



Fundação

CECIERJ

Consórcio **cederj**

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

Literatura Comparada

Volume Único

Eurídice Figueiredo

Anna Faedrich



**GOVERNO DO
Rio de Janeiro**

**SECRETARIA DE CIÊNCIA,
TECNOLOGIA, INOVAÇÃO E
DESENVOLVIMENTO SOCIAL**

**UNIVERSIDADE
ABERTA DO BRASIL**

**MINISTÉRIO DA
EDUCAÇÃO**



Apoio:



FAPERJ

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

Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

www.cederj.edu.br

Presidente

Carlos Eduardo Bielschowsky

Vice-presidente

Marilvia Dansa de Alencar

Coordenação do Curso de Letras

UFF - Livia Maria de Freitas Reis Teixeira

Material Didático

Elaboração de Conteúdo

Eurídice Figueiredo
Anna Faedrich

Direção de Design Instrucional

Cristine Costa Barreto

Coordenação de Design Instrucional

Bruno José Peixoto
Flávia Busnardo da Cunha
Paulo Vasques de Miranda

Supervisão de Design Instrucional

Aroaldo Veneu

Design Instrucional

Anna maria Osborne
Bruna Damiana de Sá Mottinha

Biblioteca

Raquel Cristina da Silva Tiellet
Simone da Cruz Correa de Souza
Vera Vani Alves de Pinho

Coordenação de Produção

Fábio Rapello Alencar

Assistente de Produção

Bianca Giacomelli

Revisão Linguística e Tipográfica

Licia Matos
Maria Elisa da Silveira
Rosane Lira

Ilustração

Clara Gomes

Capa

Clara Gomes

Programação Visual

Alexandre d'Oliveira
Camille Moraes
Cristina Portella
Larissa Averbug
Maria Fernanda de Novaes
Mario Lima
Núbia Roma

Produção Gráfica

Ulisses Schnaider

Copyright © 2016, 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.

F475l

Figueiredo, Eurídice.

Literatura Comparada. V. único. / Eurídice Figueiredo, Anna Faedrich. Rio de Janeiro : Fundação Cecierj, 2016.
454p.; 19 x 26,5 cm.

ISBN: 978-85-458-0033-0

1. Literatura comparada. 2. Romantismo. 3. Classismo Frances.
4. Cervantes. 5. Shakespeare. I. Faedrich, Anna. 1. Título.

CDD: 809

Governo do Estado do Rio de Janeiro

Governador

Luiz Fernando de Souza Pezão

Secretário de Estado de Ciência, Tecnologia, Inovação e Desenvolvimento Social

Gabriell Carvalho Neves Franco dos Santos

Instituições Consorciadas

CEFET/RJ - Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca

Diretor-geral: Carlos Henrique Figueiredo Alves

FAETEC - Fundação de Apoio à Escola Técnica

Presidente: Alexandre Sérgio Alves Vieira

IFF - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense

Reitor: Jefferson Manhães de Azevedo

UENF - Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

Reitor: Luis César Passoni

UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Reitor: Ruy Garcia Marques

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

Reitor: Ricardo Luiz Louro Berbara

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Reitor: Luiz Pedro San Gil Jutuca

Sumário

Aula 1 • O que é Literatura Comparada?	7
<i>Eurídice Figueiredo</i>	
<i>Anna Faedrich</i>	
Aula 2 • A importância de Cervantes	25
<i>Eurídice Figueiredo</i>	
<i>Anna Faedrich</i>	
Aula 3 • A atualidade de Shakespeare.....	45
<i>Eurídice Figueiredo</i>	
<i>Anna Faedrich</i>	
Aula 4 • O classicismo francês	71
<i>Eurídice Figueiredo</i>	
<i>Anna Faedrich</i>	
Aula 5 • A ascensão do romance no século XVIII: o romance inglês e as relações da literatura com a filosofia nas narrativas francesas	105
<i>Eurídice Figueiredo</i>	
<i>Anna Faedrich</i>	
Aula 6 • O romantismo e a questão nacional na Alemanha, Inglaterra e França.....	147
<i>Eurídice Figueiredo</i>	
<i>Anna Faedrich</i>	
Aula 7 • O romance do século XIX na França e na Inglaterra: Balzac, Flaubert, Zola, Dickens e Henry James.....	189
<i>Eurídice Figueiredo</i>	
<i>Anna Faedrich</i>	
Aula 8 • A expansão do romance na Rússia	221
<i>Eurídice Figueiredo</i>	
<i>Anna Faedrich</i>	
Aula 9 • A expansão do romance nos Estados Unidos.....	247
<i>Eurídice Figueiredo</i>	
<i>Anna Faedrich</i>	
Aula 10 • A renovação da poesia na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos	279
<i>Eurídice Figueiredo</i>	
<i>Anna Faedrich</i>	

Aula 11 • As vanguardas artísticas e literárias na Europa	323
<i>Eurídice Figueiredo</i>	
<i>Anna Faedrich</i>	
 Aula 12 • Transformações do romance na primeira metade do século XX: Kafka, Joyce, Proust e Faulkner	 355
<i>Eurídice Figueiredo</i>	
<i>Anna Faedrich</i>	
 Aula 13 • Literaturas afrodescendentes de língua francesa e inglesa	 397
<i>Eurídice Figueiredo</i>	
<i>Anna Faedrich</i>	
 Referências.....	 441

Aula 1

O que é Literatura Comparada?

*Eurídice Figueiredo
Anna Faedrich*

Meta da aula

Apresentar e analisar o conceito de Literatura Comparada e a sua evolução.

Objetivos

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

1. reconhecer o que é Literatura Comparada (quando, onde e como surgiu);
2. avaliar as diferenças entre os conceitos de “influência” e “intertextualidade”;
3. avaliar as relações entre *Weltliteratur* e Literatura Comparada;
4. identificar grandes momentos da literatura, destacando obras canônicas, cujos escritores exerceram um poder irradiador muito forte, sendo lidos e retrabalhados pelos escritores subsequentes.

Introdução

A Literatura não tem fronteiras, mas os estudos de Literatura na universidade costumam ser agrupados por recortes nacionais. Por exemplo, você estudou até aqui Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa. Na graduação mista (Português-Inglês, Português-Francês, etc.), costuma-se estudar também a Literatura Inglesa, a Literatura Francesa e assim por diante. No entanto, os leitores em geral, e em particular aqueles que se tornam escritores, leem livros de qualquer país. Se você não sabe uma língua estrangeira, você tem a opção, cada vez mais frequente, de ler em tradução. O que é, pois, a Literatura Comparada, e qual é a proposta deste curso?

A Literatura Comparada nasceu na França em torno de 1830 (JEU-NE, 1994, p. 223), o que não é surpreendente já que, naquele início do século XIX, a Literatura Francesa ocupava um lugar de destaque, exercendo “influência” sobre as demais. Essa ideia de influência prevaleceu durante mais de um século, mas, hoje em dia, prefere-se evitar tal conceito porque ele subentende uma relação hierárquica, em que aquela que exerce influência é superior.

Na mesma época (1827), o escritor alemão J.W. Goethe (1749-1832) cunhou o termo **Weltliteratur**, ou seja, Literatura Mundial, porque ele considerava que a tradução possibilitava a coexistência de várias literaturas nacionais e/ou regionais. É significativo que, na França, criou-se a ideia de Literatura Comparada e, na Alemanha, a noção de Literatura Mundial, que passava, forçosamente, pela mediação da tradução: porque naquele momento a Literatura Alemã era mais recente, portanto, mais frágil do que a Literatura Francesa. Um exemplo um pouco anedótico que exemplifica isso: Goethe ficou encantado quando seu longo poema *Fausto* foi traduzido para o francês pelo poeta Gérard de Nerval. A lenda diz que ele o achou ainda mais bonito em francês.

Atualmente, Literatura Comparada e Literatura Mundial, embora não sejam sinônimas, são usadas para designar os estudos de autores do mundo todo, independentemente da língua em que escreveram. A perspectiva comparatista é que vai definir a diferença entre elas. É o que veremos a seguir.

Weltliteratur

Termo criado por Goethe para designar uma Literatura Mundial, chamando a atenção para a universalidade da obra literária. Também conhecida como *world-literature* (inglês) e *littérature-monde* (francês).

A perspectiva comparatista

Para os franceses, a Literatura Comparada envolvia investigações limitadas a dois países, por exemplo, entre um escritor alemão e um francês, ou um escritor inglês e um espanhol. Houve uma reação da parte dos professores dos departamentos das universidades americanas, muitos deles emigrados europeus. Eles adotaram uma posição mais aberta, sendo que muitos deles já não faziam distinção rígida entre Literatura Geral ou Literatura Mundial e Literatura Comparada. Remak questiona a posição francesa:

Por que uma comparação entre Richardson e Rousseau deveria ser classificada como literatura comparada, ao passo que uma comparação entre Richardson, Rousseau e Goethe (...) seria atribuída à literatura geral? (REMAK, 1994, p. 186).

Além disso, uma nova questão metodológica se abria para o diálogo entre a Literatura e outras áreas do saber. A definição de Remak é bem ampla e se aproxima daquilo que se pratica até hoje.

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (...), a filosofia, a história, as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (REMAK, 1994, p. 175).

René Wellek mostra que há um paradoxo na evolução da Literatura Comparada já que, apesar de ela ter surgido como uma reação contra o nacionalismo limitado, como um protesto contra o isolacionismo, ela acabou desembocando numa competição entre países, cada um querendo provar que mais exerceu influência sobre os demais ou que melhor assimilou um grande escritor estrangeiro (WELLEK, 1994, p. 112-114).

Essas diferentes posições podem ser encontradas no livro *Literatura Comparada: textos fundadores*, organizado por Eduardo Coutinho e Tania Carvalhal (1994). Os textos fundadores incluídos no livro, publicados entre 1886 e 1974, são de autores europeus e norte-americanos. O livro trouxe uma relevante contribuição para os estudos da área, já que

colocaram à disposição do público brasileiro artigos escritos em várias línguas, dispersos em revistas ou livros de difícil acesso. Nota-se no livro de Coutinho e Carvalho a ausência da América Latina tanto como sujeito do discurso (não há autores latino-americanos) quanto como objeto do discurso (não há menção às literaturas nacionais da região senão de passagem). A África e o Oriente aparecem uma ou outra vez nos textos como áreas exóticas que um dia viriam participar desse concerto de nações literárias. Deve-se destacar também a ausência de negros e de mulheres.

Novas literaturas

Passados 40 anos da publicação do último texto que compõe a antologia, o que mudou? Na América Latina, aconteceu o chamado *boom* que inseriu, de maneira cabal, as literaturas hispânicas do subcontinente, no cânone da literatura. O fenômeno, talvez, mais impressionante foi a emergência tanto de literaturas africanas quanto de literaturas de países asiáticos (como Índia e Paquistão) escritas nas línguas europeias. Uma nova característica mudou o mapa das grandes literaturas: escritores “étnicos” (seja pela cor seja pela religião: negros, mestiços, muçulmanos), provenientes das antigas colônias, deixaram seus países e se radicaram nas metrópoles dos países ocidentais começando a dar novas configurações às literaturas nacionais.

As primeiras publicações (tanto de poesia quanto de romance ou teatro) de autores que viriam a ser considerados fundadores das novas literaturas africanas começaram em torno dos anos 1950: no mundo da francofonia, Léopold Sédar Senghor (do Senegal) publicou a *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, em 1948, e Kateb Yacine (da Argélia) publicou o romance *Nedjma*, em 1956; no mundo de língua inglesa, Chinua Achebe publicava o romance, recentemente traduzido entre nós, *O mundo se despedaça*, enquanto Wole Soyinka representava suas primeiras peças em Londres, em 1958, ambos nigerianos. As literaturas das antigas colônias portuguesas na África emergem no mesmo movimento. Em 1953, é publicado o caderno *Poesia negra de expressão portuguesa*, organizado por Francisco José Tenreiro e Mário de Andrade que, segundo Benjamin Abdalla, foi concebido na esteira da *Antologia* de Senghor, que recebera como prefácio o famoso texto de Sartre, *Orfeu Negro* (ABDALLA, 2008, p. 80). Um pouco mais tarde (1964), saía *Luuanda*, de Luandino Vieira, que se tornaria um clássico da literatura

angolana. O que parece ser um denominador comum nessas literaturas, bem como em alguns autores do Caribe e da América Hispânica, é a tentativa de se apropriar da tradição literária, transformando-a de modo a integrar as tradições orais que caracterizam essas culturas.

Um aspecto que afeta a percepção do “nacional” é o fato de as línguas europeias terem sido apropriadas e transformadas por esses escritores descentrados: são muitas as variações de francês, inglês, espanhol e português. Acabou a relação, mesmo que tênue, da tríade: um país, uma língua, uma literatura. Assim, novas apelações surgiram para designar o fenômeno – literaturas diaspóricas, literaturas migrantes, literaturas transnacionais. Nesse panorama movediço, em que os antigos alicerces ruíram, a Literatura Comparada já não pôde mais ser a mesma.

Considerando que o Prêmio Nobel de Literatura não é garantia de qualidade, mas constitui um sintoma de mudanças dos cânones, vale a pena destacar o aumento significativo de não europeus que foram premiados, sobretudo desde os anos 1980. Hispano-americanos tiveram 6 prêmios (3 antes de 1980, 3 depois): Gabriela Mistral (Chile), em 1945, Miguel Ángel Asturias (Guatemala), em 1967, Pablo Neruda (Chile), em 1971, Gabriel Garcia Marquez (Colômbia), em 1982, Octavio Paz (México), em 1990, Mário Vargas Llosa (Peru), em 2010. O Caribe de língua inglesa teve 2: Derek Walcott (Santa Lúcia), em 1992, e V.S. Naipaul (Trinidad e Tobago), em 2001. A África teve 4: Wole Soyinka (Nigéria), em 1986, Naguib Mahfouz (Egito), em 1988, Nadine Gordimer (África do Sul), em 1991, John Coetzee (África do Sul), em 2003. O Japão e a China tiveram 2 cada um: Yasunari Kawabata (Japão), em 1968, e Kenzaburo Oe (Japão), em 1994; Gao Xingjian (China), em 2000, e Mo Yan (China), em 2012. A Turquia, um país periférico da Europa, teve 1: Orhan Pamuk, em 2006. Merece destaque o Nobel concedido à escritora afro-americana Toni Morrison, em 1993. O Canadá teve seu primeiro Nobel de Literatura em 2013 (Alice Munro). O único escritor de língua portuguesa que ganhou o Nobel foi o português José Saramago, em 1998. O Brasil ainda não recebeu o Nobel.

Do conceito de influência ao de intertextualidade

Apanágio

Privilégio, atributo.

A literatura não é mais **apanágio** dos países europeus, já que a cada ano surgem novos escritores, oriundos de países quase desconhecidos do grande público, com formas literárias inovadoras. O conceito de in-

fluência continua na berlinda. Ultrapassada a visão positivista do século XIX francês, ele foi apresentado, em artigo de 1967, pelo crítico russo Victor Zhirmunsky. Ele considerava que a influência envolvia sempre a transformação social do modelo, ou seja, cada modelo é reinterpretado e adaptado às condições literárias e sociais que provocaram sua influência (ZHIRMUNSKY, 1994, p. 208).

No Brasil, já há algum tempo evita-se falar de “influência” porque nela subjaz a ideia de uma relação de subalternidade das literaturas dos países colonizados em relação às dos países colonizadores. A crítica a essa relação de dependência foi feita por ensaístas brasileiros, dentre os quais eu destacaria a figura de Silviano Santiago, no sentido de repensar o estatuto da literatura brasileira em relação às literaturas europeias, com destaque para artigos como “O entre-lugar do discurso latino-americano” (*Uma literatura nos trópicos*, de 1978) e “Apesar de dependente, universal” (*Vale quanto pesa*, de 1982).

Do ponto de vista da teoria do texto, desde Mikhaïl Bakhtin, Julia Kristeva e Roland Barthes fala-se muito mais de intertextualidade, conceito mais neutro, que dá conta do fato de que todo escritor é, antes de tudo, leitor. Ao mostrar que “o texto é um tecido de citações” (BARTHES, 1988), as quais, por sua vez, emanam de outros textos, Barthes dessacralizava a figura do autor como criador único e autoconsciente do texto. Ao tirar o foco do autor, Barthes privilegiava o leitor, aquele que teria o encargo de dar sentido ao texto no processo de leitura (BARTHES, 1988, p. 70).

Literaturas transnacionais

Com a proliferação de literaturas em países que, por terem sido colonizados, adotaram as línguas europeias, notadamente o inglês, o francês, o espanhol e o português, a questão da literatura nacional fica abalada. Alguns escritores de língua francesa, por exemplo, fizeram um Manifesto, em 2007, contra a ideia de que eles sejam francófonos, alegando que não existia nada correspondente em inglês. No entanto, lendo um artigo de Salman Rushdie, “A literatura do **Commonwealth** não existe”, escrito em 1983, a gente pode perceber que essa expressão camuflava a mesma posição periférica de autores nascidos nas antigas colônias. Ele afirma que a expressão “literatura do *Commonwealth*” – utilizada então para agrupar os escritores oriundos dos países que outrora fizeram parte do Império Britânico – era inapropriada porque incluía escritores

Commonwealth

Termo traduzido como “Comunidade das Nações”, antes conhecido como “*Commonwealth* britânica”, refere-se ao grupo organizado por diversos governos e formado por cinquenta e quatro nações independentes. Quase todos os países membros eram parte do Império Britânico, que era um conjunto de territórios administrados pelo Reino Unido, com algumas exceções – Moçambique, colônia antiga do Império Português e Ruanda, que pertenceu à Bélgica.

provenientes de países que não faziam parte do *Commonwealth* (como a África do Sul e o Paquistão). Mas o argumento principal tinha a ver com as mesmas questões colocadas pelos signatários do *Manifeste pour une "littérature-monde"*, quase 25 anos depois, ou seja, que o termo tinha uma ressonância paternalista e colonialista. Haveria, de um lado, a literatura inglesa propriamente dita — a superior, a sagrada — e, de outro lado, a literatura da periferia que reagruparia um bando de rudes recém-chegados ao mundo das letras. Ele considerava particularmente desagradável a expressão “literatura do *Commonwealth*” por ela se constituir em “gueto de exclusão”.

No que se refere aos países africanos de língua portuguesa, o termo *lusofonia* tende a não ser apreciado por atrelá-los de modo simbólico a Portugal, como salienta Laura Padilha (2007), que vê a lusofonia como extensão do lusismo, maneira de afirmação de Portugal. Como nos espaços de língua francesa e inglesa, o português foi transformado para se moldar às peculiaridades da vida cultural dos diferentes países africanos e, principalmente, para incorporar elementos da tradição oral, como acontece em outras áreas **diglóssicas**, ou seja, países que falam mais de uma língua, com estatutos diferentes (a língua ocidental e outra/s língua/s ágrafa/s).

Diglóssico

Que diz respeito à diglossia (do grego *διγλωσσία*, em que *di-* significa “duas vezes” e *glossa* ou, em ático *glotta*, “língua”), isto é, a existência de dois falares ou dois dialetos distintos em uma mesma comunidade.

Do ponto de vista da legitimação, publicação e distribuição de livros, os autores africanos ainda passam por Lisboa, mas é de se destacar a amplitude do mercado editorial brasileiro que abre as portas para esses escritores. E é também importante lembrar que os laços com o Brasil são antigos, já que os primeiros escritores, que participaram dos movimentos de independência, foram leitores dos brasileiros, como Guimarães Rosa e Jorge Amado, o que provocou uma transversalidade bastante produtiva.

Proposta do curso

Depois desta discussão preliminar sobre o que é a Literatura Comparada, buscaremos estudar alguns grandes momentos da literatura mundial, dando destaque aos cânones, ou seja, aqueles escritores que exerceram um poder irradiador muito forte, tendo sido lidos e retrabalhados pelos escritores subsequentes. Inspirando-nos no escritor mexicano Carlos Fuentes (1989, p. 52), que escreveu que não há livro sem pai, que cada página de literatura descende de outras páginas, porque todas formam uma grande árvore genealógica da imaginação literária da humanidade,

poderíamos dizer que os autores aqui apresentados são os pais da literatura. Em outras palavras, o nosso curso vai dar as pistas para que você compreenda como se constituiu a tradição literária do Ocidente.

A literatura ocidental descende dos gregos e dos romanos, mas nosso percurso começará no século XVII, que ocupará as próximas três aulas. Na Espanha, destaca-se *Dom Quixote*, romance em dois volumes de Miguel de Cervantes. Esse romance teve e continua tendo repercussões até hoje. Autores famosos como Sterne, Diderot, Machado de Assis e Lima Barreto se inspiraram em sua maneira paródica de escrever e no seu humor. Com ele, nasce a ambiguidade do personagem de romance. Em seguida veremos a atualidade da obra de Shakespeare, de como ela transita da Inglaterra para o resto do mundo e do teatro, para o cinema. Para o crítico norte-americano Harold Bloom, Shakespeare é “o” cânone universal. Já na França, o que predomina é o teatro clássico, inspirado na tragédia grega. Além das tragédias, a comédia tem também seu sucesso garantido. Dentre os autores que continuam vívidos no teatro, deve-se mencionar Molière.

Na quinta aula, trataremos do século XVIII e daremos ênfase ao Iluminismo francês, mostrando a importância da relação entre literatura e filosofia. Os principais autores são Voltaire, Rousseau, Montesquieu e Diderot. Também abordaremos o nascimento e a consolidação do romance inglês: Daniel Defoe, Henry Fielding, Samuel Richardson. O romantismo, que será o objeto de nossa sexta aula, começa no fim do século XVIII na Alemanha e se estende à Inglaterra e à França no início do século XIX. O foco principal será a poesia romântica: Victor Hugo, Wordsworth, John Keats, Lorde Byron. Também trabalharemos com *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, e veremos a escritora inglesa Jane Austen.

As aulas seguintes recobrem o século XIX. Na sétima aula, abordaremos o romance realista e naturalista: Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Henry James. Na oitava aula, falaremos do romance russo: Dostoiévsky e Tolstói. Na nona aula, veremos o nascimento do conto de Edgar Allan Poe, que mistura fantástico ao policial, o chamado *roman noir*. Veremos também Herman Melville e as obras literárias *Moby Dick* e *Bartleby*. Na décima aula, entraremos na poesia parnasiana e na poesia simbolista. Baudelaire e a modernidade. Na poesia francesa, Verlaine, Mallarmé e Rimbaud. Walt Whitman, T.S. Eliot e Emily Dickinson, na literatura norte-americana.

Entrando no século XX, a décima primeira aula será sobre as vanguardas europeias e as vanguardas latino-americanas. Destacaremos a relação da Literatura com as artes plásticas. Na décima segunda, falare-

mos das transformações do romance na primeira metade do século XX; analisaremos a importância dos autores Kafka, Joyce, Proust e Faulkner para a história literária mundial.

Na última aula, mostraremos o movimento negro, que vai da *Harlem Renaissance*, nos Estados Unidos, à negritude de Aimé Césaire. Mostraremos um panorama geral da literatura escrita por negros e a ascensão da voz negra nas literaturas de língua francesa e inglesa, por meio dos autores afrodescendentes Aimé Césaire, Tony Morrison, Dany Laferrière e Chimamanda Ngozi Adichie.

Esperamos que esta rápida trajetória pelos principais cânones da literatura possa suscitar em você a curiosidade e o interesse pela leitura. Bom curso!



Um autor que vem se destacando na escrita migrante é Sergio Kokis. Romancista e pintor, nascido em 1944 no Rio de Janeiro e radicado no Canadá (Québec), onde vive há mais de 30 anos, publica o seu primeiro livro em 1994 – *Le pavillon des miroirs* (*A casa dos espelhos*), único romance traduzido para o português até o momento. Entre a literatura migrante de Kokis, destacam-se: *Errances* (1996, XYZ éditeur); *La Gare* (2005, XYZ éditeur); *Clandestino* (2010, Lévesque éditeur); *Amerika* (2011, Lévesque éditeur).



Figura 1.1

Fonte: <http://www.lettonie-francija.fr/Lettonie-histoire-Bresil-livre-Sergio-Kokis-249>

Artigos sobre Sergio Kokis:

FAEDRICH, Anna. Memória e autoficção em A casa dos espelhos, de Sergio Kokis. *Letrônica*, v. 2, n. 1, p. 245-257, jul 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/5088/4037>>.

FIGUEIREDO, Eurídice. Le pavillon des miroirs e Negão e Doralice. *Canadart - Revista do Núcleo de Estudos Canadenses da Universidade do Estado da Bahia*, Salvador, v. 4, p. 235-240, jan./dez. 1996.

_____. Sérgio Kokis: imagens do Brasil na literatura canadense. In: _____. SANTOS, Eloína Prati dos (Org.). *Recortes transculturais*. Niterói, RJ: EdUFF: ABECAN, 1997, p. 47-63.



