coloca em posição de diferença dos padrões cobrados à mulher da sua época. Flora é apresentada, na narrativa, acompanhada de uma série de epítetos. É a inexplicável, a esquisitona, a obsessiva e a incurável.

Antes mesmo de irmos ao texto de “A grande noite” devemos, fazer uma incursão nos conceitos teóricos tratados ainda por Iser, que introduzem discussões importantes para nos acercarmos da complexa personagem feminina de *Esau e Jacó*. O teórico, em capítulo sobre “O jogo do texto”, afirma que, na poética clássica, o deleite estético relacionava-se ao encontro que se dava entre leitor e obra artística. Já Hans Robert Jauss dimensionava o prazer do texto sob outra ótica, diz Iser, considerando que o “deleite de si mesmo [se dá] no deleite de algo outro” (1996, p. 332). Assim, o jogo estabelecido pelo texto, que tem regras, etapas e desafios a serem enfrentados pelos leitores, ganha especialidade e interesse cada vez maiores, quando requerem deles esforço ou mesmo participação intensa.

Quanto mais o texto esconde suas regras, mais ele obrigará os seus leitores a chegarem até elas. E, nesse processo, os leitores se descobrem jogo também. Ao fazerem descobertas sobre o texto-jogo, os leitores se flagram capazes de sensibilidades, emoções e habilidades que os levam a descobrir enigmas não só das obras literárias, mas igualmente de si mesmos, muitas vezes, porque passam a enxergar melhor os outros. “O sujeito se põe no jogo, pondo-se em jogo” (ibidem, p. 334), afirma Iser.

Para não perdermos o ponto de nossas articulações com o texto machadiano, lembremo-nos da intenção do narrador que, no capítulo “A Epígrafe”, compara a narrativa de *Esau e Jacó* ao jogo de xadrez. Mas é ele mesmo que expurga a possibilidade de fornecer um “diagrama”, ou mesmo um “par de lunetas” para que os leitores penetrem “o que for menos claro ou totalmente escuro” (ASSIS, 1979, p. 894). Mais uma vez, flagramos aquele narrador encarnando as ideias que lemos em texto

teórico. Assim, conscientes do jogo do texto e cada vez mais próximos dele, aventuramo-nos em “A grande noite” de Flora, acompanhando os desafios que se apresentam ali para narrador, o leitor e a personagem.

O capítulo de que ora tratamos se constitui para além das incertezas de Flora quanto à sua escolha e decisão futuras pelo amor de um dos dois irmãos gêmeos. A noite de insônia se torna, para, Flora jogo plural que a faz ver o invisível. A noite torna a presença invisível e torna a ausência presença, transforma um em dois, dois em um, dois em três, realidade em sonho, imaginação em realidade.

Os enunciados teóricos de Iser afirmam a impossibilidade vivida pelo artista em atingir a totalidade, a completude, a idealidade de um objeto. Mas lembremo-nos de que, por outro lado, é dessa mesma impossibilidade que vive e se nutre a sua arte. Roland Barthes afirma, em *Aula*, que a literatura se vale de um paradoxo que, no entanto, a sustenta. Ela tem “o real por objeto de desejo”, mas por outro lado, “é obstinadamente irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível.” (BARTHES, 1980, p. 23).

A leitura de “A grande noite”, que a princípio nos coloca entre as quatro paredes do quarto de Flora, logo nos joga para outro lugar, completamente diferente daquele espaço físico. Ela nos leva, por exemplo, à situação do próprio drama do artista que, em sua busca constante, tenciona chegar ao encontro com o ser das coisas. Mas as vias são tortuosas. Evidencia-se a irrealização do homem que sempre está querendo o domínio de algo mas, para tomá-lo para si, é preciso se afastar dele, caminho contrário ao que parece ser o mais fácil para conquistá-lo.

O que se apresenta para nós não é, muitas vezes, aquilo que é, e só através da aparência do ser podemos chegar mais próximo de sua existência. Por isso, Iser nos diz que a “apresentação é desempenho dirigido pelo jogo, o que é previamente dado à apresentação é processado” (1996, p. 354), não constituindo, assim, algo com uma configuração palpável. Este algo se torna diferente do que foi previamente dado, mas não o faz desaparecer de todo. A imagem do fantasma pode explicar esse processo. Nele, não há substância, mas uma forma “que o torna representante daquilo que não pode ser” (ibidem, p. 355). Esse é o mesmo jogo complicado de Flora, em que em um só dos irmãos não vê o homem completo. Ela precisava de Paulo, sem, contudo, abrir mão do outro (Pedro), para poder ter o que pensava ser o seu ideal, com a junção dos

dois. Outra vez, não é na luz do dia que se dá o conflito de Flora, mas em meia claridade da lamparina que, parcialmente, ilumina o quarto no exato momento em que consegue a transmutação em uma só pessoa, feita dos dois e dela mesma. Quando a luz mais forte da lamparina apareceu, porque nova, toda aquela situação, criada pela imaginação de Flora, se desfaz. Assim também a “fantasmagoria”, diz o narrador, se dissipa. A luz é incompatível com o fantasma que só pode aparecer na penumbra ou no escuro. Ele é o meio para fazer aparecer aquilo que não é, que não tem uma autenticidade, mas que, por outro lado, tem uma forma possível, mesmo que seja vista apenas nos olhos semi-cerrados de Flora.

Se mais uma vez deslocarmos o comentário do narrador sobre os passeios imaginários de Flora, que desviavam os gêmeos para perto ou para longe de si, teremos, por exemplo, possibilidades de pensar este narrador comopertencente ao campo teórico, assim como vínhamos falando. Ver os gêmeos no jardim da casa de Flora consistia em tarefa difícil, justamente pela “extrema claridade do lugar” (ASSIS, 1979, p. 1073). A precisão, a intensidade da luz do dia, quando pretensamente é possível dizer que vemos melhor, com todas as condições todas favoráveis ao entendimento, ao conhecimento e à visibilidade do outro, o jogo do texto nos faz pensar que justamente o excesso de luminosidade pode ofuscar, cegar e afastar aquilo ou aquele que queremos ver mais nítidos. “Visão pede meia sombra” (ibidem, p. 1073), tal é a conclusão do capítulo CII, que também tem este mesmo título. Incidir luz, mais luz, muita luz, não se torna garantia para a nitidez do objeto que se pretende mostrar. Assim, também recordamos a resposta inventada por Aires à Flora: ao tomá-la como alguém inexplicável, o personagem igualmente segue o mesmo princípio. Para os artistas, os pintores de quadros, por exemplo, não adianta botar ou acrescentar tinta, usar nova tinta, pois que

[...] nunca lhes parece que a árvore é árvore, nem a choupana. Se trata então de gente, adeus. Por mais que os olhos da figura falem, sempre esses pintores cuidam que eles não dizem nada. E retocam com tanta paciência, que alguns morrem entre dois olhos, outros se matam de desespero [...] (ibidem, p. 989).

ATIVIDADE**Atende ao objetivo 2**

Destacamos durante nossa leitura vários epítetos relacionados à personagem Flora. Ela era a “inexplicável”, a “esquisitona”, a “acanhada”, a “arrepiaada”. Relacione-os à subjetividade de Flora.

RESPOSTA COMENTADA

Em nossa leitura do romance, apontamos que Flora é uma personagem que se constitui para além das incertezas quanto à sua escolha e decisão futuras pelo amor de um dos dois irmãos gêmeos. A noite de insônia faz com que se misture realidade em sonho e imaginação em realidade. Assim, é importante refletir sobre essa subjetividade que diferencia Flora do padrão das mulheres em seu tempo, a partir dos epítetos levantados nesta questão.

CONCLUSÃO

O primeiro parágrafo de “A grande noite” inicia e inspira nossas considerações finais. Muito há ainda por saber, por explicar. O vazio é grande. São múltiplas as realidades possíveis, no referido capítulo. Torna-se densa a matéria do jogo que leva o leitor a descobrir significados sobre as personagens, sobre si mesmo e sobre a obra de arte. Recuperam-se vozes. Ouvem-se sensibilidades que não se explicam por razões que têm os leitores. É preciso se superar crenças, conclusões, preconceitos, certezas. Não se apresentam diagramas para entender mais plenamente o jogo literário.

Há cintilações que guiam os leitores em mapas que desenham novas perspectivas, novas fronteiras para o que, sabemos, ainda não é definitivo na leitura do texto literário. O traçado do cenário que impõe

a “grande noite” (que nos remete também à leitura da obra literária) talvez possa ser ilustrado como o igarapé



Figura 7.3: Igarapé.

Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a8/Igarap%C3%A9_2.0.jpg/220px-Igarap%C3%A9_2.0.jpgz

Não se pode levantar uma raiz sem que se toque em outra, que nos remete a ambas e a outras mais. Uma geografia se desenha para os personagens, mas também para os leitores que, em constantes deslocamentos, vão se (des)construindo em processo de conhecimento do outro que habita em cada um, em movimentos de autoconhecimento, em unidades que se dividem, em duplos que se unificam. São histórias que também se multiplicam para nos tornar leitores críticos, históricos, porque vivos em nossa complexa contradição humana.

A Flora (amazônica) está refletida no espelho das águas do igarapé. Aparentemente, existe uma estagnação delas, mas qualquer simples toque com a ponta de um dedo ou, ainda, se mesmo algo muito leve tocá-las, como uma folha que cai sobre as águas paradas, a sensibilidade desses movimentos transforma a cena já configurada. Não estamos mais seguros. Devemos ler de novo. Voltamos à “grande noite”.

ATIVIDADE FINAL**Atende ao objetivo 2**

Escreva sobre Flora explicitando o que ela encena no capítulo “A grande noite”.

RESPOSTA COMENTADA

Afirmamos em nossa conclusão que o “jogo leva o leitor a descobrir significados sobre as personagens” e, desses possíveis sentidos, inferidos do contexto de Esaú e Jacó, pode-se notar as encenações de Flora (segundo as ideias teóricas de Wolfgang Iser), no romance. Lembre-se de que Iser afirma a impossibilidade vivida pelo artista em atingir a totalidade, a completude, a idealidade de um objeto. Sob esta ótica, leve em consideração a aparente estagnação do reflexo de Flora nas águas de igarapé.

RESUMO

A aula permanece no rastro da trajetória da obra ficcional de Machado de Assis, apresentando, através da leitura do romance *Esaú e Jacó* (1904), os personagens Flora e Aires e as subjetividades desses dois seres ficcionais, que marcam relações de autoria, narrador, personagem e leitor no romance machadiano. Além disso, notam-se os traços que compõem essas personagens, nos revelando aspectos muito interessantes a respeito das escritas da subjetividade na medida em que os dois nos inquietam por encenarem papéis diversos no romance.

Assim, as encenações, na obra literária, tomaram por base alguns capítulos do romance *eleito nesta aula*, em que figuram os personagens Aires e Flora, levando em consideração para esse fim as conceituações teóricas de Wolfgang Iser, em seu livro *O Fictício e o Imaginário* (1996), sobre encenação, leitura e autoria. Dessa

forma, na busca da subjetividade, traçamos uma investigação sobre os fatos narrados, visando o fictício e o imaginário que nos falam sobre o jogo do texto a partir das pistas deixadas por esses personagens, que se destacam do século XIX devido a suas inquietações e questionamentos sobre o seu tempo.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, analisaremos as subjetividades nos romances machadianos com “narradores-Eu”. Dessa forma, lançaremos olhares sobre *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Até lá!

Dois “Eus” famosos: Bentinho e Brás (de Machado de Assis)

Dayhane Paes

Henriqueta Do Coutto Prado Valladares

AULA 8

Meta da aula

Tratar das diferenças entre as subjetividades de dois narradores que assumem pontos de vista em 1ª pessoa nos romances *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. distinguir nuances importantes das subjetividades dos dois narradores: Bentinho e Brás Cubas;
2. relacionar tais nuances destas subjetividades aos discursos dos dois romances;
3. apontar o lugar destes dois romances, de Machado de Assis, no contexto literário do século XIX.

INTRODUÇÃO

A escolha de dois romances de Machado de Assis, *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, recai mais uma vez, como fizemos nas duas aulas anteriores sobre os contos do mesmo autor, em um *corpus* não muito extenso pela mesma razão que expusemos lá.

Como você já sabe, a obra literária narrativa de Machado de Assis se apresenta em muitos contos e romances que, por sua vez, se multiplicam em várias possibilidades de leitura. Ao nos fixarmos nos dois romances, tangenciaremos ainda outros do mesmo autor. Mas privilegiaremos estas obras ficcionais por se tratarem de narrativas em que os narradores são personagens e assumem as narrativas sob os seus próprios pontos de vista.

Muito já se falou da obra ficcional machadiana. De *Dom Casmurro*, cuja narrativa fica a cargo de Bentinho, conhecemos a eterna dúvida em relação à personagem Capitu. Se ela traiu ou não traiu o marido (o próprio Bentinho), tendo com Escobar um filho adulterino. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Brás se propõe a narrar pós-morte, apresentando-se como um defunto-autor (e não como um autor-defunto). O desafio está posto aos leitores: “pactuar” com este autor-narrador-personagem. Aceitar este “defunto” como um “vivo” que nos coloca na sua narrativa-memória.

DE BENTINHO

Sabemos tudo (?) de Bentinho por Bentinho. Esta afirmação já começa a ser duvidosa porque nem sempre somos nós os mais isentos para falar de nós mesmos. Como nosso assunto versa sobre as subjetividades, já tivemos oportunidades de discutir sobre a complexidade e o desafio de evocarmos uma definição sobre a nossa subjetividade. E nos flagramos por vezes respondendo à pergunta “quem sou eu” com palavras que outros dizem sobre nós, como nos veem; ou como queremos nos arrumar para aparecer de tal forma melhor ou pior para alguém ou até para nós. Às vezes somos condescendentes, outras vezes severos demais, quando se trata de falar de si. Em outro momento, levantamos a dúvida sobre quem se apresenta mais adequadamente: alguém, uma terceira pessoa, que nos conhece ou um “Eu”, isto é, nós mesmos? Você vai se lembrar de que na aula passada, também a propósito da obra de Machado, afirmamos que o narrador (Ele) de *Esau e Jacó* escondia o (Eu) do Conselheiro Aires. (Ficamos aqui a refletir agora se não havia no Eu do Aires consequentemente muito do próprio autor Machado). Na pri-

meira abordagem que faremos de Bentinho, ressaltamos o que ele revela sobre seu intento com a escrita de sua subjetividade: “Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. [...] falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.” (ASSIS, 1979, p. 810). Ao contrário do que poderíamos supor, é justamente por haver tal lacuna que começa a possibilidade da narrativa-memória de Bentinho. Porque o que está completo não pode mais suscitar significações. Ítalo Calvino, ao analisar texto de Kafka, intitulado *O cavaleiro da cuba*, elogia a leveza que advém da cuba vazia que se não tivesse dessa maneira não conseguiria alçar voo libertador. É o que também pensa Umberto Eco ao afirmar que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo o que o receptor deve compreender – não terminaria nunca” (1994, p. 9). Assim, desta incompletude, desta falta, é que falaremos novamente aqui.

Retornando ao “Capítulo Primeiro/Do título”, Bentinho nos dá a conhecer uma situação em uma viagem rápida de trem. Um rapaz, morador do mesmo bairro em que Bentinho morava, se colocou a lhe recitar versos de sua autoria. Se Bentinho os escutou, o fez dormindo, razão para irritar o vizinho, que lhe alcunhou de Casmurro. Como tinha “hábitos reclusos e calados” (ASSIS, 1979, p. 809), o apelido pegou até entre os amigos que também passaram a nomeá-lo dessa maneira. Daí o título do livro que, na verdade, conforme nos informa Bentinho, é dado por outro. Veremos desfilar ainda outras tantas ações que vêm contribuir para irmos traçando esta subjetividade Bentinho-Casmurro. Ainda no início da narrativa somos informados do que sua mãe lhe destinara antes mesmo de ele ter a vida. A perda de um filho anteriormente implicaria a destinação de Bento no mundo, porque a mãe prometera que, se se vingasse agora aquele outro filho, ele seria padre. A promessa da mãe selava a vida do filho através do sacerdócio, gratidão a Deus ao realizar o seu desejo de ser mãe. Estamos em questão ligada à subjetividade de Bento (que tem também no seu próprio nome esta predestinação) previamente construída, direcionada não por ele, mas pela escolha de alguém (outra, a mãe) que não lhe dá o poder/direito de escolha e decisão pessoal. Para entendimento da força imposta pela mãe, destacamos o seguinte trecho do capítulo “A audiência secreta” (ibidem, p. 852):

“Como eu buscasse contestá-la, repreendeu-me sem aspereza, mas com alguma força, e eu tornei ao filho submisso que era. Depois, ainda

falou gravemente e longamente sobre a promessa que fizera.” (ASSIS, 1979, p. 853).

Quando se pensa em José Dias, o agregado que convive na casa de Bento, ficamos com a mesma sensação com relação à atitude de interferência de outro na vida daquela subjetividade. É ele quem alerta a mãe de Bentinho para o envolvimento amoroso entre Bento e Capitu. E que tal envolvimento representa verdadeira ameaça para a promessa feita antes do nascimento do filho.

Sem reação de Bentinho em relação ao que a mãe lhe impunha, Bentinho conta com Escobar, um amigo de seminário, para criar coragem para mudar o destino imposto pela mãe e assumir o amor por Capitu. Escobar torna-se nesse momento um elo que une os dois namorados, porque incentiva Bentinho a mudar o rumo anteriormente estabelecido para ele por sua mãe.

A leitura do trecho, destacado a seguir, na verdade um diálogo entre Capitu e Bento, revela a consciência de Capitu sobre esta dominação e consequente dependência do rapaz em relação à mãe. No Capítulo “Capitu refletindo”, Bentinho narra à namorada a conversa com sua mãe, a exigência dela de mandá-lo ao Seminário e a reação de Capitu frente ao acontecido que o ouvia com “atenção sôfrega e depois sombria”. Termina o capítulo com as seguintes palavras: Capitu refletia, refletia, refletia... O capítulo seguinte é significativamente intitulado: “Você tem medo?”

De repente, cessando a reflexão, fitou em mim os olhos de ressaca, e perguntou-me se tinha medo.

– Medo?

– Sim, pergunto se você tem medo.

– Medo de quê?

– Medo de apanhar, de ser preso, de brigar, de andar, de trabalhar...

– Não entendi [...]

(ibidem, p. 855)

E as perguntas de Capitu a Bentinho sobre a influência da mãe castradora sobre ele seguem mais diretamente no capítulo (XLIV) seguinte:

– Diga-me uma cousa, mas fale a verdade, não quero disfarce: há de responder com o coração na mão.

– Que é? Diga.

– Se você tivesse que escolher entre mim e sua mãe, a quem é que escolhia?

– Eu?

Fez-me sinal que sim.

– Eu escolhia... mas para que escolher? Mamãe não é capaz de me perguntar isso.

– Pois sim, mas eu pergunto. Suponha você que está no seminário e recebe a notícia que vou morrer...

– Não diga isso!

[...]

– Venho.

– Contra a ordem de sua mãe?

– Contra a ordem de mamãe.

– Você deixa seminário, deixa sua mãe, deixa tudo para me ver morrer?

– Não fale em morrer, Capitu!

(ASSIS, 1979, p. 856-857)

Você já tem, até este momento, subsídios para pensar em um traço marcante na subjetividade de Bentinho: a sua insegurança em relação ao que se coloca diante dele requerendo uma decisão sua. Esta insegurança do personagem, que é também o narrador das *Memórias*, reflete também no leitor da obra. Não é à toa que a dúvida de Bentinho sobre a possível traição de Capitu se transfere para o leitor, orientado (ou desorientado) pelo narrador que nem mesmo com o passar do tempo conseguiu “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ibidem, p. 810).

Outra afirmação do narrador contribui ainda para as desconfiças do leitor sobre o que lê. É que o próprio Bentinho, que se propõe a escrever suas memórias, confessa que “Não, não, a minha memória não é boa. [...] Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão” (ibidem, p. 870). Mas insistimos no que afirmamos anteriormente quando evocamos as palavras teóricas de Umberto Eco sobre o texto literário. Há nele lacunas a serem preenchidas pelo leitor que se tiver tudo explicado e dado não há mais o que ainda significar. A obra literária que permanece em significações trabalha com espaços vazios onde a imaginação, a subjetividade, as “indicações” dadas ao leitor são alguns dos elementos que também vão compondo/construindo a obra. Novamente recorremos ao texto de *Dom Casmurro* para exemplificar este conceito de leitura proposto por Eco: “Nada se

emenda nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as cousas que não achei nele” (ASSIS, 1979, p. 870). E ainda significativamente evocando o “leitor, amigo” dispara: “É que tudo se acha fora de um livro falho. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (ibidem, p. 871).

A ousadia de Machado de Assis, em *Dom Casmurro*, não fica apenas restrita ao desnudamento do processo narrativo, visto como um trabalho ficcional. Também em relação ao tema se vê este mesmo comportamento. O adultério, tema tratado em romances do século XIX, colocava em evidência a mulher na sociedade machista em situação de desvantagem. Considerada culpada por suas decisões de reação contra um casamento infeliz (muitas vezes também obrigatório), era a mulher quem deveria “pagar com a própria vida”, quando optava por se autodestinar. Em contrapartida está Capitu, que nem mesmo se sabe se traiu ou não Bentinho. A desconfiança maior acaba nem sendo a ação de Capitu, uma vez que passamos a desconfiar do relato de Bentinho construído sob seu ponto de vista, que não esconde suas inseguranças, medos, submissões, desejos, dependências de outros (mãe, José Dias, Escobar, Capitu).

DE BRÁS CUBAS

Sobre o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a primeira afirmação que podemos fazer é acerca do fato de ser o primeiro romance de Machado que, substancialmente, distanciava-se dos ideais românticos e realistas em voga na época. Essa dissonância com as propostas narrativas de seus contemporâneos geraram mal-entendidos pelo motivo de estar na configuração subjetiva da sociedade brasileira, porém deve-se evitar entendê-lo simplesmente como um “estilo de época”. Como nosso assunto versa sobre as subjetividades, tomam-se como objeto de análise várias abordagens temáticas que vão desde o estudo biográfico ao desdobramento formal da obra, traçando, assim, um valor singular ao romance.

Neste sentido, pode-se destacar que o romance em questão é considerado o divisor de águas entre a primeira e a segunda fase da extensa

obra machadiana, já que esse livro apresenta propostas literárias diferentes do padrão romanesco de sua época. Nesse estudo, encontra-se o limite desse desenvolvimento, na apresentação da realidade encoberta por um arranjo técnico do narrador Brás Cubas. O que nos leva a refletir sobre a manifestação conceitual do realismo (na verdade, um desdobramento), ou seja, aquilo que é tido como cópia do real, como uma simples operação mimética. Nesta manifestação, a linguagem tem que ser transparente para representar fielmente o real, quer dizer, a sociabilidade, os fatos (acontecimentos) e os costumes das personagens nos seus ambientes mais representativos do que nas outras manifestações. Porém, em uma narrativa em 1ª pessoa, não podemos deixar de perceber as impressões de que nos apresenta o fato e sua evidente subjetividade naquilo que conta.

Desse modo, o realismo torna-se relativo à época histórica, quer dizer, através da ilimitada extensão exterior do mundo, alcançaremos a essência dos fenômenos psicológicos, sociais e históricos do mundo material representado. Os escritores, à época machadiana, em sua maior parcela, franqueavam suas narrativas com histórias que simulavam a realidade, ou seja, processavam uma realidade com intenções ficcionais que a transfigurava, construindo (da obra) um mundo que falseava outro (o empírico), fato que fraturava os romances e colocava-os em nível secundário. Já Machado de Assis se distancia desse padrão ao configurar em seu romance a profundidade do realismo fantástico já patenteada no primeiro capítulo quando Brás Cubas diz que não é “propriamente um autor defunto, mas um defunto autor”, pois recorre a uma técnica de como o narrador chamar a atenção para o processo de construção textual e determinar a dinâmica interna da obra.

Sob este prisma paradoxal, Brás Cubas mostra as relações sociais pelo avesso, acentuando as hipocrisias e insinuando uma crítica, mas as faz através de alegorias, isto é, de modo bastante difuso, quase impalpável. Esse narrador (ou autor/ou personagem) faz fluir sua história com indistintos movimentos alegóricos que enviesam a realidade objetiva. Essas alegorias são postas constantemente na trama: no capítulo VIII, “Razão contra Sandice”, a Razão, vendo a Sandice em sua casa, ou seja, no cérebro de Brás Cubas, expulsa-a, mas antes a Sandice pede-lhe alguns minutos para solucionar um mistério: o da vida e o da morte. A Razão pôs-se a rir e a expulsou de vez. O efeito alegórico utilizado por Machado para figurar o movimento fantástico está na sandice, enquanto

a razão raramente se mistura ao movimento narrativo e se caracteriza como o elemento filtrador da realidade propriamente dita.