A filósofa, escritora, crítica literária, psicanalista e feminista búlgaro-francesa **Julia Kristeva** (1941) escreveu um livro brilhante, intitulado *Estrangeiros para nós mesmos* (*Étrangers à nous-mêmes*, 1988), em que analisa a situação do exilado e do imigrante, penetrando no íntimo do artista que recusa o enraizamento – o “ser de nenhuma parte”:

Estrangeiro: raiva estrangulada no fundo de minha garganta, anjo negro turvando a transparência, traço opaco, insondável. Símbolo do ódio e do outro, o estrangeiro não é nem a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável por todos os males da cidade. [...] A felicidade parece transportá-lo, *apesar de tudo*, porque alguma coisa foi definitivamente ultrapassada: **é uma felicidade do desenraizamento, do nomadismo, o espaço de um infinito prometido**. Contudo, felicidade cabisbaixa, de uma descrição medrosa, apesar de sua intrusão penetrante (KRISTEVA, 1994, p. 9-12).

É interessante observar e relacionar com o conteúdo da nossa aula a reflexão que Kristeva faz sobre a condição estrangeira de ser e a questão do afastamento.

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um *sursis*, de ter escapado (KRISTEVA, 1994, p.15).

Fica a nossa dica de leitura!



Figura 1.2: KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.



A obra de Machado de Assis foi digitalizada (uma parceria entre o Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística – NUPILL –, da Universidade Federal de Santa Catarina, e o MEC) e está disponível no *site* <http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras.html>.



Figura 1.3: No site, também estão disponíveis a biografia e imagens do autor, da cidade do Rio de Janeiro, de seus manuscritos e das primeiras edições de seus livros.

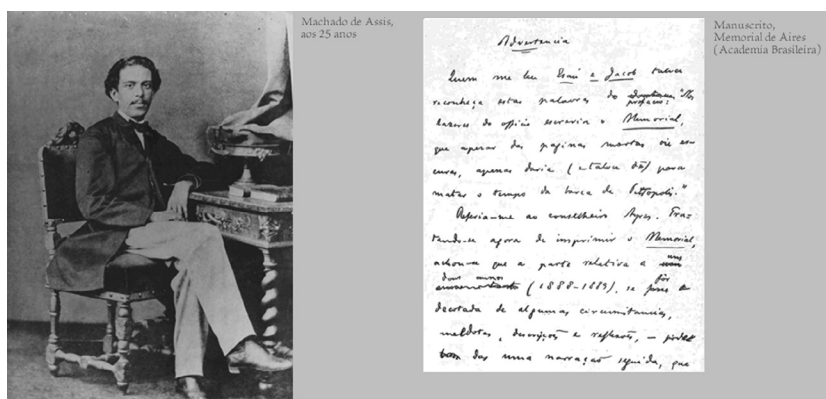


Figura 1.4

Fonte: <http://www.machadodeassis.ufsc.br>

Atividade 1

Atende aos objetivos 1, 2, 3 e 4

Romance com pessoas – A imaginação em Machado de Assis (2014), do escritor José Luiz Passos, é uma coletânea de ensaios que analisam a influência de Shakespeare na obra literária de Machado de Assis. Também a estudiosa norte-americana Helen Caldwell escreve o famoso *O Otelô brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro* [The

Brazilian Otelo of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro, 1960], marco na crítica de *Dom Casmurro* por argumentar sobre a inocência de Capitu, colocando em xeque o discurso do narrador – ciumento e advogado – em primeira pessoa, Bento Santiago.

Considerando o prefácio de Caldwell (transcrito a seguir) e as reflexões desta aula sobre a Literatura Comparada, faça comentários sobre a pertinência da aproximação entre os autores Machado e Shakespeare, e suas respectivas obras *Dom Casmurro* e *Otelo*.

Os brasileiros possuem uma joia que deve ser motivo de inveja para todo o mundo, um verdadeiro Kohinoor* entre escritores de ficção: Machado de Assis. Porém, mais do que todos os outros povos, nós do mundo anglófono devemos invejar o Brasil por esse escritor que, com tanta constância, utilizou nosso Shakespeare como modelo – personagens, tramas e ideias de Shakespeare tão habilidosamente fundidos em seus enredos próprios –, que devemos nos sentir lisonjeados de sermos os únicos verdadeiramente aptos a apreciar esse grande brasileiro (CALDWELL, 2002, p. 11).

Resposta comentada

É inegável a influência de Shakespeare na obra de Machado de Assis. Podemos dizer que há inúmeros intertextos na produção literária do autor brasileiro, ou seja, ele faz referências a Shakespeare e seus dramas. Em *Dom Casmurro*, há uma relação direta com *Otelo*. E o próprio narrador Bento Santiago chama a atenção para isso. Os germes de *Dom Casmurro*, conforme Caldwell, já estavam em *Ressurreição* (1872), em que o drama de consciência de Otelo está reescrito: uma triangulação

amorosa baseada mais na suspeita do que em provas, cujo desfecho é infeliz. Também nos monólogos shakespearianos influenciam Machado de Assis, sendo esta uma técnica narrativa muito utilizada para confissões e reavaliações que o sujeito faz de si nos romances e contos machadianos.

Conclusão

A Literatura Comparada conquistou seu espaço nos estudos literários (e para além do literário), mostrando sua importância, enquanto ramo da Teoria Literária, para estudar através da comparação diferentes obras e autores, diferentes nações e culturas, diferentes idiomas, diferentes tipos de arte. Com a Literatura Comparada, podemos fazer relações produtoras entre literatura e cinema, por exemplo. Por isso, dizemos que ela é uma disciplina cuja abordagem é multidisciplinar. O comparatista pode se interessar pela literatura de um país, pela música, pelas artes plásticas, pelo cinema e, até mesmo, pela gastronomia. Neste campo interdisciplinar, estuda-se literatura transversalmente às fronteiras nacionais, ao tempo, às línguas, aos gêneros, aos limites entre a Literatura e as demais artes, assim como qualquer outra disciplina. Não é raro nos depararmos com intensos diálogos entre literatura e psicologia; literatura e filosofia; literatura e matemática; literatura e história; literatura e sociologia; literatura e política; entre outros. Podemos dizer que a Literatura Comparada é a disciplina que estimula essas relações e aproximações. Roland Barthes, em sua conferência publicada e intitulada *Aula*, diz que a literatura é uma disciplina que abrange múltiplos saberes. Talvez, por isso, seja possível ao comparatista estabelecer tantas relações entre a literatura e outras áreas do saber. Também o conceito de *Weltliteratur* (Literatura-Mundo; *World Literature*; *Littérature-Monde*) hoje nos ajuda a pensar numa literatura almejada da totalidade e do enciclopédico sobre os problemas históricos do romance total, desde a concepção do alemão Goethe até os romances do estadunidense Thomas Pynchon. A possibilidade de um comparatismo planetário problematiza a escrita literária contemporânea e nos leva a reconsiderar os textos canônicos e os textos marginalizados das literaturas periféricas no anseio para um reconhecimento da produção **hegemônica**.

Hegemônica

Dominante,
preponderante.

Atividade final

Atende ao objetivo 3

Considerando o que você já leu sobre Literatura Comparada e *Weltliteratur*, como você diferenciaria conceitualmente uma da outra? Cite exemplos.

Resposta comentada

Literatura Comparada e *Weltliteratur* ou Literatura Mundial, embora não sejam sinônimas, são usadas para designar os estudos de autores do mundo todo, independentemente da língua em que escreveram. A perspectiva comparatista é que vai definir a diferença entre elas. Segundo Remak, “é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana”. Sendo assim, podemos comparar *Ressurreição* e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, literatura brasileira e romance, com *Otelo*, de Shakespeare, literatura inglesa e drama. Outro exemplo comum dentro da literatura brasileira é a comparação do conto “Teoria do Medalhão”, de Machado de Assis, com “O homem que sabia javanês”, de Lima Barreto. Machado faz uma teoria sobre como ser um medalhão e ter sucesso na vida e relações interpessoais, e Lima Barreto mostra o medalhão na prática, um homem que consegue convencer a todos o seu domínio da língua javanesa, sem que o tivesse, realmente.

Resumo

Nesta aula, você teve o primeiro contato com o estudo da Literatura Comparada – o que é, onde e quando começou, quais são os principais teóricos que tratam do assunto, a evolução do conceito, etc. Os pontos

estudados foram:

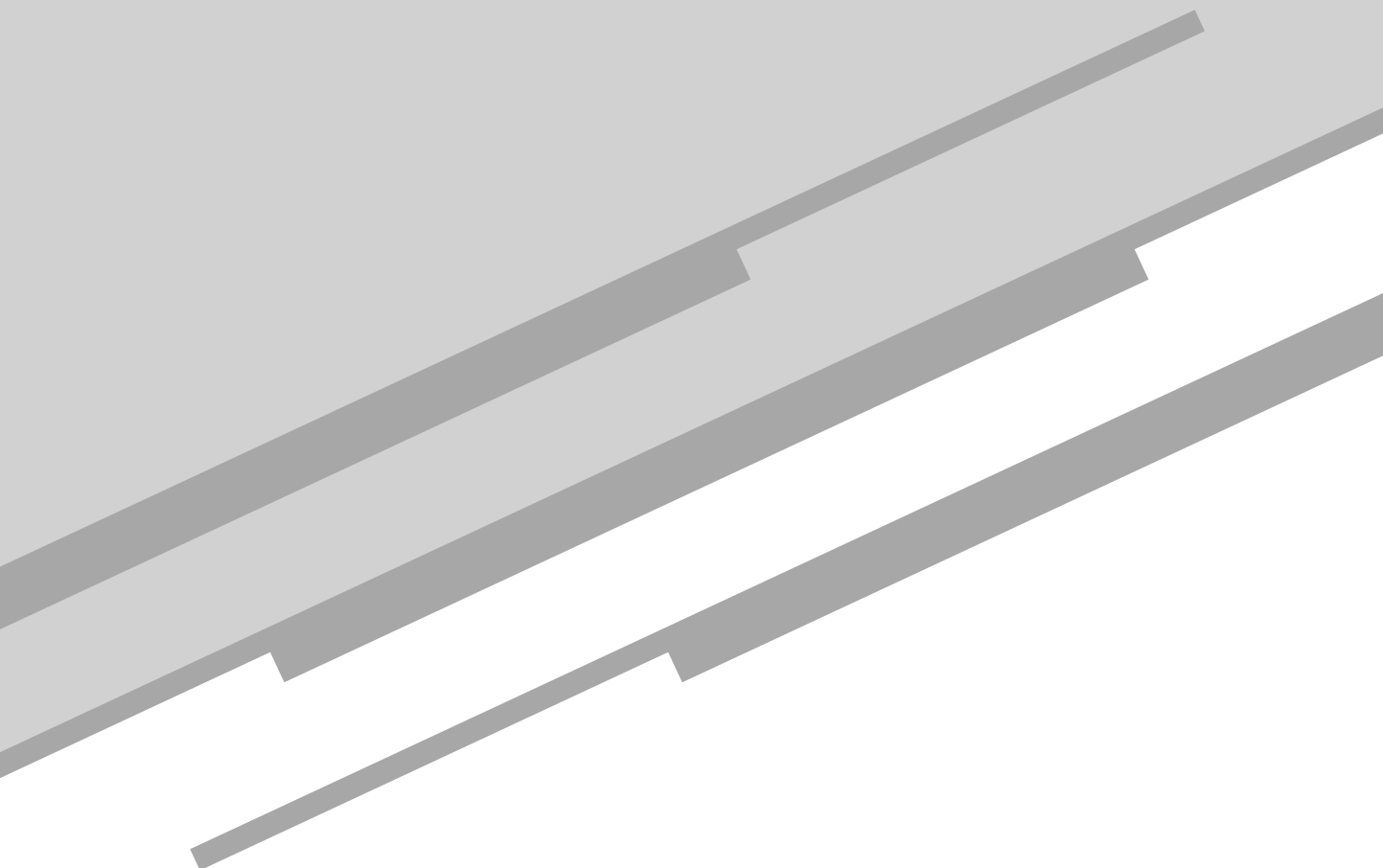
- as definições da Literatura Comparada e a sua evolução;
- problematização do conceito de influência;
- as relações entre Literatura Comparada e *Weltliteratur* (Literatura Mundial);
- panorama geral do cânone literário (autores cujas obras tornaram-se referência mundial). Entre eles, Cervantes, Shakespeare, Borges, Garcia Marquez, Vargas Llosa, Saramago, Alice Munro, Machado de Assis e Guimarães Rosa.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, trabalharemos com a obra literária *Dom Quixote* (*O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*) e veremos a importância de Miguel de Cervantes na literatura mundial.

Aula 2

A importância de Cervantes



Eurídice Figueiredo
Anna Faedrich

Meta da aula

Apresentar e analisar a importância de Cervantes para a literatura mundial.

Objetivos

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

1. reconhecer a ambiguidade do personagem Dom Quixote e o uso da paródia no romance;
2. identificar as principais características do romance moderno;
3. avaliar o uso do adjetivo “quixotesco”;
4. estabelecer relações comparatistas entre *Dom Quixote* e outros romances da literatura mundial.

Introdução

Publicado em 1605, *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, mais conhecido como *D. Quixote*, de Miguel de Cervantes Saavedra, teve um impacto enorme na época e continua recebendo novas traduções e novas releituras. Vamos tentar apontar algumas pistas de leitura nesta aula.

Se pensarmos que o ato de ler consiste numa viagem para conhecer outros mundos imaginários, não é surpresa constatar que o tema da viagem esteja presente na literatura desde o início da literatura ocidental, na *Odisseia*, de Homero, em que Ulisses faz um périplo, com uma série de aventuras e desventuras e, no final, retorna a sua casa, onde o espera sua esposa Penélope.

D. Quixote trata tanto da viagem quanto da viagem através da leitura. Fidalgo da região de La Mancha, na Espanha, D. Quixote leu **livros de cavalaria** demais, o que o deixou louco, ou seja, fora da realidade. Ele quer realizar feitos heroicos numa época em que já não havia cavaleiros. Essa alienação o faz sonhar, ou ainda, viver dentro de um sonho, o que vai render a criação do adjetivo *quixotesco* para designar a pessoa sonhadora, que luta por seus ideais.

Para criar esse personagem com tantas facetas, Cervantes usou a paródia, ou seja, ele imitou, de maneira cômica, os romances de cavalaria. A narração da viagem de Quixote e Sancho é entremeada com outras histórias contadas ou lidas por personagens encontrados ao longo do tempo.

A ambiguidade do personagem

O escritor mexicano Octavio Paz considera o romance *Dom Quixote* o primeiro romance moderno, porque ele tem como principal característica a ambiguidade do personagem, que decorre do humor. O humor que nasce com Cervantes não existia antes, trata-se de uma invenção que mudou o caráter da literatura. *D. Quixote* é, ao mesmo tempo, louco e sublime, o romance flutua entre realidade e fantasia, loucura e senso comum (PAZ, 1972, p. 70).

Em interessante artigo sobre *D. Quixote*, o escritor checo, radicado na França, Milan Kundera, considera que a criação de um campo imaginário, no qual o julgamento moral encontra-se suspenso, foi uma conquista da maior relevância para o advento do romance ocidental.

Livros de cavalaria

Famosas narrativas literárias, do período medieval, que contam os grandes fatos de um herói (acompanhado de seus cavaleiros), entremeados de célebres histórias de amor. Em língua portuguesa, esses romances costumam ser divididos em três ciclos: 1) Ciclo clássico (narram as façanhas de heróis da Antiguidade); 2) Ciclo carolíngio ou francês (cujo herói é Carlos Magno); 3) Ciclo arturiano ou bretão (cujo herói é o rei Artur, acompanhado dos cavaleiros da Távola Redonda).

Assim, o personagem do romance moderno não corresponde a verdades preexistentes nem a encarnações monolíticas do bem ou do mal; são indivíduos que se pautam por seus desejos e por suas normas e leis (KUNDERA, 1993, p. 16).

O romance moderno caracteriza-se por ter heróis ambíguos, cuja interpretação presta-se a uma contínua revisão a cada nova época, pois ela não se esgota jamais. Segundo Jauss, o sentido de uma obra de arte só se constitui ao longo do desenvolvimento de sua recepção. Assim, esse sentido não é uma totalidade metafísica que teria sido inteiramente revelada no momento de sua primeira manifestação. “A arte do passado não nos interessa só pelo que ela foi, mas pelo que, em certo sentido, ela ainda é, e nos convida a reassimilá-la” (JAUSS, 1978, p. 99). Realmente D. Quixote foi interpretado de maneiras diferentes em épocas e regiões diferentes, ora se privilegiando seu lado louco e cômico, ora seu lado sonhador, infeliz e quase trágico.

D. Quixote e Sancho Pança

Já no capítulo I, o personagem é apresentado como um leitor voraz de livros de cavalaria, o que o faz se esquecer de seus deveres de fidalgo: caçar, administrar suas terras e seus bens. Aí já está uma palavra que o mostra como louco: “A tal ponto chegou sua curiosidade e seu *desatino* que vendeu boa parte de suas terras de semeadura para comprar livros de cavalaria” (CERVANTES, 2002, p. 56, grifo nosso). E mais adiante: “Enfim, tanto ele se engolfou nas suas leituras que lendo passava as noites em claro e os dias de sol a sol; e, assim, do pouco dormir e muito ler *se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo*” (CERVANTES, 2002, p. 57, grifo nosso). Em outras palavras, D. Quixote viaja tanto na fantasia dos livros que se descola da realidade e quer realizar na prática aquilo que havia lido. Sua paixão é tamanha que ele quer escrever livros também, o que não faz, preferindo partir em viagem para realizar as mesmas façanhas que os cavaleiros tinham realizado nos livros que ele havia lido. Para tanto, ele limpa as armas enferrujadas de seus bisavós. A seu rocim (cavalo), dá o nome de Rocinante e, a si próprio, dá o nome de D. Quixote de La Mancha, já que seu nome verdadeiro seria Quijada ou Quesada. Faltavam-lhe ainda uma dama de quem se enamorar e um escudeiro para servi-lo: ele encontra uma lavradora que se tornará a sua Dulcineia d’El Toboso e um lavrador, suficientemente crédulo, para aceitar segui-lo, que recebe o nome de Sancho Pança.

D. Quixote e Sancho Pança: dois homens opostos, unidos pela viagem: se o primeiro sonha em desempenhar seu papel de cavaleiro andante, Sancho Pança é sensato e vê a vida tal como ela é. O fidalgo que vive nas nuvens é magro, não tem apetite, enquanto o camponês/escudeiro tem uma fome atávica, sempre está disposto a comer. Esse contraponto entre os dois homens funciona muito bem porque o bom senso do escudeiro explicita para o leitor a insensatez de D. Quixote. Por exemplo, quando seu amo quer lutar contra moinhos de vento pensando tratar-se de gigantes, ele diz claramente que são moinhos e não gigantes.



O romance *Dom Quixote* está disponível integralmente no site do domínio público: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00008a.pdf>.



Figura 2.1: *Dom Quixote*, de Pablo Picasso (1955).

Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Don_Quixote_\(Picasso\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Don_Quixote_(Picasso))

Uma história de Dom Quixote

Moacyr Scliar

Quando se fala num quixote, as pessoas logo pensam num desgraçado, num sujeito que não consegue fazer nada direito, que tem boas ideias, mas sempre quebra a cara. E até repetem aquela história que o escritor espanhol Cervantes contou sobre o Dom Quixote. Ele era um daqueles cavaleiros andantes que usavam armadura, lança e escudo; percorria as planícies da Espanha num cavalo muito magro e muito feio, chamado Rocinante, procurando inimigos a quem pudesse desafiar em nome da moça que amava, e que ele chamava de Dulcineia. Pois um dia este Quixote avistou ao longe uns moinhos de vento. Naquela época, vocês sabem, o trigo era moído desta maneira: havia um enorme cata-vento que fazia girar a máquina de moer. Pois o Dom Quixote viu, nesses moinhos, gigantes que agitavam os braços, desafiando-os para a luta. Sancho Pança, seu ajudante, tentou convencê-lo de que não havia gigante nenhum; mas foi inútil. Dom Quixote estava certo de que aquele era o grande combate de sua vida. Empunhando a lança, partiu a galope contra os gigantes... O resultado, diz Cervantes, foi desastroso. A lança do cavaleiro ficou presa nas asas do moinho, ele foi levantado no ar e depois jogado para longe. Para Sancho, e para todas as pessoas que ali viviam, uma clara prova de que o homem era mesmo maluco. Essa era a história que Cervantes contava. Já meu tata-tata-tataravô, que também conheceu o Dom Quixote, narrava o episódio de uma maneira inteiramente diferente. Ele dizia que, de fato, Dom Quixote viu os moinhos e que ficou fascinado com eles, mas não por confundi-los com gigantes. “Se eu conseguir enfiar minha lança naquelas asas que giram”, pensou, “e se puder aguentar firme, terei descoberto uma coisa sensacional.” E foi o que ele tentou. Não deu completamente certo, porque nada do que a gente faz dá completamente certo; mas, no momento em que a asa do moinho levantava o Dom Quixote, ele viveu o seu momento de glória. Estava subindo, como os astronautas hoje sobem; estava avistando uma paisagem maravilhosa, os campos cultivados, as casas, talvez o mar, lá longe, talvez as terras de além-mar, com as quais todo o mundo sonhava. Mais que isso, ele tinha descoberto uma maneira sensacional de se divertir. É verdade que levou um tombo, um tombo feio. Mas isso, naquele momento, não tinha importância.

Não para Dom Quixote, o inventor da roda-gigante.

Extraído e adaptado de: FILHO, Otavio Frias et al. *Vice-versa ao contrário: histórias clássicas recontadas*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1993.

Intertextualidades

Esse modelo de um nobre e seu laçao que viajam a cavalo, param nas estalagens para comer e dormir, encontram pessoas e passam por peripécias, vai se repetir na literatura nos séculos subsequentes. Um bom exemplo disso é o romance *Jacques, o fatalista, e seu amo*, de Denis Diderot, cuja versão definitiva só foi publicada postumamente em 1798. Aqui o protagonista é o laçao, homem de origem camponesa, que conta a seu amo a história de seus amores. Norteado pela filosofia fatalista, Jacques acredita no destino que, nas palavras do livro, se exprime por uma espécie de refrão repetido à exaustão: tudo está escrito lá no alto, num grande rolo. Essa visão, que hoje chamaríamos de determinista, põe em xeque o livre-arbítrio, se pensarmos em termos religiosos, e a liberdade do indivíduo, se nosso enfoque for mais filosófico.

Como os personagens partem com um rumo incerto, a narrativa também tem um rumo incerto. Não há uma história linear, com começo, meio e fim. Não há suspense para provocar o interesse do leitor, como passaria a ter o romance do século XIX. Tanto no *D. Quixote* quanto no *Jacques*, há muitas digressões, nas quais os protagonistas somem durante páginas, quando são narradas outras histórias. Em geral, essas digressões se dão nas estalagens em que eles se hospedam; os personagens que lá estão se reúnem para contar ou ler histórias. Muitas dessas narrativas interpoladas têm vida própria e poderiam ser consideradas hoje como verdadeiros contos ou mesmo novelas.

Um outro romance que segue esse filão paródico de Cervantes, com muito uso de digressões, é *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, publicado na Inglaterra, de 1760 a 1767. Esse romance fez muito sucesso, o que levou o autor a visitar a França, onde conheceu Diderot, que se tornou seu admirador e amigo. Como no *Jacques* que avança lentamente na narrativa de seus amores, no *Tristram Shandy*, o narrador conta sua vida de maneira tão entrecortada

que mal consegue chegar aos seus 7 anos de idade. No livro, intercalam-se três narrativas principais, a do narrador (que conta sua vida), a do seu pai e a do seu tio Toby, que ficou ferido na guerra.

Machado de Assis também se insere nessa tradição, notadamente no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que explora com humor a posição de um narrador morto ao contar sua vida de maneira bastante cínica.

O narrador e a metalinguagem

O narrador tem participação explícita tanto no *Quixote* quanto nos outros romances que se inserem nessa tradição, diferente, portanto, daquele narrador impessoal, neutro, que surgiria no romance realista do século XIX, um narrador onisciente que evita aparecer. O narrador em Cervantes (século XVII), em Sterne e **Diderot** (século XVIII) e em Machado de Assis (século XIX) fala diretamente com o leitor, comentando a história que conta e, ao mesmo tempo, interpelando o leitor, fazendo-o entrar na narrativa.



Denis Diderot

(1713-1784)

Filósofo do Iluminismo e escritor francês, fez da literatura um ofício. Sua grande obra foi a elaboração editorial da *Enciclopédia*, em parceria com d'Alembert. Preocupava-se sempre com a natureza do homem, a sua condição, os seus problemas morais e o sentido do destino. Entre suas célebres frase, estão:

“O homem só será livre quando o último déspota for estrangulado com as entranhas do último padre.”