Além disso, pode-se destacar também que Brás Cubas, na sua condição de escritor após a morte, retrata uma relação mais profunda das classes sociais a partir da problemática existente entre subordinados e subordinantes, que fica relativizada na narrativa. Todavia, como podemos confiar em um narrador que utiliza a narrativa para denegrir a imagem dos seus “dependentes” e se tornar uma figura “gloriosa”, “superior”? O romance não tenta fixar a contradição e muito menos a transformação, mas imbrica uma relação dialética entre razão e sandice, entre comicidade e fantástico, entre galhofa e melancolia, enfim, entre “consciência que chora” e “consciência que regozija” que fazem as vezes de um Brás Cubas inconstante e abocanhador de vantagens da iniquidade social. No trecho a seguir, pode-se notar como Brás mostra a disposição em que interfere no seu próprio texto e o comenta, isto é, um narrador que fala sobre as convenções narrativas e do/ao leitor como bem quer:

Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos. Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado (ASSIS, 1997, p. 516).

Enfim, temos um narrador que é senhor da ação, pode fazer a origem dos séculos brotar de um delírio ou colocá-lo na visão de um gato, como pode escrever ou deixar de escrever um capítulo: “Estou com vontade de suprimir este capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato. [...] Não; decididamente suprimo este capítulo” (ibidem, p. 603-604). Em todo o livro temos essa narrativa tortuosa, mas autoconsciente. Sua consciência (narrativa) foi, ele mesmo o assume,

um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemônio de acontecimentos, uma barafunda de coisas e pessoas (ASSIS, 1997, p. 555).

Estas características são exemplos da técnica antirrealista e muitas vezes até abstrata empregada no livro, mas que, ao mesmo tempo e inversamente, situa as circunstâncias narrativas às situações objetivas da sociedade brasileira.

Dessa forma, o problema do fantástico é posto a miúdo, a começar pelo fato de Brás Cubas remeter-nos a uma realidade inverossímil, à fantasia do além-túmulo, com a sua “obra de finado”. Nessa condição de um narrador e até mesmo de um escritor defunto, tem-se a ideia de que ele só é narrador porque é morto. Isso permite dizer que podemos falar que o romance enquadra-se como um representante moderno do realismo fantástico, pois Machado soube absorver as suas duas realidades históricas (a incipiente, com seus permeios satíricos e o elemento fantástico fundido com o realismo geral da composição numa totalidade orgânica; e a transformadora, que destrói conscientemente a unidade da forma narrativa para criar a unidade subjetiva) em processo com a “galhofa” impregnante de Brás Cubas.

Fica evidente, portanto, que o romance narrado em primeira pessoa torna Brás Cubas seu autor, um “defunto-autor”, isto é, um homem que já morreu e que deseja escrever a sua autobiografia. Sobre esse autor-personagem, resta lembrar que em vida fora nascido numa típica família da elite carioca do século XIX e que, do túmulo, o morto escreve suas memórias póstumas começando com uma “Dedicatória”: *Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico com saudosa lembrança estas memórias póstumas*. Assim, cabe ressaltar que seguido da dedicatória, no outro capítulo, “Ao Leitor”, o próprio narrador explica o estilo de seu livro, enquanto o próximo, “Óbito do Autor”, começa realmente com a narrativa, explicando seus funerais e em seguida a *causa mortis*. Desse modo, ao começar pelo fim, Machado de Assis contribui para a literatura brasileira com uma narrativa que já classificamos como representante moderna do realismo fantástico.

Logo, pode-se concluir deste romance machadiano que no começo das Memórias o foco aproxima duas coisas que em geral não andam juntas: a *subjetividade*, que resulta de uma perspectiva, de uma visão particular do mundo, realizada por EU; e a *onisciência*, o “saber total”, sem perspectiva, e que nenhum EU consegue possuir. Nós, entretanto, não ligamos para essa união antagônica, uma vez que estamos interessados no “jogo” que esse autor vai armar com as palavras a partir desse

privilegio dado a Brás Cubas por nós, “curiosos” leitores. Assim, à luz do conceito de verossimilhança, buscamos o efeito de verdade atribuído à história contada sob o ponto de vista do próprio personagem, na qual um defunto que se intitula autor – algo considerado impossível de acontecer, de acordo com a lógica real na qual vivemos – se apresenta também como o narrador da própria história.



Figura 8.1: Ilustração de Brás Cubas no cemitério (Portinari, 1943).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:BrasCubasPortinari.jpg>



Caro aluno, seria bom que você assistisse a esses vídeos com a versão em filme de cada um dos romances que estudamos aqui, disponíveis:

Capitu – minissérie: <http://www.youtube.com/playlist?list=PLBF0061538C9FA950>.

Brás Cubas – 1985: <http://www.youtube.com/watch?v=eTDKQ-ly7-o>.

ATIVIDADE**Atende ao objetivo 1**

Destacamos que os dois romances subvertem expectativas dos leitores do século XIX. Encontre no texto de nossa aula trechos que evidenciam tais distinções da obra machadiana em relação ao seu tempo.

RESPOSTA COMENTADA

A “atitude que sublinhava o caráter ficcional da obra muito mais evidenciava a sua atribuição de dar conta de uma realidade empírica.” A partir dessa afirmação, é possível inferir no contexto desse romance realista uma fuga parcial ao critério apenas de fidelidade aos fatos reais. Neste sentido, destaque os elementos fantásticos que possibilitam essa fuga sem tornar a obra inverossímil, distinguindo nuances importantes das subjetividades dos dois narradores, Bentinho e Brás Cubas, na realidade que vivenciam.

ATIVIDADE**Atende ao objetivo 2**

Bentinho e Brás Cubas: duas subjetividades, dois narradores, dois personagens, dois autores. Escreva sobre um dos traços destas duas subjetividades que você considera muito importante na/para as narrativas dos romances.

RESPOSTA COMENTADA

Lembre-se de que, além de narrador, Bentinho e Brás Cubas também são os protagonistas dos romances machadianos. Assim, não só na caracterização e informação sobre o personagem, você também pode se basear no ponto de vista apresentado por eles na narrativa, pois isso traduz traços destas duas subjetividades na obra. Sob esta ótica, leve em consideração como os fatos são narrados para definir a subjetividade dos mesmos, relacionando tais nuances aos discursos dos dois romances.

CONCLUSÃO

As duas narrativas que lemos nos levam para o século XIX, período das publicações de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899). Lembramos que foi este também o momento do surgimento de outras obras consideradas realistas, porque representantes de uma Escola que primava por narrativas com muitos detalhes, descrições pormenorizadas e digressões explicativas. O narrador se escondia no relato para dar a ilusão de nem existir. Com tal “desaparecimento”, levava os leitores diretamente, por exemplo, para uma “paisagem” sem a presença de um intermediário. É como se o leitor olhasse por uma janela com vidro muito transparente/translúcido, para encontrar, através dele, um mundo configurado do outro lado, pronto a ser visto claramente. Não há nas obras de Machado em destaque a riqueza de detalhes externos e deste “quase apagamento” do narrador. A comprovação de nossa afirmação pode ser vista no Capítulo LV: “O velho diálogo entre Adão e Eva”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Não há nele nem palavras, nem descrições da cena, mas somente a sugestão pelas reticências do encontro amoroso vivido pelos amantes. Quanto ao narrador de *Dom Casmurro*, pensemos nas passagens em que frequentemente adverte o leitor da maneira como vai compondo o romance. Atitude que sublinhava o caráter ficcional da obra, muito mais do que evidenciava a sua atribuição de dar conta de uma realidade empírica.

Destacamos ainda que, se nas narrativas do século XIX o adultério era tema recorrente, Machado também tratou o assunto. Entretanto, ainda mais uma vez, subvertendo a forma com que vinha sendo tratado em obras como, por exemplo, *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. É só você lembrar o destino dado, naquele romance, à Luisa, personagem que trai o marido e morre com a mais sofrida culpa. Se nas narrativas do século XIX o adultério da mulher significava sua condenação (poderia até perder a vida), em *Dom Casmurro* nem se sabe ao certo se houve ou não o adultério de Capitu, porque se desconfia mais do relato, do ponto de vista de Bentinho, do que propriamente do acontecido. E, afinal, o que aconteceu de fato (aconteceu?) entre Capitu e Escobar? Em *Brás Cubas*, o tema do adultério também volta. Machado de Assis frustra mais uma vez a expectativa do leitor daquela época que podia esperar uma punição à Virgília. Mas não é, novamente, o que acontece.

ATIVIDADE FINAL

Atende ao objetivo 3

Destacamos a seguir dois trechos dos romances que aproximam os dois narradores. Escreva sobre este procedimento dos narradores em relação aos seus textos e a outras narrativas (representantes da Escola Realista).

De *Memórias póstumas de Brás Cubas* – Capítulo LXXI:

[...] porque o maior defeito deste livro, és tu leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (ASSIS, 1979, p. 583).

De *Dom Casmurro* – Capítulo CXXX:

[...] Perdão, mas este capítulo devia ser precedido de outro, em que contasse um incidente, ocorrido poucas semanas antes, dous meses depois da partida de Sancha. Vou escrevê-lo; podia antepô-lo a este, antes de mandar o livro ao prelo, mas custa muito alterar o número das páginas; vai assim mesmo, depois a narração seguirá direita até o fim. Demais, é curto. (Ibidem, p. 931).

RESPOSTA COMENTADA

Considere o lugar destes dois romances, de Machado de Assis, no contexto literário do século XIX, ressaltando como os narradores se posicionam em relação aos fatos narrados e como se envolvem no processo de construção do texto. A partir do reconhecimento destes procedimentos dos narradores em relação aos seus textos, aos leitores e à história contada, será possível distinguir a obra machadiana das outras narrativas representantes da Escola Realista.

RESUMO

Os dois narradores, distanciados dos tempos das histórias, assumem pontos de vista críticos sobre seus “Eus”. No caso de Bentinho, a indecisão, a fragilidade de ações prospectivas, a dependência de outros para realizações pessoais são alguns dos fatores que interferem na maneira do relato. Ainda que tenha passado/vivido os acontecimentos, mesmo se refugiando em suas memórias, aí permanece Bentinho, em um “entre-lugar”, inseguro ainda com a sua incapacidade de tomar posições. Brás também está distanciada (e maximamente) do tempo da história (de sua vida), uma vez que narra após a sua morte. Por isso, assume um discurso crítico dos mais severos em relação à sua subjetividade, mas também em relação a tudo e a todos de sua convivência em vida. Nada lhe escapa da ação crítica contumaz. Nem mesmo a família, seus pais, amigos, amores.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, analisaremos as escritas da subjetividade no modernismo brasileiro, lançando olhares sobre o sujeito lírico no século XX com base nas obras do poeta e crítico Mário de Andrade.

Escritas da subjetividade no modernismo brasileiro: o sujeito lírico no século XX; considerações teóricas; Mário de Andrade na Semana de Arte Moderna no Brasil (1922)

Dayhane Ribeiro Paes

Henriqueta Do Coutto Prado Valladares

AULA

9

Meta da aula

Apresentar algumas mudanças de rumo na Literatura Brasileira no século XX trazidas também pela poética de Mário de Andrade na Semana de Arte Moderna (1922).

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar algumas novas concepções artístico-literárias advindas da modernidade no século XX;
2. reconhecer o lugar da obra literária de Mário de Andrade na Semana de Arte Moderna e na Literatura Brasileira, em 1922, no Brasil.

INTRODUÇÃO

Anatol Rosenfeld (1960, p. 95) afirma que a modernidade revela um verdadeiro *zeitgeist*, palavra alemã que expressa o “espírito unificador de todas as artes”, na medida em que se percebe na pintura, no teatro, no cinema, na literatura, procedimentos comuns a todas estas expressões artísticas. Sem deixar de considerar as diferenças entre culturas de países diversos, Rosenfeld (ibidem) expõe uma série de reflexões (não regras ou dogmas) sobre a arte moderna, tomando o romance para foco principal.