“Cuidado com qualquer pessoa que queira trazer a ordem.”

“A vida selvagem é tão simples, e as nossas sociedades são máquinas tão complicadas!”

Portrait of Denis Diderot, Louis Michel Vanloo, 1767. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Denis_Diderot#/media/File:Louis-Michel_van_Loo_001.jpg

Vejamos o prólogo de *D. Quixote*:

Desocupado leitor: sem meu juramento podes crer que eu quisera que esse livro, como filho do entendimento, fosse o mais formoso, o mais galhardo e mais discreto que se pudesse imaginar [...]. Mas eu, que embora pareça pai, sou padraсто de D. Quixote, não quero seguir a corrente do uso suplicando-te [...], leitor caríssimo, que perdoes ou dissimules as faltas que neste meu filho vires, pois não és seu parente nem seu amigo [...] e assim, podes dizer da história tudo o que te parecer, sem temer que te caluniem pelo mal nem te premiem pelo bem que dela disseres (CERVANTES, 2002, p. 29-30).

Como você pode ver nesta citação, *Quixote*, o narrador, interpela o leitor de maneira um pouco provocativa chamando-o de “desocupado” e depois “caríssimo”; é bastante satírico ao apresentar seu livro, tão diferente de tantos outros mais nobres que o precederam. Essa atitude, que dá um tom oral, como se o narrador estivesse falando para seus ouvintes, foi usada antes dele por um outro grande nome da literatura que não poderemos desenvolver aqui: François Rabelais (1484-1553), autor de *Gargantua e Pantagruel*. Ele também começa seus romances dirigindo-se a seus leitores como se fossem ouvintes.

Sterne criou o narrador mais falante, cada palavra pronunciada por alguém é motivo para uma digressão; diferente do narrador de Sterne, o de Diderot não é personagem; ele também interrompe muitas vezes o fio da narrativa para se dirigir ao leitor. O narrador do *Brás Cubas* (de Machado de Assis) comenta tanto os acontecimentos quanto o seu papel no andamento da história. O narrador de Sterne, lá pela sétima página do livro, fala assim com o leitor:

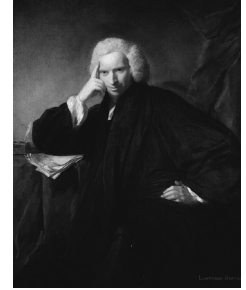
Portanto, meu caro amigo e companheiro, se me julgardes algo parcimonioso na narrativa dos meus primórdios, — tende paciência comigo, — e deixai-me prosseguir e contar a história à minha maneira: — ou, se eu parecer aqui e ali vadiar pelo caminho, — ou, por vezes, enfiar na cabeça um chapéu de doido com sinos e tudo, durante um ou dois momentos de nossa jornada, — não fujais, — mas cortesmente dai-me o crédito de um pouco mais de sabedoria do que a aparentada pelo meu aspecto exterior; — e à medida que formos adiante, aos solavancos, ride comigo ou de mim ou, em suma, fazei o que quiserdes, — mas não percais as estribeiras (STERNE, 1998, p. 51).

O livro evita ao máximo a linearidade e a concisão: são cerca de 600 páginas de idas e vindas, de uma história para outra, sempre interrompidas por esse narrador intrometido. Os narradores de Diderot e Sterne parecem se deliciar em fazer esperar, em fazer digressão após digressão. Vejamos um exemplo na segunda página de *Jacques*:

Como podeis ver, leitor, estou indo bem e só depende de mim fazer-vos esperar um, dois, três anos pelo relato dos amores de Jacques, separando-o de seu amo e submetendo cada qual a todos os acasos que me aprouver [...]. Como é fácil fazer contos! Não obstante, terão eles somente de suportar uma noite má, ao passo que vós tereis de aguentar todas essas delongas (DIDEROT, 2001, p. 16).

Segundo José Paulo Paes,

a digressão é um artifício deliberadamente utilizado no *Tristram Shandy* para desviar o foco de interesse, dos *sucessos* em si para a *maneira* por que são narrados. E esse desvio faz com que a luz incida mais no narrador do que em seus personagens,



Laurence Sterne
(1713-1768)

Escritor irlandês, famoso pelo seu romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, precursor do fluxo de consciência como técnica narrativa.

É notável a influência decisiva de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* na obra de Machado de Assis, principalmente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Laurence Sterne, Joshua Reynolds, 1760.

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

num lance típico daquela técnica do narrador ‘intruso’ ou ‘dramatizado’ (PAES, 1998, p. 33).

Anacrônico

Que não condiz com a cronologia; desto dos usos da época a que se atribui.

Machado de Assis é, sem dúvida, leitor e apreciador de Sterne e de Diderot, por essa razão ele foi considerado **anacrônico**, já que nos fins do século XIX já não se fazia narrador desse tipo. No prólogo do *Brás Cubas*, o narrador já faz troça de si e de seu romance dizendo que se Stendhal só esperava cem leitores, ele não terá nem mesmo dez, talvez cinco. E termina o breve prólogo intitulado “Ao leitor” com a seguinte frase: “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus” (ASSIS, 1971, p. 513). O narrador aqui também é irônico porque ele espera que o leitor goste do livro, mas, se não gostar, recebe um peteleco.

Além disso, Sterne usa artifícios tipográficos e sinais de pontuação para deixar de contar o que alguém disse ou o que aconteceu. De maneira bem mais moderada, Machado faz isso também, por exemplo, o capítulo 139, intitulado “De como não fui Ministro de Estado” só tem linhas pontilhadas.

O autor apócrifo

O narrador do *Quixote* interrompe a história no capítulo IX do Livro I para introduzir um autor fictício do *Quixote*, “Cide Hamete Benengeli, historiador arábico” (CERVANTES, 2002, p. 133). Assim, ele, o narrador, que diz ter comprado os papéis e pagado a um tradutor para ter o texto em castelhano, não seria o verdadeiro criador do romance, o que é, naturalmente, um simulacro.

Apócrifo

Que não é do autor a que se atribui; obra de origem suspeita ou de autor desconhecido.

O que é curioso é que, como o romance fez muito sucesso, surgiu uma continuação do *Quixote* publicado por um autor **apócrifo**, um tal Alonso Fernández de Avellaneda. Em 1615, Cervantes publicou o Livro II no qual o narrador comenta várias vezes a existência do livro apócrifo, comparando os personagens de um e outro livro, de maneira irônica. Esse encaixe dá ao romance o caráter do que hoje chamamos metarromance, ou seja, um romance que comenta o seu próprio fazer.

O tempo

É interessante perceber como o romance se modificou ao longo de

sua história: nos séculos XVII e XVIII muitos romances (como os de Cervantes, de Sterne e de Diderot) não são lineares e contêm muitas digressões ou histórias interpoladas. Já o romance do século XIX tende a ser linear, ou seja, a história é contada do início ao fim, com algum suspense de maneira a provocar o interesse do leitor. O narrador desaparece a fim de privilegiar a intriga e os personagens. Já o romance do século XX (Virginia Woolf, Faulkner) rompe a linearidade e tem uma construção temporal mais complexa. Veremos isso nas próximas aulas. Só para concluir esta parte, uma pequena citação na qual o narrador de Sterne critica “o gosto viciado em que se comprazem milhares de [...] pessoas [...] – ler sempre em linha reta, mais à cata de aventuras que da profunda erudição”. Esta frase poderia ser dita por muitos escritores do século XX que consideram que a literatura constitui mais uma aventura da escrita do que a escrita de aventuras.

Policarpo Quaresma, um personagem quixotesco

O romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* (publicado em livro, em 1915), de Lima Barreto, tem influxo da obra de Cervantes não na forma narrativa, como acabamos de ver em Sterne, Diderot e Machado, mas na construção do personagem central. À maneira do Quixote, Policarpo é um sonhador, um homem que não aceita a realidade tal como ela é. Influenciado pela literatura romântica, tem uma biblioteca centrada em assuntos sobre o Brasil. Patriota ao extremo, acaba se comportando de maneira estranha e antissocial. Não aprecia nada que é estrangeiro porque acha que devemos valorizar os produtos nacionais. Começa a estudar a língua tupi-guarani porque acredita que ela é a língua nacional. O auge de sua alucinação acontece quando manda um requerimento à Câmara, pedindo que esta decreta que o tupi-guarani se torne a língua oficial do país. Vale a pena ler a passagem:

Policarpo Quaresma, cidadão brasileiro, funcionário público, certo de que a língua portuguesa é emprestada ao Brasil; certo também de que, por esse fato, o falar e o escrever em geral, sobretudo no campo das letras, se veem na humilhante contingência de sofrer continuamente censuras ásperas dos proprietários da língua; sabendo, além, que, dentro do nosso país, os autores e os escritores, com especialidade os gramáticos, não se entendem no tocante à correção gramatical, vendo-se diariamente surgir aze-

das polêmicas entre os mais profundos estudiosos do nosso idioma – usando do direito que lhe confere a Constituição, vem pedir que o Congresso Nacional decrete o tupi-guarani, como língua oficial e nacional do povo brasileiro (BARRETO, 1996, p. 36).

Revolta da Armada

Movimento de rebelião promovido por unidades da Marinha do Brasil contra o governo do marechal Floriano Peixoto, supostamente apoiado pela oposição monarquista à recente instalação da República. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Revolta_da_Armada

Depois dessa petição e, sobretudo, depois de escrever um ofício em tupi-guarani, Policarpo, motivo de escárnio de todos, é suspenso da repartição. Acometido de delírios persecutórios, acaba sendo internado no hospício. Ao sair, vai tentar a vida na roça, o que só vai lhe trazer mais dissabores. De lá, após ter notícias sobre a **Revolta da Armada** (1891-1894), ele volta ao Rio de Janeiro para lutar do lado governista, em apoio ao marechal Floriano. No fim, acaba sendo preso como traidor da pátria, devido a uma carta que escreveu ao presidente, denunciando a carnificina. Como o Quixote, ele se dá conta de sua loucura no final do romance:

Iria morrer, quem sabe se naquela noite mesmo? E que tinha ele feito de sua vida? Nada. Levava toda ela atrás da miragem de estudar a pátria, por amá-la e querê-la muito, no intuito de contribuir para a sua felicidade e prosperidade. Gastara a sua mocidade nisso, a sua virilidade também; e, agora que estava na velhice, como ela o recompensava, como ela o premiava, como ela o condecorava? Matando-o. E o que não deixara de ver, de gozar, de fruir, na sua vida? Tudo. Não brincara, não pandegara, não amara – todo esse lado da existência que parece fugir um pouco à sua tristeza necessária, ele não vira, ele não provara, ele não experimentara (...) Mas como é que ele tão sereno, tão lúcido, empregara sua vida, gastara o seu tempo, envelhecera atrás de tal quimera? Como é que não viu nitidamente a realidade, não a pressentiu logo e se deixou enganar por um falaz ídolo, absorver-se nele, dar-lhe em holocausto toda a sua existência? Foi o seu isolamento, o seu esquecimento de si mesmo; e assim é que ia para a cova, sem deixar traço seu, sem um filho, sem um amor, sem um beijo mais quente, sem nenhum mesmo, e sem sequer uma asneira! (BARRETO, 1996, p. 130-131).

Na Introdução de *D. Quixote*, escrito por Maria Augusta da Costa Vieira, há outras referências à recepção do romance no Brasil.



Tanto o *Triste fim de Policarpo Quaresma* (Lima Barreto) como *Memórias póstumas* (Machado de Assis) foram adaptados para o cinema.

O filme *Policarpo Quaresma* está disponível integralmente no YouTube (<http://www.youtube.com/watch?v=mSSTpFHl3J0>). Trata-se de um filme de 1998, dirigido por Paulo Thiago e adaptado por Alcione Araújo. Policarpo Quaresma, interpretado brilhantemente pelo ator Paulo José, é um sonhador e um nacionalista que atua no Congresso e quer que o idioma tupi-guarani seja o oficial no Brasil.



Figura 2.2

Fonte: <http://www.centrodeartes.uff.br/cinearteuff/2013/11/niteroi-no-cinema/>

O filme *Memórias póstumas* também está disponível integralmente no YouTube (<http://www.youtube.com/watch?v=ap-SzXEiPGc>). Filme de 2001, dirigido por André Klotzel, uma comédia dramática muito premiada. O ator Reginaldo Faria estrela como Brás Cubas, o defunto-narrador, que decide contar os fatos mais importantes de sua vida.



Figura 2.3: Brás Cubas em Memórias póstumas (Klotzel, 2001).

Fonte: <http://www.memoriaspostumas.com.br>

Jorge Luís Borges, o leitor do Quixote

O escritor argentino Jorge Luís Borges faz uma releitura muito original de Cervantes no conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*” (no livro *Ficções*), publicado em 1941, o que comprova mais uma vez a atualidade e a importância do romance. O personagem do conto é um escritor francês, Pierre Menard, que deseja escrever “o” *Quixote*, não um outro *Quixote*. “Inútil acrescentar que nunca encarou uma transcrição mecânica do original; não se propunha a copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir umas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes” (BORGES, 1999, p. 46). O narrador do conto de Borges afirma que “o texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico” (BORGES, p. 52), o que parece ser um paradoxo que deve ser compreendido de maneira sutil: se as ideias e o estilo de Cervantes eram compatíveis com as ideias e a linguagem do século XVII, as mesmas ideias e o mesmo estilo terão um outro sentido quando escritos no século XX.

No projeto de Borges estão implícitas algumas noções relevantes da história literária:

1. O *Quixote* “no século XVII” era agradável e foi lido com prazer pelo público, enquanto agora ele é um clássico, um romance canônico cuja notoriedade acaba por engessá-lo; escrevê-lo de novo seria uma maneira de resgatar o frescor que ele tinha na época de sua publicação.

2. Ele hoje é lido juntamente com a história de sua recepção, com uma grande quantidade de estudos críticos, filológicos etc.
3. Ao discutir a transposição do romance para o século XX, Borges introduz a questão da tradução literária, pois os grandes clássicos permanecem em suas línguas originais (Cervantes, Shakespeare) nos países que falam aquela língua, enquanto nos outros países, eles são traduzidos e retraduzidos, a cada geração, porque as traduções podem envelhecer, mas os originais, não.
4. Ao ler os dois textos ao mesmo tempo, Borges introduz a noção de palimpsesto, o que é muito interessante porque realmente em cada texto há camadas de outros textos que foram lidos e reapropriados pelo escritor. **Palimpsesto**, aqui, remete à intertextualidade, dado característico de toda a literatura.

Palimpsesto

Termo do grego antigo *παλινψηστος* / “palímpsêstos”, *πάλιν*, “de novo” e *ψάω*, “riscar”, ou seja, “riscar de novo”. Designa um pergaminho ou papiro (antigo material de escrita) cujo texto foi eliminado para permitir a reutilização (por causa de sua escassez e/ou preço alto).

Atividade 1

Atende aos objetivos 2, 3 e 4

Estabeleça, brevemente, alguns pontos convergentes nas obras *Dom Quixote*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Triste fim de Policarpo Quaresma*, identificando o que há de “quixotesco” nos romances brasileiros.

Resposta comentada

Machado de Assis se insere nessa tradição do filão paródico de Cervantes, notadamente no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que explora com humor a posição de um narrador morto ao contar sua vida de maneira bastante cínica. Também Sterne, precursor do fluxo de consciência como técnica narrativa, acaba influenciando de maneira decisi-

va a obra de Machado de Assis. Dessa forma, podemos dizer que Sterne, Diderot e Machado sofrem influxo da obra de Cervantes na forma narrativa. Já Lima Barreto cria seu personagem principal à maneira do Quixote. Em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (publicado em livro, em 1915), Policarpo é um sonhador, um homem que não aceita a realidade tal como ela é. Influenciado pela literatura romântica, tem uma biblioteca centrada em assuntos sobre o Brasil. Patriota ao extremo, acaba se comportando de maneira estranha e antissocial. Não aprecia nada que é estrangeiro porque acha que devemos valorizar os produtos nacionais. Começa a estudar a língua tupi-guarani porque acredita que ela é a língua nacional. O auge de sua alucinação acontece quando manda um requerimento à Câmara pedindo que esta decrete que o tupi-guarani se torne a língua oficial do país.

Conclusão

Todo escritor é, antes de tudo, um leitor. E Cervantes foi um bom leitor da produção de sua época e tem sido lido, assimilado, reescrito, nos últimos 400 anos. Segundo Ítalo Calvino, clássico “é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia” (CALVINO, 1993, p. 14). *Dom Quixote* é, por assim dizer, um verdadeiro clássico da literatura mundial, que, através da perspectiva comparatista com outros livros, nos permite reconhecer seu lugar na genealogia e a sua importância neste diálogo com as vozes da literatura ocidental. Muitos utilizam o adjetivo “quixotesco” na fala cotidiana e, mesmo não tendo lido o romance, sabem o seu sentido “por ouvir dizer”. Quando chamamos alguém de “quixotesco”, queremos dizer que se trata de uma pessoa sonhadora e um pouco afastada da realidade. O mesmo acontece com outro clássico que é a *Divina comédia*, de Dante Alighieri. Quando nos referimos a uma situação “dantesca”, quer dizer que se trata de algo assustador e assombroso. É interessante observar quando Calvino diz que “Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos” (CALVINO, 1993, p. 12). Sendo assim, as aventuras de Quixote e Sancho Pança são renovadas a cada nova leitura, sem nunca perder seu frescor. *Dom Quixote* é “um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para

dizer”; cada releitura é “uma leitura de descoberta como a primeira”; é uma “riqueza para quem o tenha lido e amado” (CALVINO, 1993).

Atividade final

Atende aos objetivos 1 e 2

Esclareça, com as suas palavras, a afirmação de que *Dom Quixote* é uma paródia dos romances de cavalaria, observando os aspectos da obra que a deixam cômica. Para melhor elucidar sua resposta, cite trechos do romance.

[illegible]

Resposta comentada

Logo no início do romance, temos esta passagem que chama a nossa atenção para o fato de Dom Quixote ser um leitor de livros de cavalaria, mas não ser um leitor comum, e sim um leitor voraz, que é capaz de vender suas terras para manter o hábito compulsivo de ler:

É pois de saber que este fidalgo, nos intervalos que tinha de ócio (que eram os mais do ano), se dava a ler livros de cavalaria, com tanta afeição e gosto, que esqueceu quase de todo do exercício da caça, e até da administração dos seus bens; e a tanto chegou a sua curiosidade e desatino neste ponto, que vendeu muitos trechos de terra de sementeira para comprar livros de cavalaria que ler, com o que juntou em casa quantos pôde apanhar daquele gênero (CERVANTES, 2002, p. 31).

D. Quixote viaja tanto na fantasia dos livros, que se descola da realidade e quer realizar na prática aquilo que havia lido. Sua paixão é tamanha, que ele quer escrever livros também, o que não faz, preferindo partir em viagem para realizar as mesmas façanhas que os cavaleiros haviam realizado nos livros que ele havia lido. Dom Quixote é cômico pelas suas qualidades negativas, por suas características físicas, pelas comparações com certos animais (asno, por exemplo), pela roupagem sem sentido e pelo fato de se julgar um verdadeiro cavaleiro andante. É o que percebemos no diálogo estabelecido entre ele e Sancho:

Dize-me, caro Sancho, já tiveste a ventura de ver mais valoroso cavaleiro que eu sobre a face da terra? Leste, por acaso, em qualquer livro, existir algum fidalgo com mais brio nas batalhas e mais destreza no manejo das armas? (CERVANTES, 2002, p. 33).

Temos nesses exemplos o riso de zombaria. Também é possível encontrarmos o humor negro, riso da desgraça dos personagens. Ou ainda o riso gargalhado, obtido através de cenas divertidas em que alguma confusão acontece, mas num tom mais leve.



Resumo

Na aula de hoje, estudamos a importância de Cervantes e de sua obra-prima *Dom Quixote* na literatura mundial. Vimos que este romance é um clássico da literatura e que permanece até hoje no imaginário coletivo, através do adjetivo quixotesco empregado na fala cotidiana, e nas relações comparatistas com outras obras literárias, isto é, a sua forte influência.

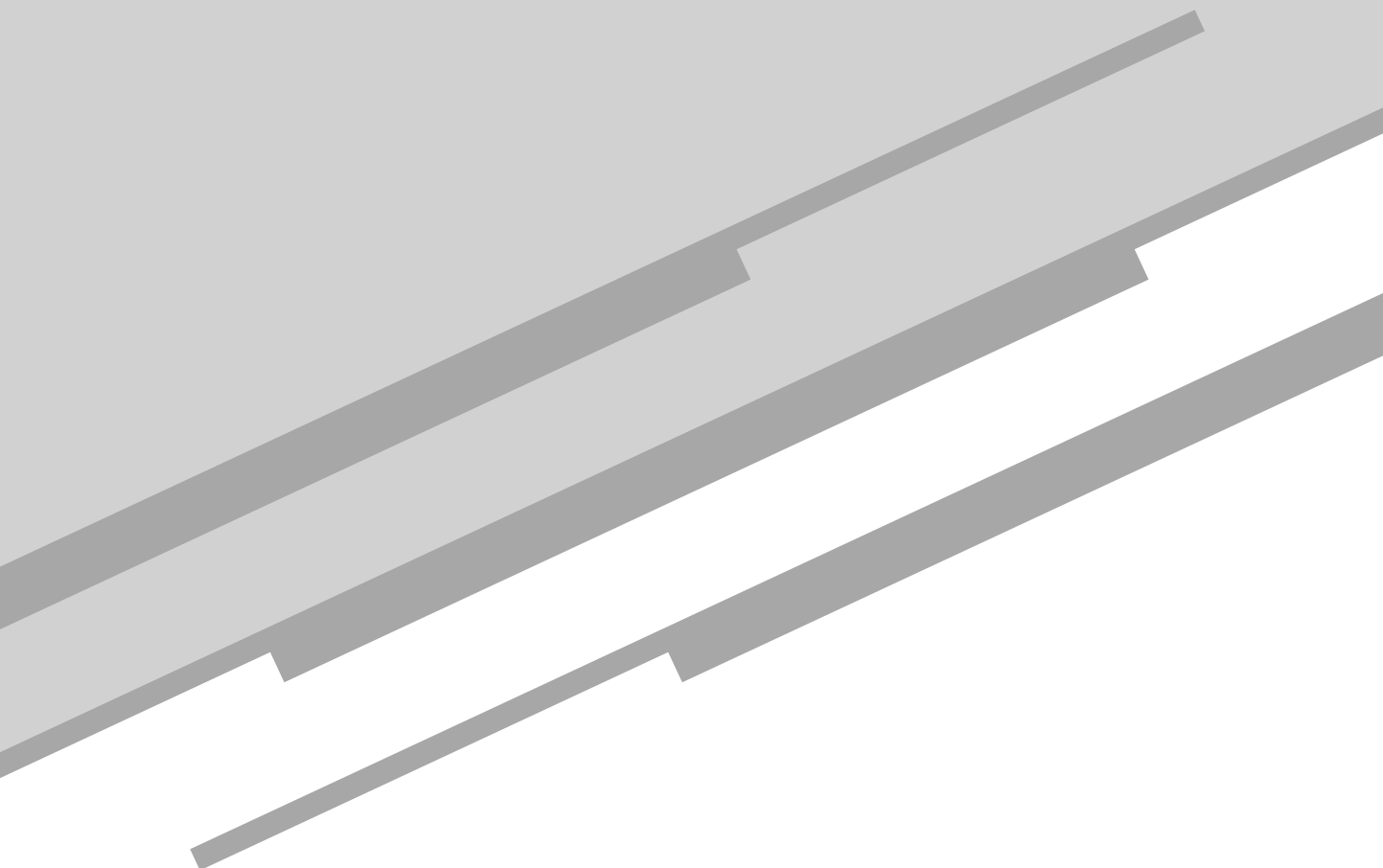
Entre essas relações, vimos a influência de *Dom Quixote* na obra de Machado de Assis (*Memórias póstumas de Brás Cubas*), de Lima Barreto (*Triste fim de Policarpo Quaresma*) e de Jorge Luís Borges, todos leitores de Miguel de Cervantes. Também revimos o conceito de paródia percebendo como ela foi utilizada por Cervantes para satirizar os romances de cavalaria.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, trabalharemos o grande clássico da literatura de língua inglesa: William Shakespeare.

Aula 3

A atualidade de Shakespeare



Eurídice Figueiredo
Anna Faedrich

Metas

Apresentar e analisar a atualidade de Shakespeare através da leitura e compreensão de sua obra dramática.

Objetivos

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

1. reconhecer a atualidade do poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare, através de sua temática e influência, que se impõem como inesquecíveis, e também de suas personagens, construídas com profundidade psicológica ímpar;
2. identificar a obra dramática de Shakespeare, como os textos clássicos *Romeu e Julieta*, *Otelo*, *Hamlet* e *A Tempestade*, bem como suas personagens, figuras imortais para a literatura mundial e protagonistas das peças teatrais que universalizaram os seus conflitos existenciais;
3. estabelecer relações comparativistas entre as obras de Shakespeare e outras obras literárias da literatura mundial.

Pré-requisitos

Para esta aula, você terá como pré-requisito os conteúdos das Aulas 1 e 2, nas quais falamos sobre o que é a literatura comparada e qual a importância de Cervantes para a literatura mundial.

Introdução

Os dois grandes cânones da literatura ocidental moderna, William Shakespeare e Miguel de Cervantes, foram contemporâneos, mas nunca se conheceram. Ambos ajudaram a moldar e a consolidar o inglês (no caso de Shakespeare) e o espanhol (no caso de Cervantes) como línguas literárias. Esta é a razão pela qual estamos começando nosso curso pelo século XVII: porque é nesse momento que surgem os grandes nomes da literatura ocidental moderna, já que, da Idade Média ao século XVI, as línguas neolatinas e anglo-germânicas estavam sendo constituídas. O fato de esses dois escritores terem escrito uma obra de fôlego contribuiu de maneira decisiva para a afirmação dessas novas línguas.



No caso do italiano, o processo de transformação da língua em língua literária é anterior: foi Dante Alighieri (1265-1321) quem ousou escrever *A divina comédia* no dialeto toscano, no século XIV; esse dialeto passaria a ser reconhecido como língua italiana. Além de Dante, escritores como Petrarca e Boccaccio também escreveram nesse dialeto. É bom lembrar que, na época, escrevia-se fundamentalmente em latim. Na França a transformação do francês em língua literária aconteceu a partir do século XVI, sobretudo depois da publicação de um manifesto, “Defesa e ilustração da língua francesa” escrito pelo poeta Joachim du Bellay, em 1549. Em Portugal, o poema épico *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões, exerceu o mesmo papel de afirmação do português como língua literária.



Figura 3.1: *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri e *Os Lusíadas*, na edição de 1572.

Fonte: Wikimedia Commons

Shakespeare seria, para o crítico norte-americano Harold Bloom, o principal cânone universal. Antes dele os personagens eram imutáveis, ou ainda, eles agiam em função de seu relacionamento com os deuses, com o destino que os alcançava. Já na obra de Shakespeare, os personagens “se desenvolvem, e o fazem porque têm a capacidade de se autorrecriarem. Às vezes, isso ocorre porque, involuntariamente, escutam a própria voz, falando consigo mesmos ou com terceiros” (BLOOM, 1998, p. 19). Bloom salienta a importância das vozes na obra shakespeariana, pois cada personagem, principal ou secundário, tem sua voz, tem sua individualidade ressaltada pela reflexão que faz sobre sua vida. Essa autoconsciência dos personagens, que desvenda vícios, paixões, desejo de poder, compreensão da vulnerabilidade humana, da loucura, da morte e do sentido da vida levou o autor a considerar que Shakespeare inventou o humano, seguindo uma linha traçada pelo crítico inglês do século XVIII, Samuel Johnson (BLOOM, 1998, p. 20).

É justamente por esta razão que a obra de Shakespeare atravessou os séculos sem envelhecer: porque seus personagens têm uma interioridade complexa, cheia de contradições e, sobretudo, porque Shakespeare não teme revelar sentimentos de toda ordem, que vão do sublime ao torpe. Os assassinatos se sucedem nas peças de Shakespeare e, muitas vezes, a crueldade aparece de maneira explícita. A atualidade de sua obra revela-se no número de representações de suas peças no teatro de todo o mundo, além das inúmeras adaptações para o cinema, para a

ópera, para a televisão, para a pintura e para os quadrinhos. Ou seja, a obra de Shakespeare não só inspirou autores ao longo dos séculos como continua vívida até hoje, encantando o público.



Figura 3.2: William Shakespeare.

Fonte: Wikimedia Commons



Diz-se que Shakespeare e Cervantes morreram no mesmo dia, 23 de abril de 1616, mas isso não é muito exato. Cervantes teria morrido no dia 22 de abril, sendo 23 de abril a data declarada de seu enterro. Por outro lado, embora Shakespeare tenha morrido no dia 23 de abril, é preciso lembrar que, naquela época, a Inglaterra ainda usava o calendário juliano, ou seja, ainda não tinha adotado o calendário gregoriano, como os demais países europeus. Como existe uma diferença de dez dias entre os dois calendários, Shakespeare deve ter falecido 11 dias depois de Cervantes. No entanto, como esse mito é muito forte, em 1995 a UNESCO decidiu instituir o dia 23 de abril como o *Dia do Livro e do Direito do Autor*.

Apresentação de algumas peças

Shakespeare escreveu 39 peças de teatro, tendo criado mais de cem personagens. Como não podemos tratar de todas elas, apresentaremos

quatro peças: *Hamlet*, *Otelo*, *Romeu e Julieta* e *A Tempestade*. Elas nos permitirão abordar tipos de peças diferentes e, dessa forma, acreditamos que vocês terão uma ideia geral da abrangência dos assuntos tratados por Shakespeare.

Essas quatro peças tiveram adaptações fílmicas, sendo que algumas tiveram várias adaptações. Não será possível analisar todas elas no espaço de uma aula mas, se vocês tiverem a oportunidade de ver mais de um filme sobre uma mesma peça, perceberão o grande número de diferenças, visto que cada obra passa pela subjetividade e pela criatividade de seu autor. O diretor de teatro ou de cinema pode optar por recriar a peça usando figurino de época, tentando aproximar-se de sua montagem original, assim como pode trazer a obra para os dias de hoje, usando figurino e música contemporâneos.

Um bom exemplo de adaptação de *Hamlet*, realizada no Brasil, tremendo sucesso de crítica e público, é a peça do diretor Aderbal Freire Filho, cuja estreia foi em 2009. O ator Wagner Moura, que interpreta o papel de Hamlet, junto do diretor e da professora de inglês Bárbara Harrington, traduziu a peça para uma linguagem mais coloquial.



É interessante ver também a entrevista com Wagner Moura, em que o ator fala do dilema de representar Hamlet e da grandiosidade da obra shakespeariana, disponível no Canal Brasil <http://canalbrasil.globo.com/programas/o-papel-da-vida/videos/2827985.html>. Acesso em: 3 set. 2014.

Hamlet

Hamlet é, talvez, a obra mais importante de William Shakespeare, pois contém quase todas as questões que aparecem no conjunto de sua obra, sendo histórica, psicológica, filosófica e sentimental. Como peça histórica, ela oferece o mesmo esquema das outras peças históricas, ou seja, começa e acaba com a morte de um rei e a entronização do novo rei; como peça psicológica, tem o drama familiar formado pelo triângulo

lo edipiano: mãe-filho-pai, com a morte de um pai e a substituição por outra figura de pai (padrasto, assassino do pai); como peça filosófica, temos toda a reflexão de Hamlet acerca da vida e da morte e, enfim, como peça sentimental, ela apresenta o amor entre Hamlet e Ofélia.

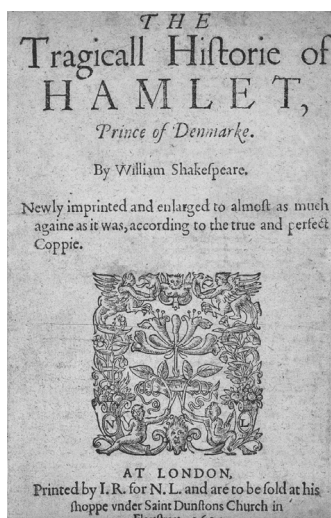


Figura 3.3: Capa da publicação de *Hamlet* de 1604.

Fonte: Wikimedia Commons

O protagonista, Hamlet, é um príncipe do reino da Dinamarca cujo pai morreu. Sua mãe, a rainha Gertrudes, casou-se com Cláudio, irmão do rei, portanto tio de Hamlet. Na primeira cena, vemos que o fantasma do pai aparece três vezes: primeiro, para os coveiros; na noite seguinte ele reaparece, na presença dos coveiros e de Horácio, amigo de Hamlet. Na terceira noite, o próprio Hamlet vai ao cemitério e o fantasma do pai lhe diz que foi morto pelo irmão, que despejou veneno em seu ouvido, enquanto dormia, a fim de se casar com Gertrudes, que seria cúmplice do assassinato. O fantasma vai empurrar Hamlet à vingança, mas lhe pede que poupe sua mãe.

A partir desse encontro com a morte e com o morto, Hamlet passa a ter um comportamento bizarro, como se estivesse louco. Como o Quixote, é um personagem ambíguo. As perguntas que o leitor/espectador da peça se faz são: Hamlet está louco ou finge a loucura para melhor realizar sua vingança? Se está fora de si, quais são as causas? E por que hesita tanto? É nesse contexto que ele pronuncia a frase que é muito repetida até hoje: “Há algo de podre no Estado da Dinamarca” (SHAKESPEARE, 1988, p. 35). O pai de Ofélia considera que a causa de sua loucura seria o amor frustrado por sua filha. Muitas explicações podem ser dadas, e essa é a riqueza do personagem. Na interpretação de Freud, Hamlet estaria inibido “porque

sonhou realizar o assassinato que deve vingar” (SIBONY, 1992, p. 235), ou seja, Freud interpreta o personagem como um Édipo. Mas o psicanalista francês Daniel Sibony, que menciona o pai da Psicanálise, não concorda: ele acha que “a explicação de Freud negligencia o espectro, o efeito espectral, que eu [ele] chamaria *efeito de escrita* e que importa muito mais do que a informação transmitida” (SIBONY, 1992, p. 236).



Freud, criador da Psicanálise, se inspirou na história de Sófocles para conceber o Complexo de Édipo, ou seja, a fixação que o filho tem pela mãe. Sófocles é um escritor grego, autor de tragédias, dentre as quais a trilogia *Édipo-Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*.

Hamlet é retratado sempre com um crânio na mão. A cena se passa no cemitério: os ossos de Yorick, bobo da corte que brincava com ele quando era criança, são desenterrados. Hamlet pega o crânio em suas mãos e medita sobre o passar do tempo e sobre a morte, falando com seu amigo Horácio:

Olá, pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio. Um rapaz de infinita graça, de espantosa fantasia. Mil vezes me carregou nas costas; e agora, me causa horror só de lembrar! Me revolta o estômago! Daqui pendiam os lábios que eu beijei não sei quantas vezes. Yorick, onde andam agora as tuas piadas? Tuas cambalhotas? Tuas cantigas? Teus lampejos de alegria que faziam a mesa explodir em gargalhadas? Nem uma gracinha mais, zombando da tua própria dentadura? Que falta de espírito! Olha, vai até o quarto da minha grande Dama e diz a ela que, mesmo que se pinte com dois dedos de espessura, este é o resultado final; vê se ela ri disso! (SHAKESPEARE, 1988, p. 123).

Em outra cena, ele pronuncia a frase mais célebre da literatura: “Ser ou não ser, eis a questão” (SHAKESPEARE, 1988, p. 67). A interpretação também aqui é multifacetada: pode ser uma alusão à vida e à morte, mas também poderia remeter a vingar-se ou não vingar-se, a lutar pelo trono

ou não. Hamlet é um personagem filosófico, que, antes da morte do pai, estudava na universidade, para onde deseja voltar no início da peça. Aliás, ele aparece com um livro na mão. Rei e rainha o impedem de partir: por quê? Para monitorarem seus movimentos? Por que a mãe quer tê-lo perto dela? A ambiguidade permeia toda a história de Hamlet.

Como no ciclo das peças históricas – *Henrique IV*, *Henrique V*, *Henrique VI*, *Ricardo II* e *Ricardo III* – em *Hamlet* também há, no início, um novo rei, que é entronizado e, no fim, o rei está morto e um novo rei é declarado. Vejamos como funciona em *Hamlet*: seu pai, também chamado Hamlet, matou Fortimbrás, rei da Noruega, numa guerra de conquista, há anos. No presente da peça, tanto o Estado da Dinamarca quanto o da Noruega são governados por reis postiços. Fortimbrás filho quer vingar a morte do Fortimbrás pai e retomar sua coroa. Esse jogo de poder subjaz na peça. No entanto, a vingança não precisa ser realizada porque, quando Fortimbrás chega ao palácio de Elsinore para realizar a vingança e retomar o poder do reino da Noruega, todos já estão mortos. Ele pode até se permitir fazer o elogio de Hamlet, já que não precisa mais matá-lo. A sucessão de reis que matam uns aos outros para subirem ao poder é uma constante em Shakespeare: além das peças históricas citadas, também em *Macbeth*, *Rei Lear* e *A Tempestade* temos esse jogo mortal pelo poder.



É importante destacar que, em *Hamlet*, há uma cena de teatro dentro do teatro, ou *metateatro*: Hamlet chama alguns atores para representarem diante do rei e da rainha o crime que eles haviam cometido, ou seja, a forma como mataram o rei por envenenamento e em seguida se casaram. Ao assistir a esse teatro no próprio palácio, o rei fica desesperado e manda parar o espetáculo. Nesse momento ele se trai e, ao mesmo tempo, se dá conta de que Hamlet sabe a verdade.

Essa técnica de colocar em miniatura a história de toda a obra foi chamada, pela crítica francesa do século XX, de construção em abismo (*mise-en-abyme*). Dessa forma, o metateatro trata de problemas de representação dentro do próprio texto de representação; é a peça dentro da peça, através de um discurso crítico sobre as fronteiras do que é real e do que é representação do real. Esse

procedimento é recorrente nos dramaturgos do século XX, tendo como seus maiores representantes os textos de Samuel Beckett, Luigi Pirandello, Bertold Brecht e Jean Anouilh. *Hamlet* é um clássico do metadrama, o que também demonstra a sua atualidade, sendo possível estabelecer diálogos produtores entre a obra dramática de Shakespeare do século XVI e os dramaturgos do século XX, relacionando a profunda reflexão acerca da complexidade da arte dramática e da *mimesis* (imitação). Ademais, também utilizamos os termos metalinguagem ou metaficção quando o texto literário discute o seu próprio fazer artístico, a sua ficcionalidade e processo de criação, as técnicas de narração e os usos da linguagem.

Para Jan Kott, há duas maneiras de sentir o trágico da história: 1. para aqueles que acreditam que a história tem um sentido, o trágico é o preço a se pagar para atingir o progresso; 2. para os que pensam que a história não tem sentido, como parece ser o caso de Shakespeare, ela é uma mera repetição do mesmo mecanismo atroz, que Kott chama de o “grande mecanismo”, ou seja, a ordem da história (KOTT, 2003, p. 52-53).

Um outro aspecto que aparece em *Hamlet* é o amor. Será que ele ama Ofélia? Na cena em que os dois conversam, tendo o rei e Polônio (pai de Ofélia e ministro), atrás das cortinas, escutado a conversa para saber se ele estava louco, Hamlet fala de forma zombeteira e ninguém entende nada. Ofélia fica confusa porque, provavelmente, não era assim que ele se comportava a sós com ela. Ele também se mostra indiferente e irônico quando mata Polônio, que mais uma vez escutava a conversa atrás da cortina, no quarto da rainha. Ele diz que matou um rato. Quem ele achava que estava ali, o rei? Após a morte do pai, Ofélia enlouquece e morre afogada no rio. Também aqui há ambiguidade, porque não se sabe ao certo se ela cometeu suicídio ou se caiu dentro do rio. No momento do enterro de Ofélia, Hamlet, como um louco, pula dentro da cova, desconsolado, declarando seu amor. Seria ele verdadeiramente sincero nessa cena? Como em *Romeu e Julieta*, peça sobre o amor impossível, aqui também ambos os protagonistas morrem e o amor não se realiza.

O enigma de Hamlet é o enigma de todo ser humano, que balança de um lado para outro, que deseja uma coisa e seu contrário ao mesmo

tempo; em outras palavras, o ser humano é contraditório, às vezes paradoxal, e a literatura é capaz de captar essas variações de comportamento, que a personagem tão bem representa. Vejamos o que diz Harold Bloom:

Ao mesmo tempo familiar e estranho, o enigma de Hamlet é emblemático do grande enigma que constitui o próprio Shakespeare: uma visão que é tudo ou nada, um indivíduo que (segundo Borges) era todos e ninguém, uma arte tão infinita que nos contém, e que há de continuar abraçando os que vierem depois de nós (BLOOM, 1998, p. 21).



Há dois filmes baseados no drama shakespeariano que merecem destaque. O primeiro *Hamlet* é um filme britânico, em preto e branco, de 1948, dirigido e protagonizado por Laurence Olivier. É interessante lembrar que *Hamlet* foi o primeiro filme britânico a ganhar o Oscar de Melhor Filme (1949) e que Olivier também venceu na categoria de melhor ator.



Figura 3.4: Hamlet, o príncipe da Dinamarca.

Fonte: Wikimedia Commons

O segundo *Hamlet* é um filme estadunidense, de 1996, dirigido e protagonizado por Kenneth Branagh. Esse filme conta com a participação de Kate Winslet (Ofélia), Robin Williams (Osric) e Gérard Depardieu (Reynaldo).



Figura 3.5: *Ophelia* (1852), de Millais.
Fonte: Wikimedia Commons

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

Ítalo Calvino, em *Por que ler os clássicos?*, define o que é esse tipo de obra. Para ele, os clássicos “são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis”, são ainda “livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado” e também afirma que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 11). Sendo assim, percebemos que a obra de Shakespeare permanece sempre atual, isto é, mesmo escrita no século XVI, ela é lida e amada pelos leitores contemporâneos, seus temas são atuais pois continuam fazendo sentido até hoje, o que faz com que o leitor se identifique com os conflitos internos das personagens, uma vez que Shakespeare conseguiu atingir uma dimensão universal. Comente sobre o drama presente em *Hamlet*, justificando por que essa obra permanece atual e inesquecível ao longo dos séculos.

Resposta comentada

Hamlet é uma personagem clássica de Shakespeare. Mesmo quem não leu *Hamlet* ou não assistiu ao filme, em uma de suas adaptações, provavelmente já ouviu falar da personagem, da célebre expressão “ser ou não ser: eis a questão”. Isso também define um clássico. Para Calvino, “os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos” (CALVINO, 1993, p. 12). Hamlet tem um conflito existencial que permanece atual até hoje, pois adquiriu dimensão universal ao tratar do ser humano e de suas indagações metafísicas. A peça apresenta perguntas para as quais não temos respostas; não as tínhamos no século XVI e continuamos sem as ter no século XXI. Por isso, as personagens de Shakespeare continuam atraentes, interessantes, instigantes. Elas mexem com o leitor, causam raiva e revolta, fazem com que, nelas, identifiquemos nosso íntimo irrelatável e nossos conflitos internos. O enigma de Hamlet é o enigma de todo ser humano, que balança de um lado para outro, que deseja uma coisa e seu contrário ao mesmo tempo; em outras palavras, o ser humano é contraditório, às vezes paradoxal.

Mouro ou mourisco

Indivíduo berbere ou árabe que vivia na África do Norte e que ocupou a Península Ibérica e o sul da França na Idade Média. Os mouros foram expulsos do território europeu em 1492 e voltaram para a África. O termo é mais empregado para esses povos muçulmanos do passado, embora possa ser aplicado aos do presente também. Usa-se, atualmente, a denominação magrebino (Magreb é a região que compreende a Argélia, o Marrocos e a Tunísia) sobretudo para designar os povos desses três países muçulmanos que foram colonizados pela França do final do século XIX até os anos 1960.

Otelo

A peça se passa em Veneza. Otelo é um **mouro** de origem nobre que presta serviços militares ao **doge** veneziano, que está em guerra com Chipre. Esse é o pano de fundo histórico para a intriga principal em torno do ciúme. Otelo é cortejado por todos na cidade porque é competente em seu trabalho e valorizado pelo Doge, apesar do racismo que aparece desde as primeiras cenas. Ser mouro é, na linguagem de Iago, o auxiliar de Otelo, sinônimo de ser animal. Tradicionalmente a personagem é representada

Doge

Primeiro magistrado da república de Veneza, eleito pelos demais conselheiros. De maneira simplificada, ele era o principal dirigente da cidade-estado Veneza na Idade Média.

como um negro, embora os mouros não sejam negros. Em um momento da peça se diz que Otelo é de origem berbere, Argélia.

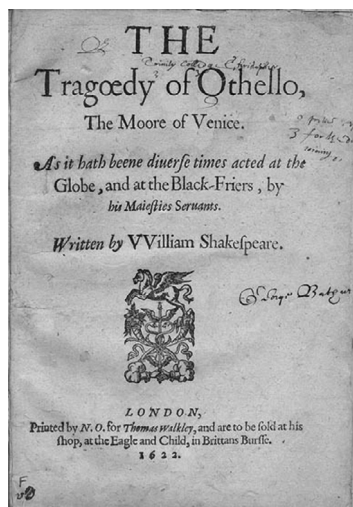


Figura 3.6: *Otelo, o Mouro de Veneza*, de 1622.

Fonte: Wikimedia Commons

Otelo conquista o amor de Desdêmona com sua conversa cativante porque ele é um homem bom, culto, com larga experiência de vida, que sabe contar histórias. Entretanto, ele se deixa enredar pelas intrigas de Iago, em quem confia plenamente. O que move Iago é a inveja porque, sendo alferes, gostaria de ter sido promovido a tenente; em vez dele, Cássio o foi. Iago é mau, odeia todos, inclusive sua mulher, que ele acaba matando. Já Otelo é de natureza boa e crédula, mas fica obcecado com a suspeita de traição que lhe é inoculada por Iago. Vejamos o projeto que Iago faz e que pode ser usado como resumo da peça:

É assim que sempre faço um tolo rechear minha bolsa. Pois meu próprio conhecimento adquirido eu profanaria se tempo gastasse com um tal bobalhão, a menos que seja para meu divertimento e para lucrar alguma coisa. Tenho ódio ao Mouro; é pensamento corrente no exterior que entre meus lençóis ele já exerceu meu ofício. Não sei se é verdade; contudo, eu, dada a mera suspeita desse tipo de ofensa, pretendo agir como se dele tivesse certeza. Ele me tem em alta conta; tanto melhor para que meu objetivo contra ele seja atingido. Cássio é um homem decente. Agora, deixa-me ver: pegar o lugar dele e coroar minha vontade com dupla patifaria. Mas, como? Como? Vejamos: após algum tempo, maltratar os ouvidos de Otelo, sugerindo que Cássio é por demais íntimo de sua mulher, que ele tem uma figura e uma disposição meiga suspeitáveis... Moldado para fazer das mulheres pessoas

falsas. O Mouro é de natureza aberta e generosa: acredita ser honesto todo homem com aparência de honesto, e deixa-se levar docilmente pelo nariz, assim como o são os asnos. Está concebido! Foi gerado! O inferno e o breu da noite deverão dar à luz do mundo esse monstro (SHAKESPEARE, 2013, p. 34).

O plano de Iago funciona muito bem, embora não tão perfeitamente quanto ele gostaria, já que, no final da peça, ele é desmascarado e preso. Otelo deixa-se manejar de maneira tola e mata Desdêmona, asfixiando-a na cama, com a ajuda do travesseiro. Depois de matar a esposa que ama, ele se arrepende, principalmente quando se dá conta de que ela era inocente. Desesperado por ter sido manipulado por Iago e por ter cometido um crime, ele se mata. Antes disso, pede que, ao relatarmos o acontecido, escrevam que ele “amou demais, com sabedoria de menos” (SHAKESPEARE, 2013, p. 150).

Otelo tornou-se o símbolo do homem que tem ciúme de uma mulher inocente e inspirou, por exemplo, Machado de Assis ao escrever *Dom Casmurro*. O próprio Shakespeare explorou o ciúme sob o modo da comédia em *As alegres comadres de Windsor*, que gira em torno de Falstaff. Essa personagem, que já havia aparecido em *Henrique IV*, é gordo, feio e pobre, mas busca cortejar duas mulheres lindas e ricas, Alice Ford e Meg Page, a fim de subtrair-lhes dinheiro. Ele manda a mesma carta para as duas amigas íntimas, que decidem pregar-lhe uma peça. Elas são atrapalhadas pelo ciumento Sr. Ford mas, no final, como em toda comédia, tudo acaba bem. Falstaff é um personagem ridículo que não se dá conta disso, ao contrário, ele se acha muito elegante; talvez venha daí o principal efeito cômico da peça.

Meg Page explica para Alice a natureza psicológica do ciúme; para ela, pessoas ciumentas são inseguras, seja porque vêm de uma classe social inferior, seja porque são estrangeiras, advindas de uma cultura também considerada inferior, ou ainda porque têm alguma característica física que as faz sentirem-se inadequadas (SHAKESPEARE, 2011, p. 17-18).