Atento às mudanças históricas pelas quais o Homem passa, que mexem com o seu lugar no mundo, Rosenfeld aponta a guinada que desloca o Homem de sua posição fixa quando se descobre que a terra não gravita em torno de si mesma. Ela gira em torno do sol. Deixa-se a visão teocêntrica em que Deus ocupava ou detinha todo o poder sobre os homens para a fase antropocêntrica em que eles se tornavam o centro do mundo. Dessa forma como o mundo gira, essa configuração do homem que ainda marcou o século XIX começa a se abalar no XX com mudanças muito significativas ocorridas no mundo. Como, por exemplo, a descoberta do inconsciente por Freud, que evidencia que há no Homem uma zona que pouco ou nada domina. Não é aparente, mas tem uma existência e é dele inseparável. Tudo, então, parece se mover, deixando de lado posições fixas, retratos muito nítidos, ilusões de realidades prontas, fronteiras estáveis e rígidas entre as coisas, respostas definitivas e verdades absolutas.

Assim, diz Rosenfeld, nubla-se na pintura a perspectiva que dava a ilusão de um mundo bem localizado, uma “paisagem real” que nos convidava a entrar nela, através do quadro pintado e exposto à nossa frente. No século XX, o que se vê é o fenômeno da “desrealização”. O quadro já não estampava o retrato fiel de um rosto. Por isso, Rosenfeld afirma em determinada passagem de seu texto teórico que “o retrato desapareceu” (1960, p. 98). Também o relógio que marca o tempo cronológico já não é mais encontrado. O tempo é aferido por outra medida que não é a do ponteiro dos relógios tradicionais. Passamos a pensar no tempo psicológico, na sua circularidade e simultaneidade. No teatro, o “palco à- italiana” (que está acima do público) se dissipa na “arena” redonda que une palco e plateia no mesmo plano. Os espectadores são provocados a participar da peça que já não mais permite uma atitude passiva daquele que a assiste. Os atores representam papéis diferentes, quebrando a ilusão de que aquele ator que encarna a personagem é confundido com ela mesma.

A ARTE MODERNA

A primeira reação do público quando se vê diante de tais mudanças não é o conforto. O novo é algo que fascina, mas dá medo, não é mesmo? Rechaçar o que fere uma expectativa, algo que se espera, é uma atitude recorrente. Pois é. Foi o que aconteceu quando a pintora Anita Malfatti apresentou suas pinturas ao público paulista no início dos anos 1920. Soaram as vaias para ela e para Mário de Andrade. Este, ao ler a sua “Ode ao burguês” e o livro de poemas *Pauliceia desvairada*. Destacamos, a seguir, um dos quadros de Anita e um trecho de “Ode ao burguês” para justamente ilustrar o impacto causado nas plateias acostumadas ao belo artístico, que vinham sendo formadas pelos versos alicerçados nas “torres de marfim” adeptos da arte pela arte.



Aqui, você pode acompanhar as palavras de Anita sobre a exposição de suas obras em 1917, transcritas da Wikipedia, no seguinte endereço: http://pt.wikipedia.org/wiki/Anita_Malfatti.

Recordo-me que no dia da inauguração, o velho conselheiro Antônio Prado, com grande espanto da comitiva, quis comprar meu quadro *O homem amarelo*, porém, Mário de Andrade acabava de adquiri-lo. A plantinha havia vingado.

Foi a noite das surpresas. O povo estava muito inquieto, mas não houve vaias. O teatro completamente cheio. Os ânimos estavam fermentando; o ambiente eletrizante, pois que não sabiam como nos enfrentar. Era o prenúncio da tempestade que arrebentaria na segunda noite.

A seguir, veja o quadro *O homem amarelo*, de Anita Malfatti (1917):



Fonte: http://wikipedia.qwika.com/en2pt/Image:Malfatti_O_Homen_Amarelo.jpg

Que tal declamar os versos de “Ode ao burguês” de Mário de Andrade, que também causaram mal-estar no público da Semana de Arte Moderna?

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel
o burguês-burguês!
A digestão bem-feita de São Paulo!
O homem-curva! O homem-nádegas!
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!
Eu insulto as aristocracias cautelosas!
Os barões lampiões! Os condes Joões! Os duques zurros!
Que vivem dentro de muros sem pulos,
e gemem sangue de alguns mil-réis fracos
para dizerem que as filhas da senhora falam o francês
e tocam os “Printemps” com as unhas!

Eu insulto o burguês-funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
Fora os que algarismam os amanhãs!

Olha a vida dos nossos setembros!

Fará sol? Choverá? Arlequinal!

Mas as chuvas dos rosais

O êxtase fará sempre Sol!

Morte à gordura!

Morte às adiposidades cerebrais!

Morte ao burguês-mensal!

Ao burguês-cinema! Ao burguês-tiuguiri!

Padaria Suíssa! Morte viva ao Adriano!

– Ai, filha, que te darei pelos teus anos?

– Um colar... – Conto e quinhentos!!!

– Más nós morremos de fome!

Come! Come-te a ti mesmo, oh!

Gelatina pasma!

Oh! Purée de batatas morais!

Oh! Cabelos na ventas! Oh! Carecas!

Ódio aos temperamentos regulares!

Ódio aos relógios musculares!

Morte á infâmia!

Ódio à soma! Ódio aos secos e molhados

Ódios aos sem desfalecimentos nem arrependimentos,

sempiternamente as mesmices convencionais!

De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Eia!

Dois a dois! Primeira posição! Marcha!

Todos para a central do meu rancor inebriante!

Ódio e insulto! Ódio e raiva!

Ódio e mais ódio!

Morte ao burguês de gíolhos,

cheirando religião e que não crê em Deus!

Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!

Ódio fundamento, sem perdão!

Fora! Fu! Fora o bom burguês!...

Segundo Antonio Candido de Mello e Souza em *Literatura e sociedade*, foram dois momentos que marcaram a Literatura Brasileira de maneira singular: “O Romantismo, no século XIX (1836-1870) e o ainda chamado modernismo (1922-1945).” O romantismo voltou o olhar para o Brasil, enaltecendo o que era nosso. Começava o forte desejo e o processo de nos tornarmos independentes de Portugal para nos afirmarmos como nação. O momento histórico então – “a independência política e o nacionalismo literário do Romantismo – se processou por

meio da verdadeira negação de valores portugueses” (1967, p. 130). Já no modernismo atenua-se esta rebeldia, quando se desconhece “Portugal, pura e simplesmente” (ibidem, p. 30).

Candido vai indicar aos leitores que os dois movimentos literários “representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita”. Indica a tensão de um país novo que se vê com as particularidades de sua história, de condições geográficas, sociais e culturais que diferem de valores da civilização do velho mundo. No entanto, lá estão um tanto de nós, certo? Desta dialética nasce uma multiplicidade de questões relacionadas à nossa identidade em relação a Portugal. À medida que fomos tomando consciência de nossa diversidade, a eles nos opusemos, em um esforço de autoafirmação, enquanto do seu lado eles opunham certos excessos de autoridade ou desprezo como quem sofre ressentimento ao ver afirmar-se com autonomia um fruto seu (1967, p. 130).

A poesia de Mário de Andrade, sem dúvida, marcou o movimento modernista brasileiro em nossas artes (literária e outras). Foi também um marco importante para pensarmos sobre questões relacionadas à nossa “subjetividade brasileira”. Você, eu, todos nós, já fomos perguntados sobre quem somos. Confesso que depois de ter lido o poema “Eu sou trezentos...”, de Mário de Andrade, encontro nos versos em nível pessoal e também em nível de identidade nacional uma possível resposta para o assunto. “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta/mas um dia afinal eu toparei comigo.” Retomamos dessa maneira o aspecto dialógico que Antonio Candido atribui à estética modernista como vínhamos lendo em nossas palavras introdutórias a esta aula.

Os versos de Mário sublinham a convivência das várias vozes que compõem o Brasil que somos; um país diverso constituído de negros, índios, brancos, mestiçados na cor da pele. Desta forma, cores, ritmos, culinárias, crenças e histórias vão se juntando umas às outras para nos marcar com um traço bastante importante.

Um sincretismo que nos torna mais tolerantes (ou, pelo menos, com a indicação de sermos) com as diferenças, porque somos “diversos por natureza”. Outros versos de Mário de Andrade novamente são muito pertinentes a essas considerações. Leiamos a seguir versos do poema “Descobrimento”:

Descobrimento

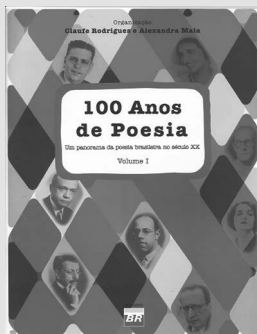
Abancado à escrivaninha em São Paulo
 Na minha casa da rua Lopes Chaves
 De supetão senti um friúme por dentro.
 Fiquei trêmulo, muito comovido
 Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus!
 muito longe de mim
 Na escuridão ativa da noite que caiu
 Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,
 Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
 Faz pouco se deitou, está dormindo.

Você percebe que esse descobrimento não diz respeito à subjetividade de Mário de Andrade, mas que, sim, revela também a subjetividade do brasileiro, do Brasil? É o que vínhamos expondo até aqui, seguindo as ideias propostas por Antonio Candido. Mário e outros artistas integrantes do movimento modernista que explode em 1922, na Semana de Arte Moderna, vinham afirmando o que o Brasil tem de seu ainda que seja a convivência com o outro. Assim, revela-se a sua identidade multifacetada, plural. Não é à toa que a padronagem da roupa de Arlequim, composta de losangos coloridos, que se juntam uns aos outros, serve de capa à *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade. A influência de Mário para a Literatura e para a poesia é tão forte que também a capa do livro 100 Anos de Poesia usa a mesma estampagem de *Pauliceia*.



Aqui, você pode ver na ilustração a capa do livro 100 Anos de Poesia com a estampa de Pauliceia, disponível no seguinte endereço: <http://pt.wikipedia.org/wiki/jornaldepoesia.jor.br/claufe.jpg>.



As viagens de Mário de Andrade primeiramente a Minas Gerais e, posteriormente, à Amazônia foram definitivas no sentido destas “descobertas” do Brasil, de traços importantes de sua cultura, no que diz respeito à linguagem brasileira, ao folclore do nosso país. Digamos até que a leitura de difícil apreensão de muitos textos de Mário existe justamente porque muitas vezes desconhecemos aquilo que nos pertence. São coisas esquecidas ou por nós desconhecidas (porque longe de nossas realidades mais imediatas). A obra de Aleijadinho foi resgatada por Mário, em viagem às cidades históricas de Minas Gerais (junto com Oswald de Andrade e com Blaise Cendrars, poeta francês). Em 1924, essa foi recolocada no seu lugar de merecido valor, uma vez que estava esquecida.

Reconhecemos nos versos de Mário esta matéria:

Lundu do escritor difícil

Eu sou um escritor difícil
Que a muita gente enquizila,
Porém essa culpa é fácil
De se acabar numa vez:
É só tirar a cortina
Que entra luz nesta escurez.

Cortina de brim caipora,
Com teia caranguejeira
E enfeite ruim de caipira,
Fale fala brasileira
Que você enxerga bonito
Tanta luz nesta capoeira
Tal-e-qual numa gupiara.

Mas gaúcho maranhense
Que para no Mato Grosso,
Bate este angu de caroço
Ver sopa de caruru;
A vida é mesmo um buraco,
Bobo é quem não é tatu!

Eu sou um escritor difícil,
Porém culpa de quem é!...
Todo difícil é fácil,
Abasta a gente saber.
Bajé, pixé, chué, ôh “xavié”
De tão fácil virou fóssil,
O difícil é aprender!

Virtude de urubutinga
 De enxergar tudo de longe!
 Não carece vestir tanga
 Pra penetrar meu caçanje!
 Você sabe o francês “singe”
 Mas não sabe o que é guariba?
 – Pois é macaco, seu mano,
 Que só sabe o que é da estranja.
 (ANDRADE, 1987, p. 306)



Aqui, você pode ver o Lundu representado pelo pintor Rugendas, na gravura do século XIX, com a mistura de raças de que falamos: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Lundu>.

ATIVIDADE



Atende ao objetivo 1

Apresente três características que distinguem a arte moderna segundo as considerações feitas por Anatol Rosenfeld, expostas na introdução desta aula.