Se aplicarmos essa concepção do ciúme a Otelo, podemos dizer que a personagem que dá nome à peça sente ciúme de Desdêmona porque se sente inferior a ela por sua origem. As atitudes e expressões verbais racistas aparecem tanto nos lábios de Iago quanto nos do pai de sua amada, que a amaldiçoa quando fica sabendo que ela tinha se casado com o mouro às escondidas.

Como em outras peças de Shakespeare, a personagem fica dominada

por uma ideia fixa que a leva ao crime ou à loucura. Talvez seja justamente esse lado irracional e cruel de suas personagens que atraia tanto o público leitor, porque elas parecem ser gente real, não são seres superiores, como na tragédia clássica francesa.



Assim como *Hamlet* e outras peças de Shakespeare, *Otelo* também foi adaptada para o cinema. A primeira adaptação é *Othello*, um filme britânico de 1965, dirigido por Stuart Burge.



Figura 3.7: A pintura *Othello* (1959), de Christian Köhler.

Fonte: Wikimedia Commons

Outra adaptação para o cinema é *Othello*, filme estadunidense e britânico, de 1995, dirigido por Olivier Parker. Nesse filme, Laurence Fishburne é Otelo, e Kenneth Branagh, Iago.



Figura 3.8: O quadro *The Death of Desdemona* (1858), de Eugène Delacroix.

Fonte: Wikimedia Commons

Romeu e Julieta

A peça *Romeu e Julieta* se passa em Verona (Itália). Os dois jovens que a nomeiam vêm de famílias rivais, Montéquio e Capuleto. Eles se encontram e se apaixonam, inicialmente sem saber sua origem, e, em seguida, continuam se amando, porque já não podem resistir à paixão. Sendo o amor impossível, já que as duas famílias não autorizam o casamento, eles decidem se casar às escondidas (como Desdêmona e Otelo fizeram). É Frei Lourenço quem celebra o matrimônio; a ama de Julieta, que vai levar os recados, ajuda os dois jovens a promoverem sua união. Como em geral acontece no teatro, os empregados domésticos têm um papel de ajudantes dos protagonistas. Eles também têm características cômicas. A ama de Julieta, momentos antes da celebração do casamento, lhe diz:

Então não percas tempo, corre daqui para a cela de Frei Lourenço; lá estará um noivo esperando para fazer de ti uma mulher. Agora sobe-te o sangue lúbrico ao rosto, que fica vermelho, corado com qualquer novidade. Corre para a igreja. Eu vou para outros lados, buscar uma escada, pela qual o teu amor deverá subir até o ninho, assim que escurecer. Eu sou o burro de carga, e me esfalso em prol do teu prazer. Mas logo à noite és tu que vais ter um peso em cima de ti. Vai de uma vez. Eu vou jantar. Apressa-te, vai até a cela (SHAKESPEARE, 2013, p. 66).

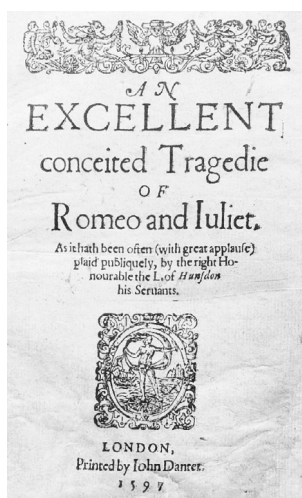


Figura 3.9: *Romeu e Julieta*, 1597.

Fonte: Wikimedia Commons

A rixa que já existia entre as duas famílias se acirra quando Teobaldo Capuleto provoca Mercúcio Montéquio e o mata; em seguida, é Romeu

quem mata Teobaldo. Para Julieta uma tensão se instaura porque ela ama Romeu, com quem acaba de se casar, e odeia o assassino de seu primo Teobaldo. Mais uma vez, vemos como Shakespeare explora a ambiguidade de sentimentos que causa conflitos no espírito de seus personagens. Depois de amaldiçoar Romeu, Julieta volta atrás e diz:

E posso falar mal daquele que é meu esposo? Ah, meu pobre amo, que língua vai acariciar teu nome quando eu mesma, tua esposa há apenas três horas, destrocei-o? Mas por que, seu verme, mataste meu primo? Aquele verme do meu primo teria matado meu marido. Recuem, lágrimas bobas, recuem para suas nascentes; suas gotas tributárias pertencem ao infortúnio, que vocês, por engano, oferecem à alegria. Meu marido está vivo, e Teobaldo o teria matado. E Teobaldo está morto, e ele teria assassinado meu marido. Isso tudo é reconfortante. Por que, então, estou chorando? Alguma palavra houve, pior que a morte de Teobaldo, que liquidou comigo. Eu ficaria feliz em esquecê-la, mas, ai, ela aflige minha memória assim como os débitos de malditas culpas afligem a mente dos pecadores. *Teobaldo está morto, e Romeu, banido*. Esse *banido*, essa uma palavra, *banido*, assassinou dez mil Teobaldos (SHAKESPEARE, 2013, p. 81).

Nesse momento o pai de Julieta decide casá-la com o conde Páris; para evitar que isso ocorra, Frei Lourenço concebe um plano: na véspera do casamento, Julieta deve tomar um líquido que a deixará com a aparência de morta durante 42 horas; em seguida, ela seria levada para a antiga catacumba onde jazem todos os Capuletos. Dali a tiraria Romeu, prevenido, por carta, por frei Lourenço. No entanto, a carta do frei não chega a tempo e Romeu fica sabendo da morte de Julieta. Ele compra um veneno e se dirige a Verona. Vendo-a morta, ele se mata. Quando Julieta acorda de seu sono, vê a seu lado o cadáver do esposo. Em outras palavras, é um mal entendido que vai levar os dois à morte. Depois de tanta desgraça, e esclarecidos os fatos por Frei Lourenço, os velhos Capuleto e Montéquio fazem as pazes e prometem erguer estátuas em ouro de Romeu e Julieta.

Esse modelo de intriga de amor impossível atravessa a literatura ocidental desde o chamado *ciclo bretão*, na Idade Média, que Shakespeare devia conhecer. Duas histórias são muito famosas: a de Tristão e Isolda e a de Lancelot, apaixonado por Guinevere, esposa do rei Artur. Nos dois casos, Tristão e Lancelot são pessoas muito próximas do rei, são seus guerreiros e colaboradores, mas a paixão é mais forte do que a fidelidade.

Esse esquema narrativo de *Romeu e Julieta* é muito usado na literatura romântica do século XIX e, por essa razão, tal peça de Shakespeare fez muito sucesso nesse período. O obstáculo que impede a união dos amantes pode variar. No romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, a amada ainda não é casada quando Werther a conhece, mas já é noiva e acaba se casando, o que leva o jovem romântico ao suicídio. Em *A nova Heloísa*, de Rousseau, o impedimento é a diferença de classe social, motivo muito usado nos folhetins do século XIX e no século XX, na chamada paraliteratura, ou literatura de massa, como nas fotonovelas e nas novelas televisivas. Talvez essa seja a razão de sua popularidade.



Um filme digno de nota é *Romeu e Julieta* de Franco Zeffirelli, de 1968, filmado na Itália e indicado ao Oscar em 1969.



Figura 3.10: *Romeu e Julieta* (1879), Metropolitan Litho. Studio.

Fonte: Wikimedia Commons

Outra filmagem baseada na obra de Shakespeare, porém num ambiente contemporâneo, é *Romeo + Juliet* (*Romeu + Julieta*, título no Brasil e em Portugal), filme norte-americano de 1996, dirigido por Baz Luhrmann e estrelado pelo famoso Leonardo DiCaprio.

A Tempestade

Esta é a última peça de Shakespeare. Nela, encontramos Próspero e sua filha Miranda, que estão morando em uma ilha há 12 anos. Na ilha ele encontrou dois seres: Ariel e Caliban. O primeiro foi libertado de uma prisão em que o colocara Sycorax, mãe de Caliban e, por isso, deve gratidão a Próspero. Já Caliban é revoltado e se considera um escravo de Próspero porque faz todo o trabalho braçal para ele.

No início da peça, Próspero, com seus poderes mágicos, provoca uma tempestade, a fim de causar o naufrágio do navio em que está o rei de Nápoles e seu séquito. Enquanto isso, ele conta à filha Miranda, pela primeira vez, sua história: ele era duque de Milão e fora destronado por seu irmão que, para evitar matá-los, mandou colocar Próspero e a filhinha, então com três anos, num barco à deriva. O barco acabou chegando a essa ilha deserta, onde eles se encontram. Agora é o momento de sua desforra.

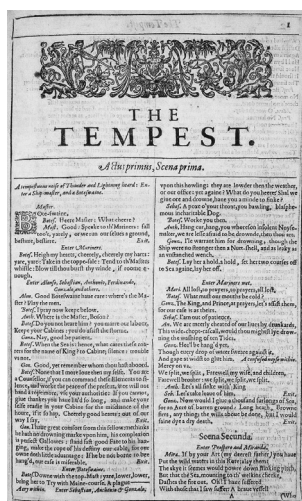


Figura 3.11: A *Tempestade* (1623) – jogos de poder e manipulação na última peça de Shakespeare.

Fonte: Wikimedia Commons

Ninguém morre no naufrágio provocado por Próspero, visto que ele só queria reuni-los em sua casa. Depois de ficarem um pouco perdidos pelo efeito da magia, todos se reencontram. Ferdinand, filho do rei de Nápoles, se apaixona por Miranda e, no final, tudo acaba bem, todos voltam à Europa, Próspero abre mão de seus poderes mágicos e a promessa é que os jovens se casem e que ele recupere seu ducado.

Muito foi escrito sobre essa peça ao longo da História, ora privilegiando a figura do Próspero mágico, quase *alter ego* do escritor que pode manejar a intriga a seu bel prazer, ora enfocando o jogo de poder. O que

interessou muito aos escritores latino-americanos e, em particular, os caribenhos, no século XX, foi a relação entre Próspero, que encarna o europeu colonizador, e seus dois auxiliares, Ariel e Caliban. Enquanto o primeiro é um ser do ar, esvoaçante, que colabora com Próspero e, no fim, é libertado, Caliban é um ser da terra, filho de uma feiticeira, disforme e revoltado contra o pai de Miranda, que o aprisionou.

É preciso dizer que Caliban é anagrama de canibal, termo que foi aplicado pelos espanhóis quando descobriram os indígenas nas ilhas onde Colombo desembarcou. O termo canibal é, por sua vez, derivado do nome de uma das tribos da região, os Caraíbas, que deram nome ao Caribe (também chamado de Antilhas).

O escritor uruguaio José Enrique Rodó publicou em 1900 o ensaio *Ariel*, no qual identificou a América Latina à figura etérea de Ariel porque as ideias têm asas. Próspero aparece como uma figura de professor. Já nos anos 1960, Aimé Césaire, escritor da ilha da Martinica (Caribe francês), criador do movimento da negritude ao lado de Léopold Sédar Senghor (Senegal) e Léon Damas (Guiana Francesa), escreveu uma peça chamada *Uma tempestade*. Nessa peça Caliban é um negro, associado aos Panteras Negras dos Estados Unidos, que se revolta contra a opressão de Próspero, ao passo que Ariel é um mulato assimilado.

Nesses dois exemplos, podemos ver a imensa variedade de leituras possíveis da peça de Shakespeare: de um lado, Rodó, homem branco e culto, identifica-se com a latinidade de sua formação europeia e, portanto, com Ariel, figura superior; de outro, Césaire, homem negro e culto, identifica-se com a África e com todos os negros que foram escravizados na América, que, para ele, podem ser representados na figura revoltada de Caliban.

Vale a pena destacar nessa peça duas questões: uma, a de que Próspero, que perdera seu ducado na Itália, torna-se o usurpador da ilha que pertencia a Caliban; outra, a de que aquele transmite a este a língua ocidental. Essa relação aproxima-se demais da relação dos europeus colonizadores com os indígenas na América. Vejamos o que diz Caliban:

A ilha é minha, da mãe Sycorax,
Que você me tirou. Logo que veio,
Me afagava, mimava, inda me dando
Umas frutinhas, e ainda me ensinou
A chamar a luz grande e a pequena,
Que queimam dia e noite. E eu te amava,

E mostrei a você tudo na ilha –
As fontes, onde é estéril e onde é fértil.
Maldito seja! Todos os encantos
De Sycorax – sapos, escaravelhos,
E morcegos, te ataquem todos juntos!
Pois eu sou o seu único vassalo.
Eu era rei. Você me fez de porco
Nestas pedras, guardando pra você
A ilha toda (SHAKESPEARE, 1999, p. 35).

Próspero considera que fez muito por Caliban, ou seja, que o transformou em homem, já que antes ele era um animal que não sabia falar. A resposta do indígena é:

Agora eu sei falar, e o meu proveito
É poder praguejar. Que a peste o pegue,
Por me ensinar sua língua! (SHAKESPEARE, 1999, p. 35).



Além de escritor, Shakespeare era também um homem de teatro, pois atuava e dirigia. Na sua cidade natal, Stratford-upon-Avon, para onde voltou no final de sua vida, até hoje existe o teatro onde se apresenta a *Royal Shakespeare Company*. Em Londres, Shakespeare e sua trupe representavam as peças de sua autoria em um teatro redondo, de madeira, chamado *The Globe*, que pegou fogo em 1613. Esse teatro, que tinha desaparecido há séculos, foi reconstruído na cidade nos moldes originais e inaugurado em 1997, com o nome de *Shakespeare's Globe*.

A recepção de Shakespeare no Brasil

Vamos mostrar, agora, um pouco da recepção de Shakespeare no Brasil. O autor Machado de Assis, como vimos na primeira aula, estabelece um intenso diálogo com a obra do poeta inglês. De acordo com o que lemos naquela aula, a relação estreita entre *Dom Casmurro* e *Otelo* acabou rendendo uma série de trabalhos e ensaios sob o viés compara-

tista, ganhando destaque o livro de Helen Caldwell – *O Otelo brasileiro*.

Também Oswald de Andrade, no *Manifesto antropológico*, publicado em 1928, parodiou a frase de Hamlet “*To be or not to be, that is the question*” escrevendo “Tupi or not Tupi, eis a questão”. Ademais, João Ubaldo Ribeiro, em *Viva o povo brasileiro*, criou uma personagem chamada Amleto, um mulato, filho de um branco com uma negra, que faz tudo o que pode para esconder sua origem mestiça: casa-se com uma portuguesa, tem filhos “brancos”, e esconde sua mãe de todos, inclusive de seus filhos, para que eles não conheçam sua origem. O mal-estar existencial de Amleto decorre de seu segredo, o que faz com que ele se sinta sempre na corda bamba.

Atividade 2

Atende ao objetivo 3

Teça um comentário explicativo e comparativo entre as personagens Quixote (de Cervantes) e Hamlet (de Shakespeare), analisando os seus perfis modernos e a relação dos autores com a língua espanhola e inglesa, respectivamente.

[illegible]**Resposta comentada**

William Shakespeare e Miguel de Cervantes são dois grandes cânones da literatura ocidental moderna. Ambos ajudaram a moldar e a consolidar o inglês (no caso de Shakespeare) e o espanhol (no caso de Cervantes)

como línguas literárias. Hamlet, assim como o Quixote, é uma personagem ambígua. Já na primeira cena da obra dramática, vemos o fantasma de seu pai três vezes. A partir do encontro de Hamlet com a morte e com o morto, ele passa a ter um comportamento bizarro, comporta-se como um louco (o que nos possibilita compará-lo com Dom Quixote). As perguntas que o leitor/espectador da peça se faz são: Hamlet está louco ou finge a loucura para melhor realizar sua vingança? Se está fora de si, quais são as causas? E por que hesita tanto? A ambiguidade da personagem é um traço de seu perfil moderno. O enigma de Hamlet é o enigma de todo ser humano, que balança de um lado para outro, que deseja uma coisa e seu contrário ao mesmo tempo. Em outras palavras, o ser humano é contraditório, às vezes paradoxal; nem mesmo a Psicanálise é capaz de explicar tudo. Hamlet é uma personagem filosófica, que estudava na universidade antes da morte do pai, para onde deseja voltar no início da peça. Assim como Quixote era um leitor voraz de novelas de cavalaria, Hamlet aparece com um livro na mão, o que também sugere o hábito da leitura.

Conclusão

Como pudemos observar, não só pela vasta obra poética e, sobretudo, dramática, mas também pela larga influência que exerceu e ainda exerce em autores de todas nacionalidades, *William Shakespeare* é um dos maiores escritores da literatura mundial. Além de escritor, atuava como diretor de suas próprias peças teatrais, que até hoje repercutem nas artes em geral. Há uma extensa e relevante filmografia baseada na obra de Shakespeare. A dramaturgia shakespeariana e suas personagens são clássicos, sempre lidos e relidos à luz de diferentes teorias, sendo sua temática e literatura atuais e pertinentes ao leitor contemporâneo. Shakespeare é universal por conseguir atingir e envolver um público diverso. Não há quem não veja em *Romeu e Julieta* um símbolo do amor romântico; em *Otelo*, do ciúme e, em *Hamlet*, da indecisão – “ser ou não ser?”. Também expressões retiradas do conjunto da obra de Shakespeare, como: “há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a nossa filosofia”, “meu reino por um cavalo” e “há algo de podre no reino da Dinamarca” são conhecidas e utilizadas nas mais variadas situações.

Atividade final

Atende aos objetivos 1 e 2

Escolha uma das peças teatrais de Shakespeare abordadas na aula de hoje e analise uma de suas personagens imortais.

Resposta comentada

Aqui, o aluno pode escolher entre as peças *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Otelo* e *A Tempestade*. Escolhemos Otelo, personagem caracterizado como um homem bom, culto, com larga experiência de vida, que sabe contar histórias. Mesmo assim, ele se deixa enredar pelas intrigas de seu auxiliar invejoso, Iago, em quem confia plenamente. Iago é mau, odeia todos, inclusive a sua mulher, que acaba matando. Já Otelo é de natureza boa e crédula, mas fica obcecado com a suspeita da traição que lhe é inoculada por Iago. Depois de matar a esposa que ama, Desdêmona, ele se arrepende, principalmente quando se dá conta de que ela era inocente. Desesperado por ter sido manipulado por Iago e por ter cometido um crime, Otelo se mata. A personagem tornou-se o símbolo do homem que tem ciúme de uma mulher inocente e inspira, por exemplo, Machado de Assis, ao escrever *Dom Casmurro*. Como em outras peças de Shakespeare, a personagem fica dominada por uma ideia fixa, que a leva ao crime ou à loucura. Talvez seja justamente esse lado irracional e cruel de suas personagens que atraia tanto o público leitor, porque eles parecem ser gente real, não são seres superiores, como na tragédia clássica francesa.

Resumo

Nesta aula, você teve contato com a obra de William Shakespeare, do teatro ao cinema, do drama às artes em geral. Os pontos estudados foram:

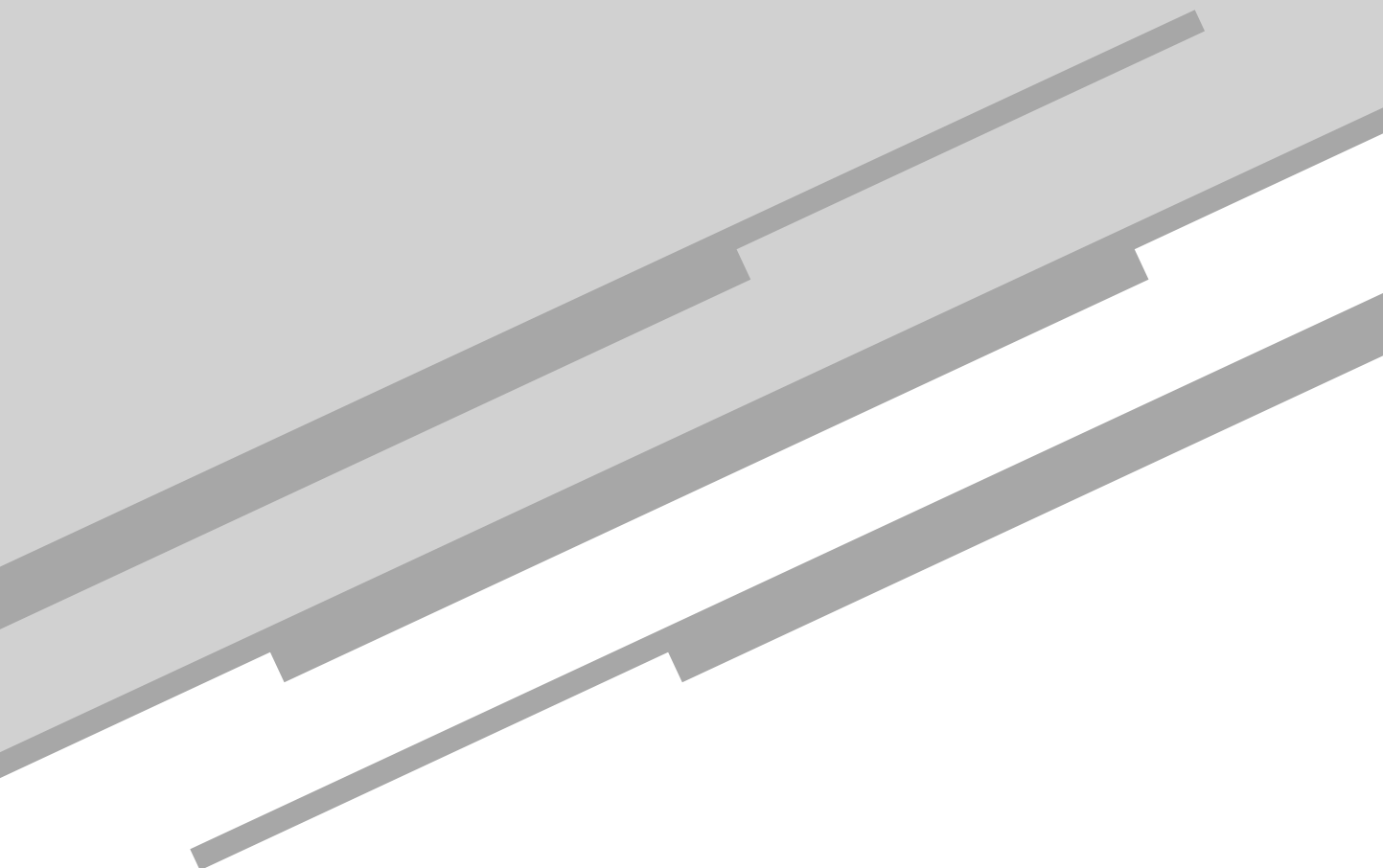
- As obras dramáticas mais conhecidas de Shakespeare, que fizeram sucesso no cinema e repercutiram na pintura e na música clássica: *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Otelo* e *A Tempestade*.
- As principais temáticas de Shakespeare. Segundo Bloom, Shakespeare inventou o humano. O dramaturgo inglês trata dos vícios, da paixão, do desejo de poder, da compreensão da vulnerabilidade humana, da loucura, da morte e do sentido da vida através de personagens autoconscientes.

Informações sobre a próxima aula

Na próxima aula, abordaremos o classicismo francês e retomaremos alguns elementos desta aula sobre Shakespeare.

Aula 4

O classicismo francês



Eurídice Figueiredo
Anna Faedrich

Metas

Apresentar e analisar o classicismo francês, em especial a tragédia e a comédia, relacionando-o com o classicismo da Antiguidade Greco-latina.

Objetivos

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

1. reconhecer os usos e sentidos do termo classicismo;
2. identificar o classicismo francês, suas características e autores em comparação com o teatro clássico;
3. especificar a diferença entre os gêneros do teatro clássico – a tragédia e a comédia;

Pré-requisitos

Para esta aula, você terá como pré-requisito os conteúdos das Aulas 1, 2 e 3, nas quais falamos sobre o que é a literatura comparada, qual a importância de Cervantes para a literatura mundial e a atualidade em Shakespeare.

Introdução

O que é uma obra clássica? Um clássico da literatura, uma música clássica, uma arquitetura clássica? A definição do termo *clássico* tem suas variações. Clássico pode ser, por exemplo, tudo que resiste ao tempo, sendo assim, dizer que Machado de Assis ou Shakespeare são clássicos significa dizer que eles permaneceram vivos através de suas obras literárias. Clássicos são obras definitivas.

Outra possibilidade é pensar o clássico como uma obra artística que serve de modelo, cujo valor é universalmente reconhecido, cristalizando-se como tradição. Nesse sentido, também valeria o mesmo exemplo de Machado e Shakespeare, cujas obras têm valor literário reconhecido. Ou ainda, caberia lembrar a rebeldia das vanguardas europeias, em especial o futurismo e o dadaísmo, que tinham por ideal romper com o classicismo e com suas regras imutáveis, propondo a destruição de bibliotecas, museus etc. Clássico pode designar também algo antigo, em um uso mais corriqueiro como “esse filme é um clássico do cinema!”.