RESPOSTA COMENTADA

Você vai considerar aqui aspectos comuns às diferentes artes (o zeitgeist), inclusive à Literatura. Lembre-se de que falamos de como na Arte Moderna se suspende a Perspectiva, recurso que dava a falsa ilusão de realidade, por isso o retrato desapareceu das telas, assim como se abala a personagem central (aquela que dava título ao romance no século XIX). É ainda o que acontece com o sujeito lírico que se desloca de uma subjetividade exacerbada (uma voz também central que fala “Eu”) para declarar outra subjetividade (mais aberta, mais plural, mais dividida), tal como aquela que se afirma no poema de Mário de Andrade, “Eu sou trezentos...”

O SUJEITO MODERNO

A palavra “moderno” também é utilizada em contraponto ao que é ultrapassado. Neste sentido, ela é um sinônimo de “contemporâneo”, embora, do ponto de vista histórico-cultural, moderno e contemporâneo abranjam contextos bastante diversos. No Brasil, os principais artifícios do movimento modernista não se opunham a toda realização artística anterior à deles. Ao contrário, há quem afirme que o que veio antes serviu de alimento para a “re-criação” modernista, isto é, o sujeito moderno se caracteriza como antropofágico na medida em que devora a si mesmo no contexto da Literatura. Desse modo, o romantismo reaparece como essência/alimento do novo que constituirá o modernismo. Isso se percebe tanto na prosa quanto na poesia, marcando a subjetividade no Modernismo brasileiro. Essa criação do sujeito lírico no século XX, inspirada nos moldes romântico, traz a lume paráfrases históricas que delimitam o perfil do brasileiro, construído ao longo do tempo assim como o seu país.

O Romantismo solidifica algumas características da cultura nacional. Na fase indianista, por exemplo, valoriza o símbolo nacional como uma alegoria. Mas é na década de 1920 que se percebe a real cultura brasileira – miscigenada/colonizada. A Semana de Arte Moderna gerou uma cultura fragmentada, quebrando o tradicionalismo que existia. Nesse período, surgem os manifestos. Três são os mais importantes: PAU-BRASIL (união com o passado histórico), VERDE-AMARELISMO (trabalhadores do Brasil, mas que hoje serve como nosso patriotismo) e ANTROPOFAGISMO (alimentar-se da cultura estrangeira para construir a nossa). Esses movimentos retomam o que foi feito pelo romantismo para incorporar algo novo de forma crítica e consciente da realidade mais atual; constrói-se a subjetividade do modernismo.

A apropriação de um discurso presente em outra obra para, a partir dele, se construir um novo discurso é uma constante na Literatura de um modo geral. O Movimento Antropófago Modernista brasileiro, ao incorporar elementos da cultura europeia para remodelá-la à realidade da terra brasileira, pode ser caracterizado como uma ocorrência de intertextualidades, pelas quais obras da cultura brasileira dialogam diretamente com obras da cultura europeia, sem, contudo, perderem sua singularidade. Assim, a famosa frase shakespeariana *To be or not to be, that is the question*, transformou-se, pelo movimento antropófago, em “Tupy ou não Tupy, esta é a questão”.

O Manifesto Antropofágico foi um marco no modernismo brasileiro. Trata-se de um manifesto literário escrito por Oswald de Andrade e publicado em maio de 1928, que tinha por objetivo repensar a dependência cultural brasileira. Não somente mudou a forma do brasileiro de encarar o fluxo de elementos culturais do mundo, mas também colocou em evidência a produção própria, a característica brasileira na arte, ascendendo uma identidade tupiniquim no cenário artístico mundial. Retomam-se características dos primórdios da formação cultural brasileira: a combinação das culturas primitivas (indígena e africana) e da cultura latina, formada pela colonização europeia. A intenção de promover o resgate da cultura primitiva é notável no manifesto, e o autor o faz por meio de um processo não harmonioso de tentar promover a assimilação mútua por ambas as culturas. Oswald, no entanto, não se opõe drasticamente à civilização moderna e industrializada, mas propõe um tipo de cautela ao absorver aspectos culturais de outrem, para que a modernidade não se sobreponha totalmente às culturas primitivas. E também para que haja maior cuidado ao absorver a cultura de outros lugares, para que não haja absorção do desnecessário e a cultura brasileira vire um amontoado de fragmentos de culturas exteriores.

Dessa forma, observamos a finalidade crítica dessa retomada do sujeito moderno de seus antepassados tanto histórico e antropológico como literário e cultural. A visão moderna de seu passado constituirá a subjetividade do sujeito no modernismo, que não se posiciona contra o romantismo, mas se aproveita dele para introduzir uma forma nova de ver o mundo moderno. Logo, o que se percebe não é a mera ruptura ou abandono do que veio antes, mas a incorporação do mesmo à modernidade, em forma de paráfrases ou críticas diante dos fatos enfrentados durante o início do século XX – a industrialização, a urbanização, o desmatamento e a poluição. Isso causou certo escândalo como se fosse uma apropriação indevida pela irreverência e crítica acentuada dos principais autores desse movimento no Brasil, mas não se pode negar o desejo dos escritores em conhecer e explorar o passado como fonte de criação, não como norma para se criar. Diante desse cenário, o protesto literário se manifestou através da prosa e da poesia, dando uma roupagem nova ao modelo anterior, como se observa nas comparações a seguir.

Na poesia, destaca-se que os modernistas realizam uma aproximação crítica das obras do passado. No universo literário, a releitura

de textos famosos das escolas anteriores torna-se uma forma de rejeição ou de admiração. Com frequência, os modernos terminam por reescrever alguns dos textos consagrados sob uma perspectiva de humor: é a paródia. Um dos poemas que mais foi alvo dos modernistas é o poema clássico romântico de Gonçalves Dias “Canção do Exílio”.

Canção do exílio

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.
Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores. [...]
Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.
(DIAS, 1969)

Poucos poetas resistiram à chance de parodiar esse antológico poema, conforme podemos verificar num conjunto de excertos, como o de Oswald de Andrade.

Canto do regresso à pátria

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos aqui
Não cantam como os de lá
Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra [...]
Não permita Deus que eu morra
Sem que eu volte para São Paulo
Sem que eu veja a rua 15
E o progresso de São Paulo
(ANDRADE, 1978)

Em “Canção”, Mário Quintana parece fazer um protesto ecológico:

Minha terra não tem palmeiras...
 E em vez de um mero sabiá,
 Cantam aves invisíveis
 Nas palmeiras que não há.
 (QUINTANA, 1946)

Na prosa, podemos observar a criação de um sujeito literário com um caráter mais anárquico em relação ao modelo tradicional tanto na forma quanto no conteúdo na primeira fase do modernismo. Ainda que considerando a demanda de cada época, a escrita dos modernistas parece inovar a língua portuguesa, usando uma linguagem mais coloquial, que se aproxime do verdadeiro falar do brasileiro, rompendo com a norma padrão na medida em que se buscava libertar totalmente da linguagem tradicional em textos nos quais puderam incorporar a real linguagem regional, as gírias locais. No que tange ao conteúdo, largava a sua área de interesse ao incluir preocupações novas de ordem política, social, econômica, humana e espiritual. A piada foi sucedida pela gravidade de espírito, pela seriedade da alma, pelos propósitos e meios, assumindo uma postura séria em relação ao mundo, por cujas dores considerava-se responsável. Também caracterizou o romance dessa época o encontro do autor com seu povo, havendo uma busca do homem brasileiro em diversas regiões, tornando o regionalismo importante.

Todavia, para fins de análise comparativa, considerar-se-ão dois principais romances: *O guarani* (1877), de José de Alencar, e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; o primeiro pertencendo ao período literário do Romantismo e o segundo ao da primeira fase do Modernismo no Brasil. Essas duas importantes obras retratam o povo brasileiro, marcando mudanças de rumo na Literatura Brasileira e no sujeito lírico do século XX. Ambos romances despertam, mesmo hoje, depois de tanto tempo desde suas publicações, o interesse e a paixão em muitos leitores.

O *Guarani* é uma obra bem à moda do período, pois nela se encontram elementos próprios dos romances românticos brasileiros, a saber, o cenário paradisíaco e o herói indígena, além disso, é claro, seguindo os modelos europeus, há, ainda, a presença do amor servil e de algumas aventuras fantásticas. Esse livro de Alencar comparar-se-á, aqui, a *Macunaíma*, porque este trabalha intensamente o folclore e as lendas nacionais. Nesta análise comparativa, pode-se destacar que ambos os livros têm como protagonista o índio, que representa o povo brasileiro.

Todavia, interessa também o enredo de cada obra. Assim sendo, na história de *O guarani*, um fidalgo português que firma amizade com um valente índio goitacá, Peri, que salva a filha do fidalgo, Cecília, de muitos perigos, durante o romance, até o desfecho, quando o pai da moça, diante da guerra que se intensificava com os aimorés, pede ao audaz goitacá, convertido cristão, que aceite o encargo de levá-la para longe da sangrenta batalha. Vale ressaltar que, aqui, o brasileiro é representado de forma idealizada. Já a trama de *Macunaíma*, por sua vez, assinala muito mais o verdadeiro modo de ser do brasileiro, pois o anti-herói, filho de uma índia da tribo dos tapanhumas, desde muito cedo já revela seu caráter.

Com a morte da mãe, o “herói de nossa gente”, e seus irmãos, parte mundo afora. A certa altura, ele encontra Ci, a Mãe do Mato, Macunaíma a possui e torna-se o imperador do Mato-Virgem. Ela lhe dá um amuleto, a muiraquitã, que é perdida numa das aventuras do herói; para reconquistá-la, ele empreende viagens, vai para São Paulo, luta, sofre, mas consegue tê-la de volta. Partindo, enfim, com os irmãos para a região do Uraricoera, eles morrem no caminho e, amargurado, Macunaíma joga-se em uma lagoa, onde é atacado por piranhas, perdendo novamente a muiraquitã; o herói sobe aos céus e se torna a constelação Ursa Maior.

Nessa obra, Mário de Andrade retratou uma linguagem bem brasileira, tendo reunido várias expressões indígenas e populares, “[...] – Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não [...]”, além disso, criou, num tom irônico, mitos para gestos como o da “banana”. A pontuação é escassa, principalmente as vírgulas. O livro traz muitas palavras desconhecidas, mas que são facilmente compreendidas no decorrer da leitura. Vale lembrar que Alencar, ao buscar consolidar uma literatura verdadeiramente nacional, também inovou com a linguagem, muitos anos antes de Mário de Andrade, usando expressões indígenas e até se afastando dos padrões da língua portuguesa, o que gerou muita polêmica, mas dotou suas obras de maior brasilidade.

Como não poderia ser diferente, a religiosidade aparece em ambas as obras, sendo o cristianismo valorizado em *O guarani*, o que é coerente com a época em que se passa a história (século XVI), um profundo espírito de devoção à Igreja Católica. Em *Macunaíma*, o herói frequenta macumbas e diz acreditar em várias seitas, de acordo com as situações que lhe vão surgindo e de acordo com suas necessidades.

Quanto aos heróis, percebe-se que Peri é um símbolo do orgulho nacional, advindo da independência política do país, pois é nobre de espírito, corajoso, leal, em outras palavras, é apresentado numa ótica ufanista e utópica. Ao contrário de Peri, Macunaíma é negativamente descrito como “o herói sem nenhum caráter”, desde o título. Ele também, além de preguiçoso, se mostra extremamente esperto, especialmente quando os assuntos são a caça e as mulheres. Macunaíma possui, ainda, poderes mágicos, transformando, por exemplo, pessoas em objetos e vice-versa, [...] “Então virou Jiguê na máquina telefone, ligou pro gigante (Piaimã) e xingou a mãe dele.” [...].

Indiscutivelmente, muitas são as diferenças entre *O guarani*, de José de Alencar, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, o que não poderia deixar de ser, já que essas obras foram escritas em épocas e, consequentemente, em estilos, escolas literárias diferentes. Contudo, há uma semelhança importantíssima, pois tanto um quanto outro escritor procuraram valorizar o nacional, o brasileiro e seus modos de ser, de agir. O romântico, aqui estudado, tematizou o indígena e suas expressões, trabalhou a natureza e inovou com a linguagem, aproximando-a do falar do povo, enquanto o modernista, criador do “herói de nossa gente”, explorou o folclore, os mitos do Brasil, a cultura indígena, e mais ainda que o primeiro, a língua falada. Dessa forma, pode-se afirmar que ambos romperam com os padrões que moldavam seus tempos.