O *futurismo* e o *dadaísmo* são movimentos artísticos e literários que influenciaram outros movimentos modernistas, como a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, que trouxe nomes como Oswald de Andrade e Anita Mafalhti. O futurismo surgiu em 1909, com a publicação do “Manifesto Futurista”, de Filippo Marinetti, no jornal francês *Le Figaro*. Os adeptos do movimento rejeitavam o passado, e suas obras se baseavam na velocidade e no desenvolvimento tecnológico do fim de século XIX. O movimento vanguardista “Dadá” ou dadaísmo teve início em Zurique, em 1916, durante a I Guerra Mundial, no Cabaret Voltaire. Liderado por Tristan Tzara, o dadaísmo marca o *non-sense* ou a falta de sentido que a linguagem pode ter, tal como a fala de um bebê.

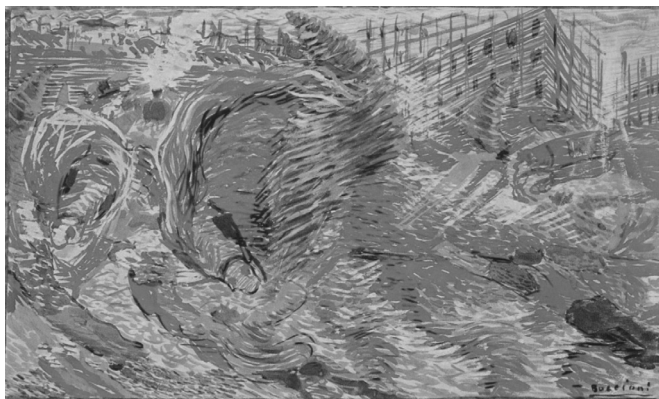


Figura 4.1: Umberto Boccioni, *A cidade se levanta*, 1910.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Umberto_Boccioni_001.jpg

Você sabe de onde surgiu o termo *clássico*? Ele é derivado do adjetivo latino *classicus*, que indicava o cidadão pertencente às classes mais elevadas de Roma. Podemos ver que, em todas as suas definições, a palavra “clássico” acaba denotando certo juízo de valor. E o termo *classicismo*? Será que ele pode ser utilizado como sinônimo de clássico? Quando surgiu esse termo? Essas e outras indagações, nós discutiremos na aula de hoje, cujos objetivos são, justamente, reconhecer os usos e sentidos do termo classicismo; contemplar os elementos comparativos entre as obras do teatro clássico e as do classicismo francês e estudar os principais autores do teatro clássico francês, especificando as diferenças entre a tragédia e a comédia.

O classicismo

O que é classicismo? Quando se fala de *classicismo* é preciso atentar para os usos e sentidos do termo. Em primeiro lugar, podemos esclarecer que a palavra *classicismo* só surge no século XIX; no século XVII, usava-se o adjetivo *clássico* para se referir às literaturas da Antiguidade Greco-latina, que eram consideradas clássicas porque eram ensinadas nas classes como modelo de perfeição estética. Esse sentido persiste em todas as línguas até hoje. Porém, em francês, também é considerada clássica a literatura praticada na França ao longo do século XVII e do século XVIII.

Em resumo, em francês o termo *classicismo* designa tanto a literatura produzida no período greco-latino quanto a literatura francesa

dos séculos XVII e XVIII, chamados séculos clássicos. Já em alemão e em inglês, só há um classicismo: o da Antiguidade. Como afirma Alain Génétiot, o classicismo francês é parte da chamada “exceção francesa” (GÉNÉTIOT, 2005, p. 28).



Figura 4.2: A literatura clássica na Europa.

E qual é o ideal clássico defendido pelos poetas e teóricos da literatura de então? Antes de tudo, deviam-se imitar os antigos e usar a mesma clareza e linguagem depurada, em peças de teatro (em geral em verso), na poesia lírica ou em narrativas em que as intrigas sejam relativamente simples e de fácil compreensão. Naquele momento, o barroco predominava em Portugal e na Espanha, mas ele teve pouco sucesso na literatura francesa. O barroco se distingue do classicismo pela profusão de detalhes, por seu caráter excessivo, **feérico**, numa linguagem rebuscada, nem sempre muito clara. Na França, o longo período clássico foi, talvez, excessivamente valorizado pela tradição literária até o século XIX, quando os valores começaram a mudar graças à entrada dos ideais românticos.

Além da linguagem depurada e clara, o classicismo se caracteriza por sua pretensão ao universal, ou seja, ele concebe a natureza humana como algo mais ou menos imutável, que deveria retratar o homem em sua essência. É por essa razão que os escritores não hesitavam em se inspirar nos autores antigos, que tinham vivido em sociedades muito

Feérico

Que faz parte do mundo da fantasia, que é mágico. Fantástico, deslumbrante.

diferentes das suas. De qualquer modo, até o século XVIII não se valorizava a originalidade: esse será um valor romântico, que só surgirá no século XIX, e que veremos no seu devido tempo.



Já o adjetivo “clássico” se aplica atualmente tanto às obras do classicismo, quanto às obras que se tornaram canônicas, que se perpetuaram ao longo do tempo, por seu caráter universal. Assim, Shakespeare e Cervantes, que vimos nas aulas anteriores, sem pertencerem ao classicismo, se tornaram “clássicos”, porque não perderam sua relevância e sua atualidade, assim como Machado de Assis, no Brasil, como apontamos na introdução. O teórico da recepção Jauss considera que a sobrevivência da obra e, portanto, sua transformação em obra clássica, depende de sua abertura e de sua capacidade de permitir, aos leitores sucessivos, interpretações renovadas de acordo com uma dialética de pergunta e resposta, em que cada pergunta nova do crítico leva a uma resposta apropriada (apud GÉNETIOT, 2005, p. 58).

Consolidação da língua e da literatura

Como dissemos nas aulas anteriores, as literaturas modernas começam a partir do século XVI, ainda que antes disso (na Idade Média) já tivessem existido textos publicados nas novas línguas, sobretudo poesia, teatro (religioso e profano) e pequenos relatos em prosa, em grande parte textos cômicos, de origem popular e oral.

Para normalizar a língua é preciso fazer dicionários e gramáticas. Na França foi criada a Academia Francesa em 1635, com um total de 40 membros, à qual foi confiada a tarefa de escrever um dicionário e gramáticas. O Dicionário da Academia foi publicado em 1694, mas dois autores saíram na frente e publicaram os seus dicionários no exterior, Richelet, em 1680 e Furetière, em 1690. A primeira gramática foi feita por Vaugelas, em 1647.

Assim, as literaturas modernas só se consolidam realmente no século XVII, quando as línguas já encontraram sua forma definitiva (ainda que as línguas sejam organismos vivos que estão sempre se modifican-

do). É por essa razão que dedicamos três aulas a este século: porque os autores que surgiram nos diferentes países da Europa criaram verdadeiros paradigmas literários que estão vivos até hoje. Não trataremos muito de Portugal porque você já tem disciplinas específicas de literatura portuguesa, mas você pode – e deve! – tecer relações a partir de nossas aulas com o que aprende nas outras disciplinas. Outros países da Europa só seriam unificados e só teriam suas línguas transformadas em línguas literárias mais tardiamente.

Assim, voltando à França, o classicismo estava de acordo com o ideal do rei, Luís XIV, da corte e da nobreza: refinamento. Tudo tinha de ser muito ordenado, regrado, elegante. O pior insulto que se podia fazer a uma pessoa da aristocracia francesa era a vulgaridade, própria de outras classes sociais, jamais da nobreza.



A Academia Brasileira de Letras foi criada em 1897 à imagem e semelhança da Academia Francesa. O prédio em que funciona, no Rio de Janeiro, doado pelo governo francês em 1923, é uma réplica do Petit Trianon e foi construído para ser o Pavilhão Francês na exposição do centenário da Independência. O Petit Trianon original fica no Castelo de Versalhes (onde viveram os reis da França a partir de 1682).



Figura 4.3: Academia Brasileira de Letras no Rio de Janeiro.

Fonte: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=7>

Atividade 1

Atende aos objetivos 1 e 2

Explique com as suas palavras os diferentes usos do termo classicismo e explique por que o classicismo francês, segundo Alain Génétiot, é visto como uma exceção. Utilize os dois trechos de obras literárias clássicas a seguir, cada uma representativa de um sentido diferente da palavra *clássico*, para comparar os seus usos.

Trecho de *Electra*, de Sófocles

Ó luz sagrada,
 E tu, ar, irmão gêmeo da terra, quantas
 vezes ouvistes meus lamentos
 quantas vezes os ecos dos golpes
 me deixam o peito a escorrer sangue,
 à hora em que a noite escura se retira!
 Das minhas vigílias noturnas é testemunha
 o meu leito miserável, dentro desta desgraçada casa.
 Ele sabe as lágrimas que chorei pelo meu desditoso
 pai que, em terras bárbaras,
 o sanguinolento Ares não acolheu,
 e a quem minha mãe e o seu amante
 Egisto fenderam a cabeça com homicida acha,
 como os lenhadores fendem um carvalho.
 E ninguém, além de mim, soltou
 um lamento por ti, ó pai,
 assim morto tão iníqua e miseravelmente!
 Pois bem! Não
 deixarei os meus lamentos, nem as tristes queixas,
 enquanto vir o clarão vivo das estrelas
 e esta luz do dia.
 Às portas do palácio paterno,
 como a filomela privada dos filhinhos,
 eu farei ouvir a todos os queixumes da minha voz.
 Ó casa do Hades e de Perséfone,
 ó Hermes subterrâneo, ó Imprecação augusta,
 e vós Erínias, severas filhas dos deuses,
 que vedes os que sofrem injusta morte
 e os leitos poluídos secretamente,
 vinde em meu socorro! Do meu pai vingai
 o assassinio
 e enviai-me o meu irmão,
 pois já não posso sozinha
 contrapesar o fardo da dor.

Trecho de *O avaro*, de Molière

ATO PRIMEIRO

Cena I

DUARTE

Luísa! pois a alegria
que me entrou co'o teu amor,
fez-se em ti melancolia!
Que mistério! a que vem dor?
Suspiras! por que suspiras?
Arrependes-te? é pesar
de teres feito acabar
a minha isenção?

LUÍSA

Deliras,
meu caro injusto Duarte;
e és um mau: não, não mudei:
amei-te, amo-te, hei-de amar-te,
sempre, sempre; mas não sei
o que o peito me adivinha.
Não me pesa do que fiz,
mas esta imprudência (a minha)
terá desfecho feliz?
De tudo o que eu mais receio
é que este amor que arde aqui
me desgrace um dia.

DUARTE

Creio
que ou sonho, ou zombas! Em ti
caber tal pressentimento!
pois há razão?!...

LUÍSA

Mil razões:
Um pai de gênio violento,
o mundo, as murmurações
de estranhos e de parentes...
e mais que tudo: o poder,
isso que hoje por mim sentes,
vir ainda a arrefecer.
Mudar e mudar de escolhas
diz que é nos homens pensão;
como do álamo as folhas,
reza a trova, os homens são.

Resposta comentada

No século XVII, usava-se o adjetivo “clássico” para se referir às literaturas da Antiguidade Greco-latina e elas eram consideradas clássicas porque eram ensinadas nas classes, como modelo de perfeição estética. Esse sentido persiste em todas as línguas até hoje. Em alemão e em inglês só há um classicismo: o da Antiguidade. Porém, em francês, também é considerada clássica a literatura praticada na França ao longo do século XVII e do século XVIII. O longo período clássico francês foi, talvez, excessivamente valorizado pela tradição literária até o século XIX, quando os valores começaram a mudar, através da entrada dos ideais românticos. Atualmente, o adjetivo clássico se aplica tanto às obras do classicismo quanto às obras que se tornaram canônicas, que se perpetuaram ao longo do tempo por seu caráter universal. No trecho 1, temos uma obra clássica de Sófocles, no sentido de Antiguidade clássica. No trecho 2, temos uma obra do classicismo francês, uma comédia de Molière.

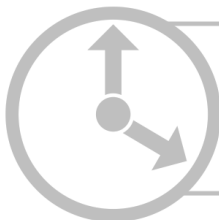
O classicismo francês

O teatro clássico francês tem dois gêneros: tragédia e comédia, sendo que a primeira era considerada mais nobre, já que seus personagens representavam reis, rainhas, duques, enfim, personalidades de alta estirpe.

A primeira exigência que se faz a uma peça classicista é a verossimilhança, ou seja, o espectador que assiste à peça no teatro tem de acreditar que aquela história poderia acontecer naquelas condições. Para se criar a verossimilhança, Aristóteles tinha definido em sua **Poética** a exigência de que houvesse duas unidades: de tempo e de ação. A unidade de lugar, como veremos mais adiante, foi adicionada posteriormente pelos franceses.

Poética

Conjunto de anotações das aulas do filósofo grego Aristóteles sobre poesia e arte entre os anos 335 a.C. e 323 a.C. Ele analisou os modos de proceder da epopeia e da tragédia, sendo esta uma das obras teóricas mais estudadas até hoje.



A unidade de tempo estabelecia que uma peça devia se passar em 24 horas, ou seja, um dia. Mas os franceses restringiram ainda mais, chegando a considerar que o ideal seria que o tempo da intriga correspondesse à duração da peça (em torno de 3 horas). Como a tragédia clássica francesa dura algumas poucas horas ela se dá em momento de crise, que tende ao desenlace rápido.



A unidade de ação se refere à intriga, que deve ser relativamente simples, ou seja, outras intrigas não devem se emaranhar com a intriga principal de modo a provocar confusão.



A unidade de lugar foi acrescentada pelos franceses. Essa exigência limitou demais o cenário das peças; como não podia ser variado, ele acabava sendo sempre uma sala do palácio onde todos os personagens podiam se encontrar. Essa unidade de lugar impediu a representação da cor local, do exotismo de países distantes.

Além dessas regras, outra exigência norteava o teatro clássico francês; as *bienséances*, que pode se traduzir por *decência*, o gosto pelas conveniências sociais e estéticas. É em seu nome que não devia haver ação violenta no palco, nem mortes, nem duelos, nem suicídios; não devia haver tampouco atos corporais que pudessem ser considerados vulgares. Muitas palavras estavam banidas, porque pertenciam ao domínio do corpo e não daquele mundo mítico e trágico que se buscava criar.

Você consegue imaginar como seria o teatro shakespeariano na França classicista? Vejamos. Por exemplo, a palavra *lenço*, que foi o pivô do ciúme de Otelo na peça de Shakespeare, não poderia ser pronunciada num palco francês. A cena em que Otelo asfixia Desdêmona com um travesseiro também era considerada extremamente vulgar e só foi representada na França, no século XIX, em pleno Romantismo – e com adaptações.

Agora que você já conhece um pouco do contexto e das características do classicismo, daremos início às análises de seus dois principais expoentes.

Racine e o ideal clássico da tragédia (1639-1699)

O autor que melhor representa o ideal clássico da tragédia é Racine, porque seus **versos alexandrinos** são perfeitos, as intrigas são enxutas,

Versos alexandrinos

Versos compostos por 12 sílabas poéticas. Também são conhecidos como versos dodecassílabos.



Jean Baptiste Racine
(1639-1699)

Foi um poeta trágico, dramaturgo, matemático e historiador francês. Nasceu em La Ferté-Milon, Aisne, em 1639, e morreu em Paris, em 1699. Fica órfão aos 3 anos e é criado pelas religiosas do convento de Port-Royal, onde estuda latim e grego. É considerado, juntamente com Pierre Corneille, como um dos maiores dramaturgos clássicos da França. Sua primeira peça de sucesso, *Alexandre, o Grande* (1665), é encenada inicialmente pelo grupo do dramaturgo Molière, com quem acaba rompendo. A obra-prima de Racine, de fundo grego e euripidiano, é *Fedra*, de 1677. Nesta, culminam seu realismo psicológico e sua análise da mulher, junto à crítica à religiosidade e à crise dos valores morais.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Racine_portrait4.jpg

os personagens, bem delineados. Com algumas exceções, suas peças se inspiram em tragédias da Antiguidade, como, por exemplo, em *Hipólito*, de Eurípedes. Estas são conhecidas como suas tragédias míticas. Perceba que imitar não é copiar, nem muito menos plagiar. A imitação é prática comum, mas ela precisa ser criativa, ou seja, o autor faz as transformações que julga necessárias para adaptar ao gosto de seu público.

Desde Platão e Aristóteles se pensava o conceito de *mímesis*, que significa (em grego) “faculdade de imitar; cópia; representação da natureza”. Para Aristóteles, a *mímesis* é o fundamento de toda a arte, que é vista como representação do mundo. O drama, por sua vez, é a representação de uma ação: na tragédia, ações de homens superiores; e na comédia, de homens inferiores. É interessante observar que a *mímesis* não se restringe ao processo artístico, uma vez que toda a atividade humana inclui procedimentos miméticos, como a aprendizagem de línguas, os rituais religiosos, a prática de atividades físicas etc. Aristóteles defendia que era a *mímesis* que nos distinguia dos animais.

A tragédia de **Racine**, para Barthes, é a arte do fracasso. Nesse sentido, ela é o contrário do mito, já que o mito parte das contradições e tende, progressivamente, a sua mediação, enquanto a tragédia recusa a mediação, deixando o conflito aberto. Cada vez que Racine usa um mito, ele o imobiliza (BARTHES, 1963, p. 68).

Racine continua sendo representado na França, sobretudo pela *Comédie Française*, mas não alcançou, como Shakespeare, a mesma dimensão. Já no século XIX se fazia uma comparação entre os dois homens de teatro, como se pode ver no livro de Stendhal, *Racine e Shakespeare*. Para ele, Shakespeare é superior porque os momentos de ilusão perfeita se encontram com mais frequência no bardo inglês; enquanto Racine usa uma linguagem pomposa e enfática, Shakespeare se limita a colocar diante de nossos olhos os grandes conflitos da humanidade. Com essa avaliação, Stendhal considera que Shakespeare nos dá mais prazer que Racine (STENDHAL, 1970, p. 165).



O renomado diretor de teatro, também ator e teórico, criador do Teatro do Oprimido, referência do teatro brasileiro, Augusto Boal (Rio de Janeiro, 1931-2009), dirigiu a peça *Fedra* (1986), de Racine,

com Fernanda Montenegro no papel-título. No elenco, estavam Jonas Mello como Teseu, Edson Celulari como Hipólito, Wanda Kosmo como Enone, Cássia Kiss como Arícia, Fernando Torres como Terâmeno, Betty Erthal como Ismênia e Joyce de Oliveira como Panopeia. Esta foi uma de suas montagens após o retorno do exílio.

Racine e o teatro clássico: uma comparação

Vamos comentar a peça *Fedra*, de Racine, e mostrar como ela se diferencia da versão grega de Eurípides, *Hipólito*, e da versão latina de Sêneca, *Phaedra* (Fedra). Apesar de as três peças serem releituras do mesmo tema, a diferença de título mostra que o enfoque principal muda, de Hipólito, na primeira versão grega, para Fedra, nas versões latina e francesa.

Um pequeno resumo da história, inspirada na mitologia grega:

Fedra é casada com Teseu, mas ela se apaixona pelo filho dele, Hipólito, filho que ele tivera com uma amazona. No passado, Teseu tinha ficado preso no labirinto, do qual foi salvo por Ariadne (irmã de Fedra), que lhe estendeu um fio para guiá-lo para fora. No labirinto, ele mata o minotauro. Fedra e Ariadne eram filhas do rei Minos, de Creta. No presente da peça, Teseu está ausente há tempos, o que leva Fedra a pensar que ele está morto. Sem poder reprimir sua paixão, ela desnuda seu amor por Hipólito a sua ama. Apesar de não ser sua mãe biológica, Fedra é a mãe social (enquanto mulher do pai), o que significa que a relação entre os dois seria considerada, no mundo grego, incestuosa. Como Teseu não estava morto, ela seria, também, adúltera.

A tragédia se dá porque ela fala, o que leva Roland Barthes a dizer que a palavra é irreversível, ela é a nomeação do Mal. Como Fedra não pode se desdizer, ela continuará falando e provocando a tragédia. Quando Teseu volta para casa, Hipólito é acusado do crime que ela cometeu (ela insinua que houve desonra por parte de Hipólito), o que leva o pai a pedir ao deus Netuno a morte do filho. Ao se dar conta do mal que causou, Fedra se suicida. E no final, Teseu é informado que seu filho era inocente e está morto.

Selecionamos alguns elementos importantes para a análise e possíveis diálogos entre as três peças selecionadas. O motivo dessa seleção é mostrar esse triângulo de confluências, em que o grego Eurípides e seu

Hipólito são os mais antigos, servindo de fonte inspiradora para o latino Sêneca e sua *Phaedra*, que, por sua vez, inspira a *Phèdre* francesa de Racine. A partir da intertextualidade, destacamos o diálogo mútuo que envolve tais obras.

Aspecto religioso

Só a peça de Eurípides tem a presença de deuses como personagens. O aspecto religioso fica mais explicitado: assim, no início, Vênus, a deusa do amor, condena Hipólito porque ele é um caçador, um homem casto que não se interessa pelas mulheres e pelo amor. Por outro lado, Vênus odeia a família do Sol e Fedra é descendente de Júpiter. Desse modo, Fedra servirá aos desígnios de Vênus para destruir Hipólito. Na cena 1 do primeiro ato, Vênus anuncia que vai punir Hipólito porque ele cultua Diana, a deusa da caça, e não se devota ao amor.

O filho de Teseu
e da Amazona, Hipólito, educado
pelo sábio Piteu,
é o único habitante de Trezena,
de todos que ali vivem,
a julgar-me a pior das divindades.
Repele o amor, despreza
o matrimônio, mas celebra Diana,
irmã de Apolo e filha
de Júpiter, dizendo que é a primeira
dentre nós.

(EURÍPIDES, 1985, p. 35)

Já no final, é Diana quem aparece para abrandar a culpa de Teseu. Ela diz: “Eu te exorto/a não odiar, Hipólito,/teu pai. Foi o destino unicamente/quem te feriu” (EURÍPIDES, 1985, p. 104).

Nas peças de Sêneca e Racine, os personagens mencionam essas deusas (e outros deuses, como Netuno), mas elas não aparecem. Vejamos o que diz Fedra a Vênus na peça de Racine:

Tu, que vês até onde eu me rebaixo, Vênus
implacável, não basta a humilhação que sofro?
Não poderá mais longe ir a tua crueldade!
É completa a vitória! O teu alvo alcançaste!
(RACINE, 1985, p. 218)



Aspecto Religioso

Eurípedes: deuses como personagens;

Sêneca e Racine: deuses são mencionados, mas não aparecem na peça.

Coro

Nas duas tragédias da Antiguidade existe o Coro, que tem a função de explicar os acontecimentos. O Coro desaparece na tragédia francesa. Uma pequena citação de uma réplica do coro na tragédia de Sêneca:

É a cega Fortuna que rege
as coisas humanas e espalha
os dons, favorecendo os piores.
A luxúria vence a pureza.
A fraude impera nos palácios.
Apraz ao povo dar o mando
aos torpes, e os venera e odeia.
A triste virtude recolhe
prêmios corruptos. A pobreza
persegue os bons. Forte no vício,
reina o adultério.
Ó vão pudor, falsa decência!
(SÊNECA, 1985, p. 156)



Coro

Eurípedes e Sêneca: o coro explica os acontecimentos;

Racine: não há coro.

Incesto

O tratamento dado ao crime de Fedra é diferente. Em Eurípides, o horror que causava a ideia de adultério e incesto era tanto que ele não é dito no palco. Fedra confessa seu pecado, de maneira indireta, à sua ama, que anuncia que vai fazer um sortilégio, um filtro de amor, a fim de conquistar o amor de Hipólito. Não se sabe o que ocorre, pois no palco Fedra ouve os gritos de Hipólito e sabe que as coisas não funcionaram, como a ama tinha desejado. Depois da reação de Hipólito, desesperada, Fedra se enforca, deixando uma mensagem escrita a Teseu, na qual incrimina Hipólito a fim de puni-lo. “que ele aprenda, embora tarde,/a não se envaidecer de minhas penas/e, nelas tendo o seu quinhão de dores,/em consequência saiba ser modesto!” (EURÍPIDES, 1985, p. 72).

Estoico

Adepto à filosofia do estoicismo. Estoicismo é um sistema filosófico, cujo fundador foi Zenão de Cício (Chipre), filósofo grego, que aconselha a indiferença (*apathea*) e o desprezo pelos males físicos e morais. O homem sábio obedece à lei natural, reconhecendo-se como uma peça na grande ordem e propósito do universo, devendo, assim, manter a serenidade perante tanto as tragédias quanto as coisas boas.