Assim, pode-se destacar que o nacionalismo não é dado da mesma forma que os escritores do romantismo, que usavam a figura idealizada do índio. Em *Macunaíma*, o nacionalismo tem um caráter crítico e a figura do índio aparece causando uma reflexão sobre o que é ser brasileiro. O modernismo busca sintetizar o caráter brasileiro com uma leitura possível de que o povo brasileiro não tem um caráter definido. O Brasil é um país grande como o corpo de Macunaíma, mas imaturo, característica simbolizada pela cabeça pequena do herói. Essa obra, inserida nas propostas da Semana de Arte Moderna de 1922, busca resgatar a imagem do Brasil, sendo, portanto, uma obra com caráter nacionalista, porém resgatando a brasilidade através das lendas e folclores de raiz latino-americana (principalmente indígenas) e moderna.

O caráter “moderno” da obra se dá principalmente através do aspecto formal do texto, com uma linguagem coloquial, que foge da norma culta e de qualquer erudição vazia. O estranhamento causado

pela leitura de *Macunaíma* muitas vezes se deve ao distanciamento que temos das lendas e dos folclores latino-americanos.

Fica evidente, portanto, que o sujeito moderno não abandona seus antepassados nem na prosa nem na poesia, mas se aproveita da tradição para criar críticas mais consistentes, tendo em vista seu novo contexto histórico, social e cultural – um Brasil multifacetado é apresentado pelo modernismo na Literatura Brasileira desse período.

ATIVIDADE



Atende ao objetivo 2

Comente sobre o posicionamento crítico ao *status quo* vigente na época (do modernismo – início dos anos 1900) que traz o poema “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade. De que maneira esta atitude do escritor contribuiu para uma mudança na Literatura Brasileira?

RESPOSTA COMENTADA

Mário de Andrade assumiu posições de provocação ao que estava estabelecido como poesia, rompendo com padrões estéticos vigentes. Sua crítica se estendia ainda aos comportamentos sociais falsos que regiam a sociedade burguesa da época. Estudou música, lendas, artistas nacionais que passaram a fazer parte de sua obra artística. Estes são alguns elementos que singularizam os seus textos que passam a ser influências para outros autores seus contemporâneos e para os que lhe sucederam.

CONCLUSÃO

Você deve ter notado que as mudanças históricas pelas quais o Homem passa mexem com o seu lugar no mundo. A consequência disso é novo, algo que fascina, mas que dá medo. Medo pelo desconhecido ou pelo que já foi esquecido. Todavia, o descobrimento dessa novidade proposto pelo modernismo diz respeito à subjetividade do brasileiro, do que o Brasil tem de seu, ainda que seja a convivência com o outro, a sua identidade multifacetada, plural. Assim como no romantismo, as marcas da nossa terra são “puxadas” para a cena principal dos textos literários, ainda que não sejam mais apresentadas de forma idealizada, mas esse resgate do primitivo vem garantir a base crítica para a modernidade.

ATIVIDADE FINAL

Atende a objetivos 1 e 2

Comente o último parágrafo do segmento anterior da aula, relacionando-o ao poema “Lundu do escritor difícil”, de Mário de Andrade.

RESPOSTA COMENTADA

Antonio Candido, em Literatura e Sociedade, explicita em seu ensaio crítico sobre o modernismo as relações dialéticas entre o brasileiro e o estrangeiro, evidenciando que da convivência entre culturas, raças, gostos, crenças surge uma identidade nossa.

RESUMO

A aula destacou as singularidades da arte moderna de um modo geral e especificamente a realizada no Brasil na Semana de Arte Moderna, com destaque para a participação da obra literária de Mário de Andrade neste contexto. Sublinhamos que tal obra artística significou um marco na Literatura Brasileira. Conhecer a obra de Mário é mais do que reconhecer a subjetividade de uma escrita. Significa conhecermos a subjetividade do brasileiro (eu, você, todos nós) feita de uma multiplicidade de vozes que não se excluem. As diferenças dançam juntas como num “Lundu” completando um quadro (como o do pintor Rugendas) que nos revela. A poesia de Mário nos propicia ver isso. Ver um pouco (ou muito) do que somos, vendo que quem está aparentemente muito longe de nós (um estrangeiro, um português, um africano, um índio), na verdade, está em nós e nós nele.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, analisaremos as escritas da subjetividade em Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade: crônicas e poemas. Até lá!

Óculos do mundo: Bandeira e Drummond

Dayhane Ribeiro Paes
Henriqueta Do Coutto Prado Valladares

AULA

10

Meta da aula

Reconhecer traços da modernidade e das subjetividades de Manuel Bandeira e de Carlos Drummond de Andrade em textos literários dos dois escritores.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. ler versos dos autores destacando a expressão da subjetividade de cada um deles presentes em suas obras literárias: a questão do olhar na escrita de ambos;
2. mostrar os dois poetas, leitores um do outro.

INTRODUÇÃO

Alberto Manguel, em seu livro *Uma história da leitura* (1997), inclui um capítulo: “O louco dos livros” que fala de óculos, um dos pertences bastante importante para leitores. Imaginemos o período em que não se tinha acesso a este recurso, o esforço de se chegar às letras que povoam as páginas dos livros. Manguel revela ainda que ao longo da História se nota como muitos homens de notoriedade, prestígio, inteligência acurada, poetas, escritores, filósofos foram míopes (Aristóteles, Lutero, [...] Goethe, Schiller, Elizabeth Browning, ... James Joyce), precisaram de óculos, porque tinham visão fraca. Segundo Manguel, “um notável número de leitores famosos ficou cego na velhice, de Homero a Milton... e Jorge Luis Borges” (MANGUEL, 1997, p. 326). Este último confessa em versos a estranha ironia de ter sido nomeado diretor da Biblioteca Nacional de Buenos Aires quando praticamente já não enxergava mais. Eis o trecho do poema: “Que ninguém avilte em lágrimas ou reprove/ Esta declaração da habilidade de Deus/Que em sua ironia magnífica/ Deu-me escuridão e livros ao mesmo tempo” (ibidem, p. 326).

Óculos estiveram muitas vezes, de diversas maneiras, ligados à leitura. Há os que os tiram após a leitura, por exemplo, e antes de fechar o livro os coloca para marcar a página onde parou; aqueles que os deslocam para a ponta do nariz, para, assim, se aproximarem mais das folhas e das letras. Os dois poetas com quem conviveremos nesta aula trazem os óculos atrelados aos seus rostos. Ambos eram míopes. Ambos enxergavam o mundo por cantos que de tão visíveis parece que se tornam invisíveis. Se pensarmos que nossa visão atinge diretamente os objetos que nos cercam, falhamos nesta afirmação certa. É sob uma névoa que por vezes se revela o que temos para ver. É por algo que se interpõe entre nós e o alvo a ser alcançado por nossos olhos que ultrapassamos a aparência superficial do imediato e encontramos a essência deste alvo. Precisamos, então, muitas vezes dos óculos dos poetas que nos fazem, através de suas subjetividades, ver de novo um mundo de coisas, as coisas do mundo, porque por outro olhar se revelam.

Na estátua de Carlos Drummond, na calçada de Copacabana, lá está o poeta de óculos. Frequentemente lhe arrancam esta parte do seu rosto. Mas não sendo um mero acessório, os responsáveis pela manutenção da obra lhe devolvem a sua marca roubada como que para dar a quem faz a violência uma consciência da cegueira que o atinge com a atitude aviltante.

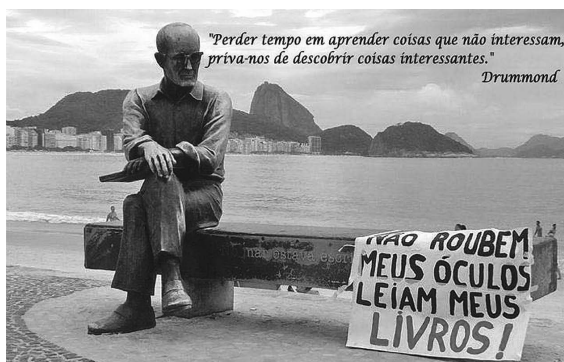
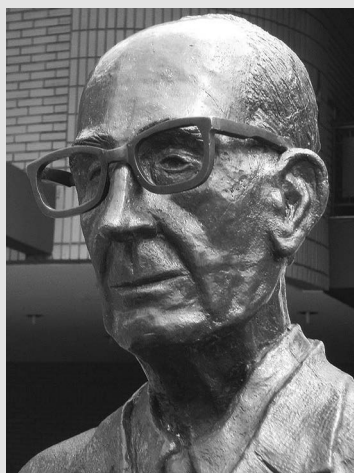


Figura 10.1: Estátua de Drummond na orla de Copacabana, no Rio de Janeiro, após ato de vandalismo.

Fonte: <http://1.bp.blogspot.com/-Y3xDGpRr3hl/UA7vLAQQ7bl/AAAAAAAAAHE/c3iEatHdPHs/s1600/dru.jpg>



Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_Drummond_de_Andrade

Nascimento	31 de outubro de 1902 Itabira, Minas Gerais, Brasil
Morte	17 de agosto de 1987 (84 anos) Rio de Janeiro
Ocupação	Poeta
Nacionalidade	Brasileiro
Movimento literário	Modernismo



Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_Bandeira

Nascimento	19 de abril de 1886 Recife, Pernambuco
Morte	13 de outubro de 1968 (82 anos) Rio de Janeiro
Nacionalidade	Brasileiro
Ocupação	Poeta, crítico literário e de arte, professor de literatura e tradutor

De óculos e de miopia, Manuel Bandeira e Carlos Drummond tiveram-nos como temas em suas obras. Bandeira fala que herdou a miopia da mãe. Em crônica, escreve assim: “Sempre me acharam muito parecido com minha mãe. Só no nariz diferíamos. A semelhança está sobretudo nos olhos e na boca. Saí míope como ela, dentuço como ela” (1973, p. 186). Em verso, no poema “Nomes”, escreve ainda sobre a mãe: “Santinha nunca foi para mim o diminutivo de santa./Santinha eram dois olhos míopes, quatro incisivos claros à flor da boca.” (ibidem, p. 185).

Estamos nesta breve introdução marcando como vamos nos acercar dos dois poetas nesta aula. Consideraremos a questão do olhar. Cada um de nós tem uma maneira diferente de olhar o mundo, os outros e a nós mesmos. O mundo também nos olha. Por isso, sabemos que nosso olhar é parcial, incompleto. Muitas vezes, olhamos, mas não vemos. Precisamos de outros olhos que ampliem nosso horizonte de vida, que levem para outros lugares, para além de nós ou, ao contrário, para dentro de nós mesmos. Através das palavras é o que faz o poeta. Nesse momento, recordamos uma crônica de Drummond que trata de “Um encontro na Praça Quinze”, no Rio de Janeiro, local onde milhares de pessoas transitam para entrar em uma embarcação para atravessar a Baía de Guanabara em direção a Niterói. Neste texto, acompanhado de uma foto – uma esperança (aquele inseto bem verde) aparece pousada em uma caixa de correio, onde há um tempo se colocavam cartas para que a Empresa de Correios e Telégrafos (ECT) as recolhesse para enviá-las aos destinatários. Pois bem, naquela tarde, a multidão, como de costume, passava pelo inseto esperança em cima da caixa, mas ninguém o via. Somente aquele que a fotografou se deu conta do ilustre visitante naquele local. Drummond constrói então a crônica evidenciando a sensibilidade daquele que teve a capacidade de ver (e não apenas de olhar) a esperança. Segue atrelando o pequeno inseto com o conteúdo das cartas colocadas naquela caixa de correio. O poeta multiplica possibilidades de cartas com boas notícias (casamentos, empregos), esperanças; de cartas trazendo informações não tão alvissareiras. Nesse caso, a esperança era necessária por outro viés. O escritor sugere ainda que a imagem da Esperança pudesse ser o logotipo da Empresa de Correios e telégrafos. Assim é o olhar do poeta que às vezes coloca uma névoa para diminuir a intensidade da luz que de tão forte pode ofuscar a visão do objeto em foco; que usa um óculos, elemento que se interpõe entre os olhos e os objetos a serem contemplados, para assim ver mais nitidamente; ou revirando o sentido dicionarizado das palavras para achar novos significados, levando-nos a diferentes nomes para um só objeto, vendo-o de outra maneira. Outras vezes, de tanto ver o mundo, a visão pesa tanto que o poeta se quer afastar deste atributo. É o que diz os versos de Drummond: “Depois de tanta visão/ já não vale concluir/se é melhor deitar fora/a um tempo os olhos e os óculos”. É o que vamos ver...

EM DRUMMOND

Essa ideia sobre a questão do olhar/ver na poesia de Carlos Drummond não é só nossa. Affonso Romano de Sant’Anna, estudando *Drummond: o gauche no tempo* (1972), evidencia a forte presença de aspectos visuais na obra poética de Carlos Drummond. Apresenta, no entanto, variações, em maior ou menor constância de termos relacionados ao olhar/olhos/ver, no decorrer de uma extensa obra literária. Affonso Romano esclarece ainda aos seus leitores que os aspectos visuais nem sempre se relacionam diretamente ao personagem “gauche”.

É assim que se apresenta a subjetividade de Carlos, no “Poema de Sete Chaves” (o primeiro, do livro *Alguma poesia*): “Quando nasci, um anjo torto/desses que vivem na sombra/disse: vai, Carlos! ser gauche na vida.” (1979, p. 70). (Se você quiser ler o poema integralmente, assista ao vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=2Y4LrgYUMbw>.) Romano afirma que “a ligação que se estabelece é de que a recorrente utilização de verbos e substantivos relacionados com o olhar tem um sentido integrativo numa obra onde o personagem estabelece um contato predominantemente visual com o mundo” (1972, p. 49).

Permitam aqui um salto no tempo, indo ao livro *Esquecer para lembrar (Boitempo III)* (1979). Mais precisamente para a 4ª e a última estrofes do poema “Procurar o quê”. Estas talvez definam com as próprias palavras do sujeito lírico a relação deste Eu com o mundo, ou deste Eu no mundo: “Me chamam de bobo porque vivo olhando aqui e ali, nos ninhos, nos caramujos, nas panelas, nas folhas de bananeira, nas gretas do muro, nos espaços vazios/[...] A coisa que me espera não poderei mostrar a ninguém. Há de ser invisível para todo mundo, menos para mim, que de tanto procurar fiquei com merecimento de achar e direito de esconder” (ANDRADE, 1979, p. 43).

Neste jogo de esconder/mostrar, o Eu lírico vai conquistando espaços insondáveis: “Eu tropeço no possível, e não desisto de fazer a

descoberta do que tem dentro da casca do impossível” (ibidem, p. 43); atualizando lembranças adormecidas de um Eu que existe nos poemas, mas que faz aflorar o nosso próprio Eu também: “Oh se me lembro e quanto./E se não me lembrasse?/outra seria minh’alma,/bem diversa minha face” (ANDRADE, 1984, p. 45).

De volta ao texto de Affonso Romano, é da seguinte maneira que ele apresenta a questão do olhar, desde *Alguma Poesia* até *Boitempo*, na poesia de Drummond. No primeiro *gauche*, o olhar era “irônico”; no segundo, “a náusea dos olhos”; e no terceiro “o agudo olhar”, “o olhar experimentado” (SANT’ANNA, 1972, p. 50).

O movimento modernista no Brasil já havia inaugurado a possibilidade de se trazer para a poesia o olhar voltado para o cotidiano, você se lembra? Os poetas podiam deslocar os seus olhos do céu, das estrelas e da lua, fontes de inspiração romântica, para cravá-los em lugares mais próximos do chão, da terra, da rua, dos becos e esquinas..., da vida. Assim, em “Casamento do Céu e do Inferno” vemos no deslocamento do espaço que a lua ocupava, no universo poético romântico-parnasiano, a ironia, marca da poesia de Drummond: “No azul do céu de metileno/a lua irônica/diurética/é uma gravura de sala de jantar,” (ANDRADE, 1979, p. 71). A subjetividade descrente do mundo evidencia-se em “A Flor e a Náusea” (ibidem, p. 161): “Vomitare esse tédio sobre a cidade./ Quarenta anos e nenhum problema/resolvido, sequer colocado/[...]”. Sobre o olhar arguto, experimentado, escolhemos trecho de o “Favelário Nacional” (ANDRADE, 1984, p. 109) – um “olhar para as favelas do Rio de Janeiro” (ANDRADE, 1979, p. 109), para destacar a reflexão crítico-social acurada que o texto denuncia: “[...]Urbaniza-se? Remove-se?/ Extingue-se a pau e fogo?/Que fazer com tanta gente/[...]Ensinar-lhes paciência,/conformidade, renúncia?/cadastrá-los e fichá-los/para fins eleitorais?/Prometer-lhes a sonhada,/mirífica, rósea-futura/distribuição (oh!) de renda? [...]” (ibidem, p. 114).

ATIVIDADE



Atende ao objetivo 1

Escreva sobre este aspecto visual encontrado nos fragmentos dos poemas de Drummond e de Bandeira, destacados a seguir.

Desfavelado [de “Favelário Nacional” (1984, p. 120)], de Drummond.

Me tiraram do meu morro/me tiraram do meu cômodo/me tiraram do meu ar/me botaram neste quarto/multiplicado por mil/ quartos de casas iguais./[...];

“O Bicho” (1973, p.196), de Manuel Bandeira.

Ví ontem um bicho/Na imundície do pátio/catando comida entre os detritos./ Quando achava alguma coisa,/Não examinava nem cheirava:./ Engolia com voracidade./o bicho não era um cão,/Não era gato,/Não era um rato./O bicho, meu Deus, era um homem.

RESPOSTA COMENTADA

O poeta parece multiplicar com seus versos os nossos olhos nos fazendo ver coisas que muitas vezes empurramos para fora de nossas retinas. Ele coloca diante de nós (você se lembra dos óculos do início da aula?) um mundo de coisas que fomos despachando para um espaço de insignificâncias ou porque temos pressa, ou porque encolhemos nosso tempo, quando precisamos fazer reflexões críticas que nos tiram a comodidade almejada. Então, vem o poeta com as palavras transformadas em “quadros” expostos para nós voltarmos à nossa, por vezes, esquecida humanidade, nos ajudando a olhar o mundo.

EM BANDEIRA

Até aqui, consideramos a maneira de ver o mundo no universo poético de Drummond. A maneira de ver o mundo nos versos de Bandeira está em um traço marcante em muitos de seus poemas: a desconstrução de um mundo de coisas, das coisas do mundo. O olhar do sujeito poético retrai o grande, alarga o pequeno; banaliza o sagrado, sacraliza o profano, fortalece o frágil, fragiliza o forte. Ele usa o que para nós já está consagrado em certo sentido, subvertendo-o. Haroldo de Campos, em *Metalinguagem* (1967), dedica a “Bandeira, o desconstelizador”, um ensaio crítico revelador sobre este modo de se ver/ser do eu poético. Em uma passagem deste texto, diz:

Diante das palavras consteladas pelo uso num planetarium fixo de significados e associações, Bandeira se comporta como um operador rebelde, que se insubordina contra as figuras sempre repetidas do estelário dado (frases feitas do domínio comum) e subitamente (luciferinamente) procura recompor a seu arbítrio poético os desenhos semânticos articulados pelo uso, resgatar as estrelas-palavras de suas referências e das imagens estáticas que projetam (CAMPOS, 1967, p. 100-101).

O primeiro poema que nos serve aqui de exemplo (dentre muitos outros que poderíamos citar) é o “Oração à Teresinha do Menino Jesus”. O pedido que se faz a uma santa em momentos de aflição e de tristeza, o sujeito lírico repele, retirando qualquer formalidade e distanciamento que uma oração geralmente requer. Lemos na primeira estrofe do poema: “Perdi o jeito de sofrer/Ora essa/[...] Me dá alegria,/Santa Teresa!/Santa Teresa, não,Teresinha...” (BANDEIRA, 1973, p. 120). Mas o Eu lírico surpreende ainda os leitores fazendo versar em outro poema – “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte” (ibidem, p. 140), de *Estrela da Manhã*, a Santa Teresinha, que já havia sido apresentado nos versos de *Libertinagem*. Lê-se agora nesta “nova” oração a referência ao já escrito, ao já lido: “Fiz tantos versos a Teresinha.../Versos tão tristes, nunca se viu!/Pedi-lhe coisas. O que eu pedia/Era tão pouco! Não era glória.../Nem era amores... Nem foi dinheiro/Pedia apenas mais alegria:/ Santa Teresa nunca me ouviu!” O mesmo procedimento acontece em “Porquinho-da-Índia” (ibidem, p. 110) e “Madrigal tão engraçadinho” (ibidem, p. 122). Nos dois poemas figura o bichinho que o sujeito lírico ganha de presente, aos seis anos de idade. Mas ele é articulado ainda à figura de uma namorada. Teresa?

ALUMBRAMENTO

No *Novo Dicionário Aurélio* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 76):

- 1) inspiração sobrenatural, iluminismo;
- 2) deslumbramento, maravilhamento;
- 3) inspiração, iluminação.

Afinal, o Eu poético falava da Santa e também de uma mulher por quem era enamorado? No “Poema de Finados”, os leitores que são guiados, na primeira estrofe, para no dia dos mortos visitarem, no cemitério, a sepultura do pai, são desviados repentinamente para rezarem lá pelo filho: “Leva três rosas bem bonitas./Ajoelha e reza uma oração./Não pelo pai, mas pelo filho:/o filho tem mais precisão./[...]” (1973, p. 128). Aqui se dá para os leitores mais um “**ALUMBRAMENTO**” com o que nos é colocado diante dos olhos em vários poemas de Bandeira. No *Novo Dicionário Aurélio*, são os próprios versos do escritor que servem de exemplo ao significado da palavra: “Um dia eu vi uma moça nuinha no banho/Fiquei parado/o coração batendo/Ela se riu/Foi o meu primeiro alumbramento.”

A força desse olhar do sujeito poético é tão internamente sentida nos poemas que levou David Arrigucci Jr. (1990) a considerar alguns deles como que verdadeiros quadros diante dos olhos dos leitores. A escolha de Arrigucci recai inicialmente no poema intitulado “Maçã”, sobre o qual afirma: “Logo à primeira leitura, o poema chama a atenção pelo aspecto visual. A figura da maçã se impõe ao leitor desde o princípio, como um objeto para o olhar. [...] Sempre como algo que se dá a ver. O efeito geral é o de um quadro estático, onde apenas se desloca o olhar e palpita a vida latente – espécie de natureza-morta” (ARRIGUCCI JR, 1990, p. 21).

DRUMMOND E BANDEIRA: OS POETAS SE ADMIRAM

Na preparação da presente aula nos chamou a atenção o fato de que tanto Drummond como Bandeira escrevem versos explicitando serem leitores um do outro. Se estamos aqui lendo os poetas, eles também se leem. Em relação ao tema que escolhemos – o olhar –, para nos acercar do universo poético de Drummond e de Bandeira, incluímos os olhares deles, um para o outro, que acabam também, por sua vez, complementando os nossos sobre eles. Manuel Bandeira, em *Louvações*, tem um poema intitulado “Carlos Drummond de Andrade” que celebra os sessenta anos do poeta. Citamos apenas uma estrofe em que Bandeira “louva” os livros de Drummond em versos feitos com os nomes das obras e ainda os dois estilos que marcam a sua poesia. Eis a estrofe: “Prima em Alguma Poesia,/Prima no Brejo das Almas,/Prima na Rosa do Povo, *No Sentimento*

do Mundo./[Lírico ou participante,/Sempre é poeta de verdade/esse homem lépido e limpo/Que é Carlos Drummond de Andrade].” (1973) É interessante observar que o mesmo livro (*Sentimento do mundo*) que compõe o verso do poema de Bandeira traz um poema de Drummond à Bandeira. É “Ode ao Cinquentenário do Poeta Brasileiro”, onde se lê um traço marcante da poesia de Bandeira (que é a presença da morte) e a leitura que dele faz Drummond em versos, transcritos a seguir: “Esse incessante morrer/que nos teus versos encontro/é tua vida poeta,/e por ele te comunicas/com o mundo em que te esvais” (1979, p. 129).

Não obstante, cabe ressaltar como ambos se completam, mais do que isso, a poesia de Bandeira ganha grande importância para o exercício da Literatura por Carlos Drummond de Andrade. A correspondência entre Drummond e Bandeira os manteria em contato até a mudança do poeta mineiro para o Rio em 1934. A partir de então, os escritores se tornam amigos íntimos. Mas desde 1924 Carlos Drummond já iniciara correspondência com Bandeira. Na primeira carta, o poeta pernambucano se mostra receptivo aos textos do rapaz. Ao conhecê-lo, dois anos depois, sua impressão a respeito do jovem é negativa. No entanto, a literatura continua a unir os dois escritores, conforme revela carta enviada por Bandeira a Mário de Andrade:

Drummond jantou conosco. Feinho pra burro. Implicantinho. A gente não faz fé. [Ribeiro] Couto deu uma esfrega de verve nele. Afinal já no trole a caminho da estação ele riu. Uma semana depois ele escreveu de Belo Horizonte se rindo muito e mandando quatro poemetos, três dos quais deliciosos, perfeitos, definitivos: “Ouro Preto”, “Cantiga de viúvo” e “Infância”. Ele é feinho mas é de fato.