Sêneca era um filósofo **estoico** e isso transparece na fala da ama, que diz a Fedra que ela deve reprimir o seu ímpeto e dominar seu coração. Ela deve se ajudar, pois “parte da cura é desejar curar-se” (SÊNECA, 1985, p. 122). A Fedra latina é mais ousada: ela desfalece diante de Hipólito, que a segura nos braços; fala-lhe de seu amor através de um artifício político; tenta abraçá-lo; ele tira a espada para matá-la, mas desiste; abandona a espada, impura por ter sido tocada por uma mulher impura. A ama o acusará para tentar salvar Fedra, usando a espada como prova de seu crime. Depois disso Fedra se mata com a espada.

Em Eurípides e Racine, existe um confronto entre Hipólito e seu pai, Teseu, que o acusa e o expulsa do país, condenando-o ao exílio; em Sêneca, tal diálogo não existe, porque Hipólito já tinha fugido. Em Racine, Fedra confessa seu amor à ama e em seguida a Hipólito. Diante do horror manifestado por ele, Fedra pede-lhe que ele a mate com sua espada. Ele foge, deixando sua espada para trás, o que também será usado para incriminá-lo. Fedra insinua uma desonra a Teseu, é sua ama quem vai caluniá-lo, porque Racine considerou que seria sórdido demais uma princesa cometer tal ignomínia. Após a morte de Hipólito, ela confessa que o jovem é inocente e anuncia que já tomou veneno e morrerá em breve. Suas últimas palavras em cena, antes de morrer, são:

Os minutos me são preciosos, escutai-me.
Fui eu que ousei olhar incestuosamente
vosso filho, Teseu, casto e respeitador.
O céu me ateou no seio uma funesta chama;
o resto, quem tramou foi a ignóbil Enona.
(.....)

Já me chega o veneno no coração e lança
um frio diferente ao músculo que para;
já não vejo, senão através de uma nuvem,
o céu e o esposo a quem minha presença ultraja.
Dos olhos me tirando a claridade, a morte
restitui à luz que eles mancharam.

(RACINE, 1985, p. 257)



Incesto

Eurípedes: o incesto era tão abominável que não poderia sequer ser citado no palco;

Sêneca: a personagem deseja a cura de seu amor incestuoso, mas é ousada e desfalece perto de seu amado;

Racine: Fedra confessa seu amor a Hipólito, mas pede que ele a mate, dado do horror de sua reação.

Misoginia

Hipólito tem um discurso misógino tanto em Eurípedes quanto em Sêneca. Vamos citar uma pequena parte de cada um dos dois autores:

Melhor é ter em casa unicamente
mulher simplória e humilde. Odeio as sábias.
Nunca receba em minha habitação
alguma que possua predicados
mais do que nos convém! As maneiras
são as que Vênus torna depravadas.
Do mal se guarda a tola, pelo pouco
tino. Também seria aconselhável
não assistirem criadas às esposas
e serem mudas como os animais
em sua companhia, de maneira
que não falassem nem lhes respondessem.
Nos lares tecem pérfidas senhoras
a criminosa teia e as suas servas
levam-na para fora.

(EURÍPIDES, 1985, p. 68)

E as madrastas? As feras são mais brandas.
Cabe a culpa à mulher, a ela que, artífice
do mal, cegou as almas e que, adúltera,
tanta cidade fez arder e tanta
nação guerrear e ruírem tantos reinos!
(.....)

Detesto-as, horrorizam-me e lhe fujo,
 Por instinto, razão ou ira, odiá-las
 dá-me prazer,
 (SÊNECA, 1985, p. 135)

Nesses trechos, podemos notar o discurso antifeminista tanto em Eurípides quanto em Sêneca. A questão da misoginia na Grécia é muito forte, como também em outras sociedades da época e posteriores. Eurípides é famoso por ser o mais misógino da tragédia grega, pelo seu ataque contra as mulheres, principalmente as casadas, que para ele são as mais temíveis. A imagem da mulher como fonte negativa e de maldição vem desde Eva e a serpente, vistas como causadoras de dor e sofrimento ao homem. Por isso, a personagem feminina nessas obras misóginas acaba demonstrando grande força.

Misoginia

A misoginia é o ódio ou desprezo pelo sexo feminino. A palavra vem do grego *misos*, que significa ódio, e *gyné*, que quer dizer mulher.



Misoginia

Eurípides e Sêneca: Hipólito antifeminista.

Em Eurípides, Hipólito aparece como o mais misógino de toda a tragédia grega;

Racine: A misoginia desaparece, dando lugar a grandes personagens femininas.

Caráter de Hipólito

A diferença, talvez, mais forte na versão de Racine diz respeito ao caráter de Hipólito: se nas duas versões antigas ele odiava as mulheres, era casto e devotado às artes da caça, em Racine ele tem uma personalidade mais humana, ele ama uma jovem, Arícia, uma princesa cativa de Teseu, porque ela descendia dos Palântidas, os antigos reis de Atenas, cuja família fora dizimada em guerra com Teseu. Considerada uma ameaça ao poder de Teseu, era proibido a qualquer grego se casar com ela. Nesse sentido, Hipólito comete um pequeno crime, que é o de amar alguém que é inconveniente.

O Hipólito casto e assexuado se transforma na obra de Racine: ainda é o que se diz dele, todos acreditam que ele não se interessa por mulher, mas, acuado pela acusação de Fedra, ele revela que ama Arícia, persona-

gem criada por Racine e que não aparecia nem na tragédia grega, nem na latina. Ao fazer isso, Racine dá um caráter menos rígido a Hipólito, tornando-o mais próximo do ideal do gentil homem do século XVII.



Caráter de Hipólito

Eurípedes e Sêneca: Misógino, casto e devotado à caça;

Racine: próximo ao ideal gentil do homem do século XVII, apaixonado por Arícia.

Morte de Hipólito

Nas três peças, Hipólito é morto por um monstro marinho que surge do meio das ondas do mar e destroça seu carro, seus cavalos e despedaça seu corpo. Quem provoca esse incidente é Netuno (deus dos mares), a pedido de Teseu. Só em Eurípedes aparece no palco Hipólito, com o corpo despedaçado, e conversa com seu pai, e o perdoa. Essa cena seria inconcebível no teatro clássico francês porque é violenta, chocante. Por outro lado, o que choca os gregos é a confissão do incesto, o que é evitado. A linguagem da tragédia grega era mais direta e violenta que a da tragédia francesa.



Morte de Hipólito

Nas três peças, Hipólito é morto por um monstro marinho, mas apenas em Eurípedes a cena aparece no palco.

Aspecto político

Na peça de Racine a possibilidade da morte de Teseu é mais enfática e duradoura (nos dois primeiros atos fala-se de sua morte, ele só reaparece no terceiro ato). A sucessão ao trono acrescenta um aspecto político que não existia nas versões anteriores, o que é uma transposição do clima de conspiração e disputa pelo poder da corte francesa. Além do amor incestuoso, Fedra é rainha e tem de lidar com a possibilidade de ser regente, para que seu filho suba ao trono do pai (e não Hipólito, o filho da estrangeira, a Amazona).

Na eleição do rei, Atenas se divide,
Um, o sufrágio dá a vosso filho, o príncipe,
senhora; outro, violando as nossas leis, se atreve
a votar em favor do filho da estrangeira.
Dizem até que uma facção audaz intenta
alçar ao trono Arícia e a progênie de Palas.
(RACINE, 1985, p. 193)

Diferente das versões anteriores, a ama em Racine tem nome, Eno-na; ela tem um papel de conselheira política, ela pressiona Fedra a fazer parte do jogo político, na ausência de Teseu, no sentido de defender os interesses do seu filho.

As três obras se caracterizam como tragédias pela obediência à regra das três unidades aristotélicas de composição, mencionadas anteriormente: tempo, espaço e ação. O tempo é o período de – no máximo – um dia; o espaço é um só, mencionado pelos personagens no decorrer da história; e a ação principal, isto é, a intriga, é simples e se liga às demais ações de maneira lógica, sem confundir o espectador.



Aspecto político

Racine acrescenta a sucessão do trono, um aspecto político inexistente nas obras anteriores.

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

Explique qual é a principal diferença entre a *Fedra* de Racine e as obras de Eurípides e de Sêneca, no que diz respeito às personagens femininas.

Resposta comentada

Tanto a obra do grego Eurípides, quanto a do latino Sêneca apresentam um discurso de ódio e desprezo em relação às personagens femininas da peça. Esse discurso é pronunciado não só por homens, mas também pelas próprias mulheres. Eurípides é famoso por sua misoginia. A grande diferença de Racine é justamente superar essa visão misógina. A misoginia presente nos textos grego e latino desaparece em Racine, autor que criou grandes personagens femininos. Fedra sofre porque é consciente de seu crime; numa sociedade cristã, ela sofre duplamente porque sabe que comete um pecado.

Molière: a crítica cômica de uma sociedade

Molière é o grande autor de comédias e, como Shakespeare, era um homem de teatro: tinha sua trupe, era ator e diretor, além de ser o autor das peças que levava. A comédia, ao contrário da tragédia, tem como personagens pessoas comuns, e visa mostrar os costumes, criar tipos, através de uma intriga simples. O esquema narrativo geralmente funciona da seguinte maneira: o pai é contrário ao casamento de sua filha (ou de seu filho) com o escolhido por ela/ele porque ele tem uma mania, que o leva a querer escolher um cônjuge que sirva aos seus desígnios, ou seja, contribua para sua ideia fixa.

O esquema narrativo que explicita o tema do casamento por interesse é comum em várias peças. Por exemplo, em *O doente imaginário*, o pai, hipocondríaco, quer que a filha se case com um médico, que, na verdade, não passa de um charlatão. No final, tudo se resolve e o casamento é realizado. Para o sucesso de tal empreitada, a jovem tem o auxílio da mãe, da empregada e de um tio, que representa o homem honesto e de bom senso.

O casamento por interesse também é tema das seguintes peças:

O avaro: a peça conta a história de um homem rico, avaro, e sua péssima relação com seus filhos, por causa de sua mesquinhez. No dia em que anuncia o casamento de sua filha com o velho com quem a

comprometera, sem ela saber, e do seu filho com uma viúva qualquer, também sem o seu consentimento, a revolta começa a soar na sua casa;

O médico volante: o tema tradicional da autoridade paterna oposta à inclinação amorosa da filha;

O casamento forçado: Sganarello, solteiro aos 50, resolve se casar. A escolhida é uma jovem esperta e mercenária, decidida a aplicar um golpe no futuro marido;

O amor médico: Lucinda, filha de Sganarello, quer se casar, mas não tem a aprovação do pai. Seu pretendente finge-se de médico para conseguir o consentimento de Sganarello;

Jorge Dandin ou o marido confundido: uma comédia irônica que trata do tumultuado relacionamento entre um casal que se casa por interesse. Ela é uma mulher da corte, representante da nobreza empobrecida. Ele, homem rústico e sem títulos, mas com muito dinheiro.



Jean-Baptiste Poquelin era o nome de Molière, dramaturgo francês, nascido em Paris, onde viveu de 1622 a 1673. Filho de um rico vendedor de tapetes, recebeu educação jesuítica privilegiada no Colégio de Clermont. Perdeu a mãe aos 10 anos. Molière atuou como ator e diretor, sendo considerado um dos mestres da comédia satírica. Teve um papel de destaque na dramaturgia francesa, até então muito dependente da temática da mitologia grega. Em suas obras, criticava costumes de sua época. É considerado o fundador indireto da *Comédie-Française*.

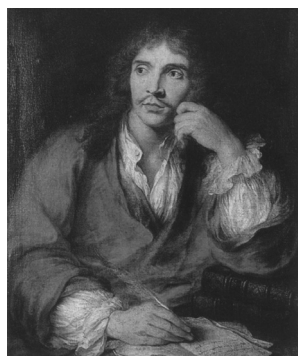


Figura 4.4: *Molière*, de Charles-Antoine Coypel.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moliere2.jpg>

As comédias de Molière têm, frequentemente, um tom satírico, porque ele visava criticar os costumes da sociedade. Em *Tartufo*, por exemplo, ele satiriza a hipocrisia na figura do falso devoto, que quer se apoderar da riqueza do homem que se deixa impressionar por sua aparente devoção, acolhe-o em sua casa e pretende lhe dar a filha em casamento. Ao criticar o falso devoto, Molière entrou em choque com a Igreja, que não apreciou nem sua peça nem suas explicações, segundo as quais ele visava o falso devoto e não o verdadeiro homem religioso. Em *As sabichonas* ele satiriza as mulheres que querem ser muito intelectualizadas; em *Don Juan* ele coloca em cena o sedutor que acaba sendo punido no fim da peça; em *O misantropo* ele tematiza a mulher que quer brilhar e seduzir e não se deixa conquistar por homem nenhum, o que leva o misantropo a fugir da vida social.



Sátira é uma técnica literária de caráter denunciador e moralizador, utilizada para ridicularizar determinado tema – indivíduos, organizações, estado. O objetivo da sátira é atacar os males da sociedade, o que deu origem à expressão latina: *castigat ridendo moris*, que se pode traduzir livremente como “castigar os costumes pelo riso”. No Brasil, o poeta barroco Gregório de Matos Guerra é famoso por suas sátiras e, por causa delas, levou o apelido de “boca do inferno”.

Diferente da tragédia, a linguagem da comédia é mais livre, às vezes um pouco vulgar, principalmente nos papéis dos domésticos, que fazem as cenas mais farsescas. Algumas peças de Molière são farsas, ou seja, têm muitas cenas físicas do tipo jogar coisas sobre os outros, cair, dar piruetas, o que se costuma chamar no Brasil de comédia pastelão.

A arte de fazer comédia: casamento e adultério em *A escola de mulheres*

Molière é reconhecido pela sua arte de fazer comédia. Esta é uma comédia de costumes, que critica a sociedade, as instituições, a hierarquia e o comportamento humano. Iniciamos, agora, a análise de algumas

Quiproquós ou mal-entendidos

Situações em que um personagem não sabe quem é o outro e lhe diz o que não deveria dizer. Muito comuns na comédia de Molière, eles continuarão sendo muito atuantes na comédia nos séculos seguintes, como acontece até hoje.

peças do dramaturgo francês. Nossa intenção é mostrar como Molière provoca o riso, trazendo aspectos cômicos para criticar severamente os costumes de sua época.

A primeira que vamos tratar é uma peça bastante atual: *A escola de mulheres*. Nela, vemos o problema das relações humanas; o casamento e o adultério como temas recorrentes em Molière. Arnolfo, o personagem masculino, tem tanto medo de ser traído que decide se casar com Inês, uma moça muito jovem e ingênua, que lhe foi dada por uma camponesa aos 4 anos e ficou em um convento durante 13 anos. No entanto, pouco depois de chegar à cidade, ela conhece Horácio, um belo e gentil rapaz, e se apaixona por ele. Toda a peça gira em torno de **quiproquós** em que Horácio faz confidências a Arnolfo (amigo de seu pai) sem saber que ele é o guardião de sua amada.

Apesar de saber que Inês e Horácio se amam, Arnolfo insiste em seu projeto de se casar com ela. No entanto, no final da peça há uma reviravolta quando Henrique, o pai de Inês, volta de uma longa viagem de 13 anos, explica a razão de ter deixado a filha com uma camponesa, e decide dá-la em casamento a Horácio, filho de seu amigo Oronte. Como na maior parte das comédias, os jovens podem se casar e Arnolfo fica só, com seu medo de ser traído pelas mulheres: “Para quem acha os chifres a suprema vergonha, não casar é a única maneira de estar bem seguro” (MOLIÈRE, 1997, p. 92).

Arnolfo explica a seu amigo Crisaldo por que quer se casar com uma ignorante. Leia atentamente a citação a seguir. A justificativa dada por Arnolfo se aproxima de alguma outra vista nessa aula?

Caso com uma tola pra não bancar o tolo. [...] uma mulher es-
perta é mau presságio; eu sei o que custou a alguns casarem com
mulheres cheias de talento; me caso com uma intelectual, inte-
ressada apenas em conversas de alcova, escrevendo maravilhas
em prosa e verso, frequentada por marqueses e gente de espírito,
e fico sendo apenas o marido de madame, discreto a um canto,
como um santo sem crentes. Não, não, agradeço esses espíritos
cheios de sutileza. Mulher que escreve sabe mais do que é preci-
so. Pretendo que a minha seja bastante opaca pra não saber nem
mesmo o que é uma rima [...]. Em suma, desejo uma mulher de
extrema ignorância. Que já seja demais ela saber rezar, me amar,
cozer e bordar! (MOLIÈRE, 1997, p. 11).

Perceba que sua explicação se aproxima da de Hipólito, na tragédia de Eurípides. Arnolfo tem, como a maioria dos protagonistas de Molière, uma ideia fixa, no seu caso, o medo de ser traído. O cômico está presente nesse caráter obsessivo e rígido do personagem, nos quiproquós das cenas entre Horácio e Arnolfo e também na ingenuidade de Inês, que diz a Arnolfo que ama Horácio de um jeito cândido:

Mas vou falar a verdade: eu acho ele [Horácio] muito mais agradável. Com o senhor o casamento é uma coisa penosa e aborrecida, e quando o vejo falar de casamento tenho a impressão de coisa insuportável. Quando, porém, é ele que descreve a vida de casado, eu vejo um quadro tão cheio de delícias que quero casar logo (MOLIÈRE, 1997, p. 79).

Breve comparação entre o perfil das comédias de Aristófanes e de Molière

É interessante comparar uma comédia escrita há 2.500 anos com outra comédia, mais recente, do século XVII, e perceber a atualidade e a pertinência de ambas para analisar e criticar a sociedade contemporânea. A nossa intenção, aqui, é perceber, também, as diferenças de estilo entre as duas produções teatrais.

Segundo Stendhal, a comédia de Molière está por demais embebida de sátira e por essa razão não provoca o riso alegre e desprezioso da comédia do grego Aristófanes; a comédia de Molière tem o intuito de corrigir os costumes e isso lhe confere um caráter moralizador que não lhe agradava (STENDHAL, 1970, p. 67). As comédias de Aristófanes realmente provocam o riso desbragado, porque usam um cômico **burlesco** que não teme o emprego do grotesco e do obsceno, apesar de terem igualmente um cunho satírico. Por exemplo, a peça *Lisístrata* ou *A greve dos sexos* (411 a.C.) é um texto pacifista, já que combate a guerra **fratricida** que opõe atenienses e espartanos.

Lisístrata decide liderar as mulheres a fazer uma guerra do sexo: ou seus maridos param a guerra ou elas não farão sexo com eles. Elas vencem, naturalmente. Essa comédia apela para o obsceno porque tanto os homens quanto as mulheres se referem, com frequência, de maneira popular, vulgar, aos membros eretos dos homens prontos para entrar em ação. Na verdade, todos só pensam em poder obter a paz para irem para suas camas desfrutar das delícias do amor. Isso seria inconcebível

Burlesco

Cômico; que provoca riso; debochado. O termo vem do latim *burrula* e quer dizer brincadeira, burla, farsa. Burlesco é um gênero literário que consiste na paródia de textos clássicos de assunto sério, como as epopeias. Estes textos são tratados de forma zombeteira, com linguagem exagerada a fim de ridicularizá-lo. Burlesco faz parte da categoria estética grotesca, sendo uma arte performativa que remonta a 1600.

Fratricida

Aquele que mata o próprio irmão ou irmã; lutas e guerras entre compatriotas.

na comédia de Molière e, em geral, no teatro clássico francês. Assim fala Lisístrata:

O fato é que, desde o início desta última guerra – e nunca vi uma paz completa em toda a minha vida –, vimos suportando, normalmente, isto é, em silêncio e humildade, como vocês inventaram que é próprio das mulheres, a tremenda estupidez das ações masculinas. As regras patriarcais impõem que mulher não deve abrir a boca, ou melhor, só deve fazer isso silenciosamente, boquiabrindo-se de admiração diante da inteligência, da beleza ou dos atos de valor do amante, pai, marido, irmão. Qualquer macho que esteja a seu lado, por mais estúpido, torto, vesgo ou covarde que ele seja. E como obedecíamos ao jogo social, a canalha masculina, cuja superioridade se define toda num pau endurecido, acreditava que éramos felizes. Que aplaudíamos a maneira como conduziam os acontecimentos. Ah, quanta insensatez, quanta cegueira! Muitas vezes ouvíamos vocês discutindo, decidindo a vida e a morte do povo, a sorte e a felicidade dos nossos cidadãos. E os argumentos nos apreciavam vistos pelo avesso e de cabeça pra baixo. Arriscávamos então uma pergunta temerosa. Com o coração pesado, mas mantendo um sorriso, indagávamos: “Querido, na Assembleia, hoje, você falou alguma coisa pela paz?” “Pra quê?”, a resposta vinha como um trovão, pois vocês sabem tudo. “Que é que você tem com isso? Isso é da sua conta? Onde é que se viu mulher se imiscuir em interesses públicos? Cala a boca!” E adivinha o que fazíamos nós? [...] Calávamos a boca (ARISTÓFANES, 2003, p. 57).

Podemos perceber que a maioria das encenações de Molière eram escritas na maneira rígida dos versos alexandrinos, em cinco atos e respeitando as regras da unidade aristotélica. A comédia, em teoria, toma de empréstimo as regras da tragédia, porém não as cumpre como tal. De acordo com Eudoro de Sousa, a comédia foi definida de maneira análoga à tragédia, “isto é, posto o ridículo em lugar do austero, e o prazer e o riso em lugar do terror e da piedade, procederia depois à enumeração e definição dos elementos da comédia, que são os mesmo da tragédia” (SOUZA, 1966, p. 19). Os textos cômicos deveriam ser escritos em cinco atos e em versos; ser verossímeis; ser obedientes às regras das unidades composicionais – tempo, lugar e ação. Em sua maioria, as peças de Molière se passam no tempo da ação, em um mesmo espaço e com uma ação principal. Entretanto, nem sempre essas regras eram seguidas. Molière em algumas de suas peças, por exemplo, inclui o elemento maravilhoso, quebrando com a regra da verossimilhança. É possível tam-

bém identificarmos diferentes cenários numa mesma peça, ignorando a unidade de espaço.



A música de Geraldo Pereira “Até hoje não voltou” (primeira gravação de 1946) nos remete à peça de Molière *Escola de mulheres*.

Eu fui buscar uma mulher na roça
 Que não gostasse de samba
 E nem gostasse de troça
 Uma semana depois que aqui chegou
 Mandou esticar os cabelos
 E as unhas dos pés pintou
 Foi dançar na gafieira
 E até hoje não voltou.
 Ela não tinha um vestido
 Um sapato que se apresentasse
 Eu comprei
 Chegou toda errada
 Falar não sabia
 Fui eu que ensinei
 Perdi tanto tempo
 Gastei meu dinheiro
 Fui tão longe à toa
 Mas vi que sou muito infeliz
 É melhor eu viver sem patroa.

Atividade 3

Atende aos objetivos 2 e 3

O teatro clássico tem dois gêneros, a comédia e a tragédia. Especifique cada um deles e dê um exemplo.

Resposta comentada

A tragédia era considerada mais nobre, já que seus personagens representavam reis, rainhas, duques, enfim, personalidades de alta estirpe. O autor que melhor representa o ideal clássico da tragédia é Racine porque seus versos alexandrinos são perfeitos, as intrigas são enxutas, os personagens bem delineados. A comédia, ao contrário da tragédia, tem como personagens pessoas comuns e visa mostrar os costumes, criar tipos, através de uma intriga simples. O esquema narrativo geralmente funciona da seguinte maneira: o pai é contrário ao casamento de sua filha (ou de seu filho) com o escolhido por ela/ele porque ele tem uma mania que o leva a querer escolher um cônjuge que sirva aos seus desígnios, ou seja, contribua para sua ideia fixa. Diferentemente da tragédia, a linguagem da comédia é mais livre, às vezes um pouco vulgar, principalmente nos papéis dos domésticos, que fazem as cenas mais farsescas. Molière era ator e diretor, além de ser o autor das peças que levava.

Conclusão

Só tratamos de dois autores, Racine e Molière, mas haveria muitos outros escritores importantes nesse período clássico francês. Vamos dar dois exemplos de escritores cuja obra todos conhecem, ainda que de maneira indireta. Um deles é La Fontaine, que escreveu fábulas, imitadas do grego Esopo e do latino Fedro, além de algumas que foram inspiradas por autores orientais (“A cigarra e a formiga”, “O corvo e a raposa”, etc.). O outro é Charles Perrault, que escreveu, pela primeira vez, os contos de fadas ou contos maravilhosos, que eram contados oral-

mente às crianças, pelas mulheres (“Chapeuzinho Vermelho”, “A bela adormecida” etc.). Monteiro Lobato traduziu e adaptou tanto as fábulas de La Fontaine quanto os contos de Perrault. É preciso explicar que esses contos tiveram outro importante registro no século XIX, na Alemanha, quando os irmãos Grimm recolheram e escreveram os contos que eram contados em sua região, traduzindo também alguns que Perrault já tinha transcrito, embora com versões diferentes. Como diz o ditado popular: “Quem conta um conto aumenta um ponto”.