Fonte: <http://www.projetomemoria.art.br/drummond/vida/os-amigos.jsp>

Assim seguimos na leitura que se estabelece como uma espécie de corrente onde os elos são os leitores todos responsáveis pela sua força que nos ajuda a olhar o mundo. Ele é, por vezes, tão grande, avassalador de fora-de-dentro da gente, que chamamos ajuda para enfrentá-lo. Recorremos à poesia. Ou vamos compondo com as leituras de outros a nossa. Eduardo Galeano, em “Função da Arte/1”, em *O livro dos abraços*, fala sobre isso. Vamos ler juntos?

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas, esperando.

Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E, quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

– Me ajuda a olhar! (GALEANO, 1997, p. 15).

ATIVIDADE



Atende ao objetivo 2

O poeta Drummond escreve ao poeta Bandeira (quando este faria noventa anos, se ainda estivesse vivo) um “poema-carta”. Isto diz respeito ao trecho de nossa aula em que destacamos que os dois poetas se admiram, trocam cartas, trocam versos, se leem (no caso do poema “Manuel Bandeira faz noventanos”) para além do tempo. A seguir destacamos os primeiros versos do poema de Drummond: “OI, POETA!/Do lado de lá, na moita, hem? fazendo seus novent’anos.../e se rindo, eu aposto, dessa bobagem de contar tempo, de colar números na veste inconsútil do tempo, o inumerável” (1979, p. 748). O eu lírico do poema fala paradoxalmente de uma ausência que é presença, da relatividade da morte. O poema, nesse caso, ajuda a olhar as “dores” do mundo? Escreva sobre o tema.

RESPOSTA COMENTADA

A ausência do amigo é relativizada pela possibilidade da poesia de presentificar o tempo. É possível trazer de novo ao convívio, através das palavras, alguém ou algo que está distante. Considerar uma ausência a transforma em presença assim que falamos sobre esta falta. Lembre-se de que Manoel de Barros buscava material para seus versos num “cofrinho” da infância, onde ele achava cheiros, barulhos, sons e os trazia de volta nas “asas” da sua poesia.

CONCLUSÃO

A aula permite reconhecer traços da modernidade e das subjetividades de Manuel Bandeira e de Carlos Drummond de Andrade em textos literários dos dois escritores. Como se pode perceber, os dois poetas estão entre os mais estudados do país. Seus poemas já são considerados clássicos, alguns bastante populares. Poetas da dimensão de Bandeira e Drummond não merecem amarras. Ou seja, a relação entre eles não se baseia em uma única escola ou pensamento de quaisquer espectros ideológico ou estético. Não há um critério marcadamente ideológico, o que se verifica é alguma relação com o tema e contexto histórico. São, portanto, autores que discorreram sobre o mesmo tema, bem como suas variantes – caso de sofisticada noção de intertextualidade, que permite maior compreensão da arte poética que se estuda, examina-se, dissecar-se.

Bandeira apresenta em sua poesia a própria metalinguagem poética, seja no contexto da criação ou só no plano das ideias. De sua metapoesia, no pós-simbolismo e pós-parnasianismo da primeira fase, à inteireza da prática moderna, do poeta maduro. Sem falar nas encruzilhadas intertextuais que o poeta injetou em sua poesia, algumas vezes de forma tão hermeticamente identificadas com sua vivência pessoal que se faz necessária – e assim ele fez – uma explicação ao leitor imaginário sobre o que se está dizendo. Manuel Bandeira, que desentranha poesia de qualquer coisa, das mais simples às mais complexas, só reitera isso.

Carlos Drummond de Andrade, por sua vez, foi mais clássico, mesmo dentro de suas inovações formais. Sua poesia também acaba sendo repleta de metalinguagem, mas há espaço para o lirismo puro, que a consciência comum da Tradição já não considera como um processo metapoético por si só, embora a realidade esteja ali retratada e simbolizada de forma não linear, como convém aos conceitos mais clássicos de poesia.

Assim, Bandeira e Drummond têm suas obras marcadas no panorama da Literatura Brasileira Moderna quando eles fazem uso, por exemplo, da linguagem coloquial para valorizar a cultura regional brasileira que os leva inevitavelmente a se remeterem às suas infâncias, vividas fora dos centros urbanos brasileiros, e consequentemente valorizar suas culturas primitivas, ligadas ao folclore e à tradição popular brasileira.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

Assista ao vídeo “Carlos Drummond de Andrade”, no *link*: <http://www.youtube.com/watch?v=OkUCk08FjWE>.

No vídeo você notará que vários poetas – Armando Freitas Filho, Carlito Azevedo, Eucanaã Ferraz, Cláudia Roquete-Pinto – também admiram Drummond. O poeta Armando Freitas Filho revela, no documentário, que seu pai lhe dera de presente um disco (LP) que tinha dois lados: curiosamente no lado A trazia poemas de Bandeira e no lado B, de Drummond. Confessa que o poeta do lado A foi um norte para sua poesia e que só se fixava então no lado A do disco. Só muito tempo mais tarde passou a considerar o lado B, apaixonando-se também pela poesia (de Drummond) que trazia.

Escolha a fala de um desses poetas que admiram Drummond e diga o porquê desta sua escolha.

RESPOSTA COMENTADA

Os poetas (citados também na pergunta acima) no vídeo-documentário também admiram Drummond e Bandeira fazendo aquela corrente de leitores da poesia na qual também nós podemos nos incluir. São subjetividades que se encontram. É interessante conhecermos as visões dos poetas uns sobre os outros: o que fala Carlito sobre Drummond encontra alguns comentários que fizemos durante a aula sobre a poesia e também pode ampliar a nossa visão sobre a mesma, não é verdade? Repare que, quando Carlito traz a experiência dolorosa familiar de Drummond (a perda de dois filhos), ele revela uma característica bem presente na poesia de Drummond: “que traz o trágico e o cotidiano lado a lado, planos que se interpenetram muito” na escrita daquela subjetividade. Mas que ele, “Carlito- poeta”, também admira.

RESUMO

Motivados pela leitura das poesias desses autores e pela temática que envolve ambos no processo de criação modernista, é possível ressaltar como os poetas se admiram. Não se pode acreditar que Manuel Bandeira seja, como muitos creem, um poeta menor e inferior a Drummond, mas Bandeira é o grande poeta da passagem para a modernidade, enquanto Drummond é o poeta central da experiência moderna brasileira. Tudo na obra desses poetas não acontece senão por conflito. Se comparado Drummond com Manuel Bandeira, de imediato se notará a diferença: Bandeira dá a impressão da mais fluente naturalidade. O próprio Drummond chamou a atenção, porém, para a “fábrica altamente engenhosa” de Bandeira, como está dito em seus *Passeios na ilha*, percebendo com precisão o quanto havia de cuidadosa construção naquela aparente espontaneidade. A primeira impressão que nos dá Bandeira é a do poeta “ingênuo” e sentimental. “Ingênuo” seria o poeta que procede instintivamente, conforme a natureza, enquanto “sentimental” – este seria o caso de Drummond – seria o poeta reflexivo ou, antes, o poeta que, tendo se perdido da natureza, busca, por meio da reflexão, restabelecer a sensibilidade “ingênuo”. Portanto, podemos dizer que o estilo imaginativo da lírica moderna apresenta um caráter inegavelmente relacionado (ou uma espécie de retorno) à linguagem primitivo-infantil (ingênuo, não inocente) dos primórdios do homem. Nessa perspectiva, tanto a poesia quanto a imaginação infantil apresentam vigorosas fantasias. Desta forma, fica evidente que as crianças criadoras e fantasiosas se assemelham aos poetas modernistas na medida em que o processo da criação literária pertenceria ao mesmo campo da atividade imaginativa, representando uma espécie de continuação e/ou substituto da brincadeira infantil.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, analisaremos as escritas da subjetividade a partir dos cantos e dos encantos na poesia de Manoel de Barros. Até lá!

Literatura Brasileira IV

Referências

Aula 1

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

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

Aula 2

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Esau e Jacó*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979.

_____. *Obras completas*. Conto e Teatro. v. 2. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

BANDEIRA, Manuel et al. *Elenco de cronistas modernos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 185-187.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

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

MEIRELLES, Cecília. *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Aguilar/IN, 1972.

PIRES, José Cardoso. *De profundis, valsa lenta*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1998, p. 25.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. A Voz da Poesia. In: O Globo: 12 ago. 2012.

Aula 3

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra Completa*. v. 2. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

_____. *Obra Completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979. (Romance).

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

_____. *Se um Viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

COSTA, Helder. *Fernão, mentes?* Lisboa: Textos de “A Barraca”, 1982.

ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.

MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NOLL, João Gilberto. *A Céu Aberto*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

Aula 4

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: _____. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 19-32.

DELEUZE, Gilles. A Literatura e a Vida. In: _____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: editora 34, 1997.

GONZAGA, T. A. *Cartas Chilenas*. Texto Integral disponível em: www.nead.unama.br. Acesso em: 27 mar. 2013. (Núcleo de Educação à Distância da Unama).

LAPA, M. Rodrigues. *As “cartas Chilenas”*; um problema histórico e filológico. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do livro, 1958.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1972.

_____. *Romanceiro da Inconfidência*. 8. ed. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 1989.

PIGLIA, Ricardo. *Respiração Artificial*. São Paulo: Iluminuras, 1987.

PROENÇA FILHO, Domício (Org.) *A poesia dos inconfidentes: poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

Aula 5

ALENCAR, José. *Iracema*. São Paulo: FTD, 1992.

ALVES, Castro. *Vozes D'África*. Disponível em: www.dominipublico.gov.br. Acesso em: 30 jul. 2013.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1978.

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. Disponível em: www.nead.unama.br. Acesso em: 30 jul. 2013.

_____. *Poesia*. Rio de Janeiro: ABL, 1855.

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: _____. *Tempo e História*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

DELEUZE, Gilles. A Literatura e a Vida. In: _____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIAS, Gonçalves. *Poesia*. n. 18. Rio de Janeiro: Agir, 1969. (Coleção Nossos Clássicos).

GAMA, Luis da. *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*. Disponível em: www.dominipublico.gov.br. Acesso em: 30 jul. 2013.

OLIVEIRA, Antonio Cândido de. O Romantismo no Brasil. In: _____. *Literatura brasileira*. SP: Ed. Biblos, n/d.

SILVA, Júlio Romão da. *Luís Gama e suas poesias satíricas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1981, p. 110-112.

Aula 6

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra Completa*. v. 2. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

_____. O espelho: esboço de uma teoria d'alma humana. In: _____. *Obra Completa*. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 345-352.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3. ed. São Paulo: Edunb & Hucitec, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obras Completas*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996;

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

MACHADO, Ana Maria. *A Audácia dessa mulher*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SCHPREJER, Alberto (Org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obras Completas*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979.

_____. _____. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

D. L. *O paradoxo do Realismo em Machado de Assis*. *Revista CES* 2001. Disponível em: <http://www.darlanlula.com.br/ensaios.pdf>. Acesso em: jul. 2013.

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

ALENCAR, José de. *O Guarani*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1975.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio. BH: Itatiaia; SP: Editora da USP, 1987.

_____. *Macunaíma*. São Paulo: Klick, 1999.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Duas Cidades, 1967.

- DIAS, Gonçalves. *Poesia*. São Paulo: Agir, 1969. (Coleção Nossos Clássicos)
- MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- QUINTANA, Mário. *Canções*. Porto Alegre: Globo, 1946.
- RODRIGUES, Claufe; MAIA, Alexandra (Org.). *100 anos de poesia: um panorama da poesia brasileira no século XX*. v. 1. Rio de Janeiro: O verso Edições.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o Romance Moderno. In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1960.

Aula 10

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979.
- _____. *Esquecer para lembrar (Boitempo III)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979b.
- _____. *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- _____. *Corpo: novos poemas*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- ARRIGUCCI, David. *A poesia de Manuel Bandeira: humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. 5. ed. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gaúcho no tempo*. Rio de Janeiro: Lia/INL, 1972.