Nessa aula, priorizamos o enfoque na tragédia do escritor francês Racine e na comédia do também francês Molière. Ambos os autores representam o que há de mais importante no classicismo francês, como vimos, também chamado de teatro clássico francês. Clássico, aqui, se refere, primeiramente, à época em que os dramaturgos escreveram, isto é, em um sentido francês de clássico, os séculos XVII e XVIII. Racine viveu de 1639 a 1699, e Molière viveu de 1622 a 1673, sendo ambos considerados os maiores dramaturgos clássicos da França. A obra *Fedra*, de Racine, ganhou destaque em nossas análises. Estas foram comparatistas, uma vez que estabelecemos diálogo aberto com a *Phaedra* latina de Sêneca e a peça grega *Hipólito*, de Eurípides. A comparação nos permitiu identificar pontos em comum e pontos divergentes, como o desaparecimento da visão misógina em Racine. Vimos que essa obra faz parte do gênero trágico por obedecer à regra das unidades de composição – tempo, espaço e ação – e também pela verossimilhança.

Já Molière é expoente no gênero cômico, em que o riso e a sátira predominam. O escritor francês exercia funções múltiplas: além de autor da peça, também era diretor e ator. Sua meticulosidade e rigor permitiram que ele fizesse de sua obra uma intensa crítica aos costumes da época. Molière descrevia a hipocrisia geral das classes dominantes, sobretudo a do clero, rechaçava as relações por interesse, sobretudo o casamento, etc. Seu papel é de destaque na dramaturgia francesa, mesmo que parte de sua obra tenha sido mal recebida na França do século XVIII, ou seja, tenha sido contestada e considerada ofensiva, e, por vezes, censurada. Dizem que Molière morreu no palco, representando o papel principal de sua última peça, *O doente imaginário*.

Também devemos explicar que no século XVIII o classicismo continua na França, mas com algumas novas tendências, que veremos em nossa próxima aula.



A *Comédie Française* ou *Théâtre Français* é um teatro criado em 1680 e que está sediado na sala Richelieu, no coração do Palais Royal, em Paris, desde 1799. Ele tem sua própria companhia teatral. Até 1º de maio de 2010, ela tinha feito 33.400 representações de peças de Molière. Em seguida, vêm os dois autores trágicos do século XVII: Racine teve 9.408 e Corneille, 7.418 representações. Trata-se de um teatro tão tradicional que ele funciona como instância de consagração para autores que conseguem ter suas peças ali representadas. A Companhia viaja e já veio várias vezes ao Brasil.



Figura 4.5: Aquarela do século XVIII do interior da Comédie Française, em Paris.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_Comedie-Francaise.jpg

Atividade final

Atende aos objetivos 2 e 3

No trecho selecionado da obra *A escola de mulheres*, de Molière, percebemos o perfil cômico do personagem Arnolfo traçado através de sua fala. Discorra sobre esse personagem, analisando o seu discurso e posicionamento em relação a questões do casamento-adulterio-mulher pre-

sentes na peça. Aponte para os aspectos cômico e irônico do espetáculo do dramaturgo clássico francês, a fim de diferenciá-lo do gênero trágico.

Cena 2

Arnolfo, Agnès
Arnolfo (sentado)
Para escutar-me, Agnès, larga desta costura:
Vira o rosto, ergue a fronte e endireita a postura:
(pondo o dedo na testa)
Que o teu olhar aqui, bem firme se crave
Pra que a menor palavra em tua alma se grave.
Eu te desposo, Agnès, e cem vezes por dia
É mister que abençoes o céu, e que à porfia
Mires tua anterior baixaza e indignidade,
E timbres em me alçar a magnanimidade,
Que, da vil condição de aldeã e camponesa,
Te faz subir ao plano horroroso de burguesa
E desfrutar o leito e abraços conjugais
De um homem que fugia a compromissos tais,
E que, a partidos bons, de fortuna e de classe,
Negou a honra que a ti, quer dar, de seu enlace.
Deves ter sempre à vista o íntimo grão de pó
Que eras fadada a ser, sem tão glorioso nó;
Que, do que és, a toda hora esse objeto te instrua,
E, sabendo avaliar tão feliz sorte tua,
Faças como proceder que equivalha à alta prenda
Que desta minha ação, jamais eu me arrependa.
O casamento, Agnès, não é uma pilhéria;
Do estatuto de esposa a obrigação é séria:
E esta honra a que te elevo em nada se destina
A que andes na folia e sejas libertina.
Só para a dependência existe o vosso sexo:
Da barba onipotente é pálido reflexo.
E se em dois divide a humana sociedade,
São partes que não têm, entre si, igualdade:
Enquanto uma é suprema, a outra é subalterna;
Uma em tudo é submissa à outra que governa;
E aquilo que o soldado, em que ao dever faz jus,
Demonstra em obediência ao chefe que o conduz,
Uma criança ao pai, o servo ao seu senhor,
O menor fradezinho ao padre superior,
Ainda não chega aos pés da humil servilidade
Do respeito obediente e da servilidade
Em que será mister que a mulher se atarefe
Junto a seu amo e esposo, o seu senhor e chefe.
Se o seu rosto, ao fitá-la, um ar sério registra,

Dela o dever tão logo é abaixar a vista,
 E nunca o olhar de frente, a não ser que se digne,
 De um indulgente olhar fazer-lhe a graça insigne.
 Que o mulherio de hoje o entenda, não há meio;
 Mas não vás modelar-te sobre o exemplo alheio;
 Guarda-te de imitar casquilhas rebuscadas
 De quem glosa a cidade em peso as escapadas,
 E foge a Satanás, mormente, a que honra assalta,
 Quando faz com que se ouça a algum jovem peralta.
 Quando, com a condição de cônjuge, te abono,
 Pensa bem que é minha honra, Agnès, que te abandono;
 Que esta honra é melindrosa e que num ai se trinca,
 Que aquilo é questão com a qual não se brinca,
 E que no fundo inferno, em caldeirões ferventes,
 Põem a fritar pra sempre as donas malvidentes.
 O que te conto aqui não é cantiga, não;
 E deves digerir a fundo esta lição.
 Se a tua alma a acatar sem falha e sem delírio,
 Há de ser sempre pura e branca como um lírio;
 Mas, se se der que da honra as rijas leis espiche,
 Mais magra ficará do que carvão e pixe;
 Tornar-te-ás para o mundo espantinho medonho,
 E um dia, verdadeiro objeto do demônio,
 No inferno irás ferver por toda a eternidade,
 Do que possa guardar-te a celeste bondade!
 Bem; faze a reverência. Assim como a noviça
 Aprende no convento o catecismo e a missa,
 Quem casa, do himeneu faça um estudo estrito;
 E eis em minha algibeira um importante escrito
 Que das funções de esposa há de deixar-te ciente.
 Ignoro o seu autor: mas é uma alma decente.
 Aliás, já não terás outro entretenimento.
 (levanta-se)
 Toma aí; vamos ver se alto o lês a contento.
 Agnès (lê)
 AS MÁXIMAS DO CASAMENTO
 Ou Os deveres e Obrigações da Mulher Casada
 Com o seu Exercício Cotidiano
 [...]

[illegible]

Resposta comentada

Neste trecho, conseguimos identificar o perfil do personagem Arnolfo, como ele vê a mulher e o casamento (imagens extremamente negativas):

Eu te desposo, Agnès, e cem vezes por dia/ É mister que abençoes
o céu, e que à porfia/Mires tua anterior baixaza e indignidade,/E
timbres em me alçar a magnanimidade,/Que, da vil condi-
ção de aldeã e camponesa,/Tê faz subir ao plano horroroso de
burguesa/E desfrutar o leito e abraços conjugais

Nessa fala, percebemos que ele inferioriza a mulher e espera dela a eterna gratidão por tê-la desposado. Arnolfo tem medo do adultério, não confia nas mulheres inteligentes e atraentes, mostrando sua visão misógina, e por isso prefere casar com uma mulher ingênua e ignorante para que possa exercer o controle. Ele exige dela servilidade, submissão, obediência, extremo respeito, entre outras imposições. No final, faz com que ela leia as máximas do casamento, ou seja, todas as suas obrigações. Além dos mal-entendidos ao longo da peça, o traço exagerado quase caricatural do personagem é aspecto cômico. O desenlace da peça também é cômico e extremamente irônico, pois mesmo ignorante e ingênua, Agnès se apaixona por outro.

Resumo

Nesta aula, você teve contato com as diferentes concepções de clássico. Entre elas, o clássico da Antiguidade Greco-romana e o classicismo francês – século XVII e XVIII. Sendo assim, identificamos a questão valorativa do termo, quando utilizado em obras de arte. Dizer que uma

obra literária é um clássico quer dizer que ela permaneceu no tempo e que tem valor qualitativo legitimado. Aprofundamos nosso conhecimento sobre as diferenças conceituais entre os gêneros do teatro clássico francês, que são a tragédia e a comédia. A tragédia, cujo principal exemplo trabalhado foi o autor Racine, era considerada mais nobre, já que seus personagens representavam reis, rainhas, duques, enfim, personalidades de alta estirpe. E a comédia, sendo Molière o principal expoente, apresenta uma crítica severa aos costumes da sociedade da época, através do riso e da sátira.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, estudaremos o iluminismo do século XVIII, com enfoque no romance inglês.

Aula 5

A ascensão do romance no século XVIII: o romance inglês e as relações da literatura com a filosofia nas narrativas francesas

Eurídice Figueiredo
Anna Faedrich

Metas

Apresentar a ascensão do romance no século XVIII e analisar obras canônicas das literaturas inglesa e francesa desta época. Estabelecer relações entre literatura e filosofia no iluminismo francês.

Objetivos

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

1. reconhecer o romance do século XVIII, o surgimento e as características fundamentais, e o seu público leitor;
2. identificar as obras clássicas do romance inglês;
3. especificar o romance francês e a sua relação com a filosofia.

Pré-requisitos

Para esta aula, você terá como pré-requisito os conteúdos das Aulas 1, 2, 3 e 4, nas quais falamos sobre o que é a literatura comparada, qual a importância de Cervantes para a literatura mundial, a atualidade em Shakespeare e o classicismo francês. Na aula de hoje, existem diversas referências às obras e aos autores estudados nas aulas anteriores, tais como Shakespeare e Cervantes.

Introdução

É no século XVIII que o romance se transforma no gênero literário mais popular, sem obedecer aos enredos tradicionais (clássicos) e apelando ao que Ian Watt chama de “modelo da memória autobiográfica” (WATT, 1996, p. 16), ou seja, tendo como base alguém, na velhice, conta as peripécias de uma vida cheia de aventuras, em primeira pessoa. É o que acontece em *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, modelo do romance inglês do século XVIII.

Há outras variações, porém. O narrador pode ser em terceira pessoa, como em *Tom Jones*, de Fielding, no qual se narra a vida do protagonista até seu casamento. A voz narrativa pode ser mista, quando há mais de um narrador, como em *Tristram Shandy*, de Sterne. Também é muito popular o romance epistolar, constituído de cartas trocadas entre os personagens, como em *Clarissa Harlowe* e *Pamela*, de Richardson.

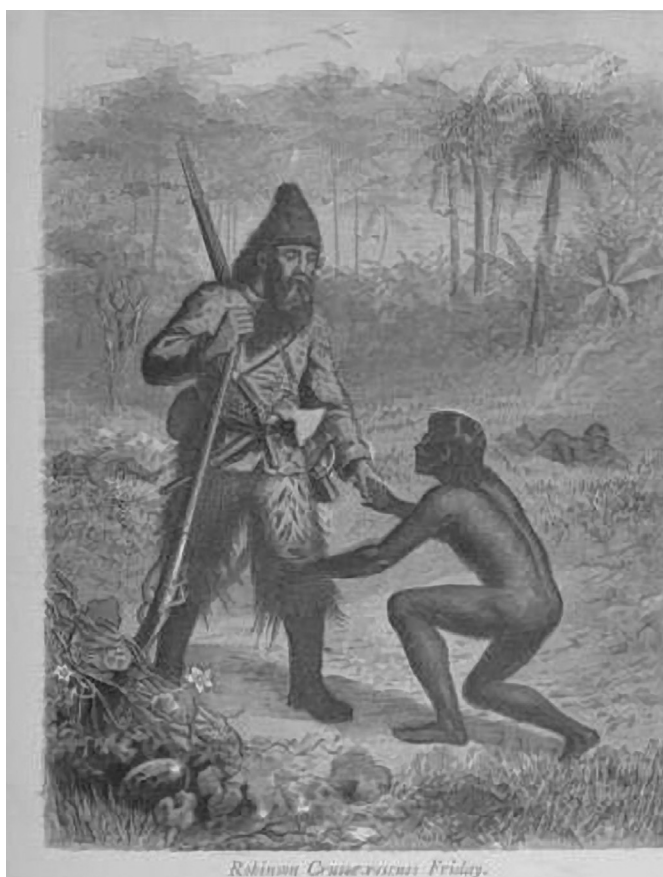


Figura 5.1: Robinson Crusoe e Sexta-Feira.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robinson_crusoe_rescues_friday-1868.jpg

O romance que surge no século XVIII aproxima-se da realidade pelo tipo de tratamento do espaço e do tempo: o espaço deixa de ser vago, genérico, e a passagem do tempo é marcada de maneira mais detalhada. Por outro lado, o romance se concentra sobre a vida de um indivíduo comum, que tem nome e sobrenome, história familiar etc. Segundo Ian Watt a convenção básica é a de que “o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história, como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações” (WATT, 1996, p. 31).

O cenário ideal para o surgimento do romance foi a Inglaterra, país que não preservava tão fortemente os ideais clássicos, como a França, e país mais democrático, cuja Revolução Gloriosa já tinha ocorrido em 1689 – enquanto na França a Revolução Francesa só se daria um século depois, em 1789.



A chamada Revolução Gloriosa consistiu na deposição do rei James II, católico, cujo governo desagradava as classes dirigentes. Foi substituído por sua filha Mary, casada com Guilherme de Orange, dos Países Baixos. O Parlamento aprovou uma Declaração de Direitos (*Bill of Rights*) que limitava os poderes do rei, criando assim uma monarquia parlamentar.

Já a Revolução Francesa de 1789 é um longo processo que correspondeu à derrubada da monarquia e à criação da república, mas que conheceu muitos movimentos de avanço e recuo: a ascensão de Napoleão Bonaparte que criou o Império, a volta da monarquia, a ascensão de Napoleão III. A república só se estabelece de maneira definitiva na França em 1870.

A Revolução Gloriosa marcou o início de um governo mais democrático e a ascensão da classe média urbana. O romance surge no momento em que se difunde também a imprensa: jornais e revistas publicavam ensaios literários que tiveram muito impacto no tipo de linguagem

que seria empregada nos romances. Há uma imbricação entre os dois veículos, já que muitos escritores trabalhavam também na imprensa. Assim, não é por acaso que as considerações críticas foram incorporadas nos romances, como em *Tom Jones* e em *Tristram Shandy*.

O público leitor era constituído de pessoas alfabetizadas das classes superiores, mas também de criados que imitavam seus senhores e tinham mais condições materiais de ler (livros disponíveis, locais bem iluminados). Dentre o público leitor, predominavam as mulheres, que sempre foram as grandes consumidoras de romances. Com a criação e a propagação de livros e jornais, o escritor podia viver de seu trabalho e não depender mais da proteção de um mecenas – geralmente um nobre bastante rico para dar uma pensão aos escritores e artistas. É por essa razão que se fala da autonomização do escritor, a partir do século XVIII.

O romance, desde sua origem, teve o poder de se transformar, pela incorporação de elementos de outros gêneros. Como aponta Mikhail Bakhtin, o romance é um gênero inacabado, que desde o início se apropriou de elementos de outros gêneros literários (tragédia, comédia, drama) e extraliterários (cartas, diários, confissões e métodos da retórica judiciária) (BAKHTIN, 1978, p. 467). Quanto ao primeiro tipo de apropriação, basta lembrar o *D. Quixote*, paródia do romance de cavalaria; quanto ao segundo tipo de apropriação, dele derivaram tanto o romance epistolar do século XVIII quanto o romance que parodia o diário íntimo.

A riqueza do romance decorre de sua maleabilidade: sem regras fixas, tem uma possibilidade infinita de se adaptar aos novos tempos. Bakhtin considera que quando o romance se torna dominante, como é o caso atualmente, todos os outros gêneros tendem à desagregação. O romance pode evoluir e absorver os outros gêneros porque é o único que é fruto da Idade Moderna. Se os gêneros antigos e elevados focalizavam o passado de heróis, o romance representa o presente de gente comum.

Por ser um gênero impuro, o romance se hibridiza em contato com outros gêneros, podendo se utilizar de todos os procedimentos, como afirma Marthe Robert (1972, p. 15): a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; ele pode se apresentar como fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopeia; ele não sofre nenhuma proibição e nenhuma prescrição; em geral em prosa, ele pode, eventualmente, recorrer também à poesia. Quanto ao mundo real, o romance pode pintá-lo de maneira fiel como pode deformá-lo, falseando-lhe as proporções e as cores.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

A partir do conteúdo inicial desta aula, caracterize, em linhas gerais, o romance do século XVIII.

Resposta comentada

O romance do século XVIII é aquele que tenta pintar o mundo real da maneira mais fiel possível. Aproxima-se da realidade pelo novo jeito com que trata o espaço – agora, menos vago e genérico – e o tempo – cuja passagem é mais detalhada. Outra característica do romance desta época é que ele se concentra na vida de um indivíduo comum, que tem nome e sobrenome, história familiar etc.

O romance inglês: Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding e Laurence Sterne

Daniel Defoe

Robinson Crusoe, de Daniel Defoe, é considerado o primeiro romance inglês (WATT, 1996). Uma obra de enorme sucesso, tida como um “romance fundador” na literatura inglesa, *Robinson Crusoe* diferia dos modelos neoclássicos aristocráticos da Inglaterra, em que predominavam os poemas e o teatro, no século XVII. Inaugura a noção de sujeito como indivíduo, na literatura. O novo gênero também se caracteriza pela acessibilidade da linguagem para um público mais amplo. Defoe se inspirou livremente em uma história real do marinheiro escocês Alexander Selkirk, que ficou sozinho durante quatro anos em uma ilha do arquipélago de Juan Fernández, a 650 km da costa do Chile.



Figura 5.2: Daniel Defoe.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Daniel-Defoe.jpg>



A história real do marinheiro escocês Alexander Selkirk (1676-1721), provavelmente, inspirou Daniel Defoe a compor sua personagem literária clássica Robinson Crusoé e suas aventuras. Selkirk passou pelo menos quatro anos como náufrago, após ser abandonado em uma ilha deserta, chamada Más a Tierra (atualmente conhecida como Ilha Robinson Crusoé), no arquipélago desabitado de Juan Fernández, ao largo da costa do Chile. Lá, ele sobreviveu comendo frutos do mar, animais selvagens, dos quais aproveitava a carne e o leite, e também comia legumes. O marinheiro se valeu dos seus próprios recursos para sobreviver nessa ilha: construiu uma cabana que o protegia do sol e da chuva, e assim conseguiu subsistir em meio a muitas aventuras, até o dia de seu resgate.



Figura 5.3: Estátua de Alexander Selkirk, na Escócia.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexander_Selkirk_Statue.jpg

No romance, é Robinson quem conta sua história, no fim da vida, aos 70 anos. Em primeira pessoa, narra sua vida, desde seu nascimento, em 1632, até a sua idade madura. Ele, como muitos homens ingleses no século XVIII, era atraído pela ideia de empreender grandes viagens. O principal objetivo de Robinson era ganhar dinheiro. Logo depois da primeira viagem, ele acumula uma pequena fortuna de 300 libras esterlinas, o que o impele a continuar suas aventuras. Depois de ser escravizado por um mouro por pouco mais de dois anos, ele consegue fugir, é trazido ao Brasil por um bom comandante português. Com suas economias, compra terras e escravos na Bahia. Já próspero, decide, entretanto, partir para fazer o tráfico negreiro, que rende muito lucro.

Tendo certo dia falado desse tráfico [negreiro] diante de vários plantadores e comerciantes, três deles vieram ao meu encontro na manhã seguinte, dizendo que me queriam fazer uma proposta, sobre a qual me exigiam a máxima reserva. Como todos sofriamos a falta de braços para trabalhar as fazendas, queriam fretar um barco para a costa da Guiné, com o objetivo de lá comprar escravos. A venda pública de escravos era proibida, de forma que se tratava de fazer uma única viagem e desembarcar os negros de contrabando, repartindo-os depois pelas plantações. Numa palavra, vinham perguntar-me se eu queria ir à Guiné como agente deles, oferecendo-me, como pagamento, um bom lote de escravos, sem que eu tivesse de contribuir nos gastos da expedição (DEFOE, 2002, p. 24).

Nessa passagem podemos ver que Robinson não tem escrúpulos, só pensa em seu lucro. Por outro lado, percebemos que o autor não tinha muita informação sobre a legislação brasileira, já que o tráfico negreiro só foi proibido aqui em 1850, pela lei Eusébio de Queirós, e o navio que leva Robinson zarpa em 1659, portanto cerca de 200 anos antes da referida lei. É nesta viagem que uma tempestade destrói o navio e só ele sobrevive. Na ilha ele usa os instrumentos que consegue recuperar do navio e vive sozinho até que surge um homem que teve sua língua cortada, que não fala, portanto, e que ele chama de Sexta-Feira (porque chegou numa sexta-feira). Este homem lhe é totalmente fiel e vai segui-lo até o fim. Robinson consegue sair da ilha, voltar à Inglaterra, mas a vida doméstica, muito calma, não lhe agrada; ao longo do tempo ele faz muitas outras viagens. Na conclusão, ele diz:

Não vou contar ao leitor como decorreu a longa viagem de King-chang a Londres, onde agora escrevo as últimas páginas destas minhas memórias. Será suficiente dizer que regressei por terra, em companhia do bom Walker. Depois de visitar as grandes cidades chinesas, juntamo-nos a uma caravana de comerciantes moscovitas e poloneses, e atravessando, por terra, a China, a Mongólia e o norte do Tibete, chegamos à Rússia e, finalmente, ao centro da Europa. Em Hamburgo, embarcamos para Dover, de onde rumei para Londres e para a minha casa.

Da minha ilha, um dia deserta e hoje povoada por numerosos colonos, soube, através do Brasil e de Lisboa, que prosperou de maneira a manter um serviço anual com o Brasil.

Meus dois filhos são uns belos rapazes, cultos e cavalheirescos, relacionados com a melhor sociedade de Londres e introduzidos nos assuntos do governo e da Coroa.

Isabel, minha filha, é o retrato da mãe. Todos os dons que uma moça pode possuir albergam-se na sua gentil figura.

Quanto a mim, sou um velho de mais de setenta anos, que só deseja paz e sossego, enquanto prepara uma nova viagem, a última da série: aquela que não tem retorno (DEFOE, 2002, p. 197).

O romance de Defoe criou uma longa tradição, que continua viva, de narrativa de viagem. No século XVIII ele fez muito sucesso; no século XX, a obra se tornou leitura de público juvenil por ter muitas aventuras e por não tratar do amor, e muito menos da sexualidade, que simplesmente inexistia no livro. Na verdade, o livro pode ser lido por pessoas de qualquer idade: cada um fará um nível de leitura diferente.



Robinson Crusoé, como a peça *A tempestade*, de Shakespeare, tematiza o encontro colonial do europeu com outros povos e por essa razão despertou o interesse de escritores contemporâneos que reescreveram o livro. Podemos citar os romances *Foe* (1986), do escritor sul-africano J.M. Coetzee (ainda não traduzido), *Sexta-Feira ou os limbos do Pacífico*, do romancista francês Michel Tournier e *L'empreinte à Crusoé* [“As pegadas de Crusoé”, ainda não traduzido], de Patrick Chamoiseau, autor francês da ilha da Martinica.

No cinema estadunidense, Byron Haskin faz uma releitura do livro de Daniel Defoe, dirigindo a ficção científica *Robinson Crusoe on Mars* (*Robinson Crusoe em Marte*), de 1964.

Em 1997, Pierce Brosnan estrelava *Robinson Crusoé*, filme estadunidense dirigido por Rod Hardy e George T. Miller. Esse filme é uma adaptação do romance de Defoe.

Samuel Richardson e Henry Fielding

Segundo Watt, Fielding e Richardson criaram dois modelos diferentes de romance. Fielding se aproxima do classicismo, por evitar a dimensão

subjetiva: seus personagens, vistos do exterior, têm um caráter genérico. Seu narrador, intrometido, dá verdadeiras aulas de literatura, em geral no início de cada capítulo, nas quais disserta sobre os clássicos e sobre como se deve escrever na contemporaneidade. Já Richardson cria uma tendência mais moderna, que terá mais seguidores nos anos subsequentes, sobretudo no romantismo do final do século XVIII e início do século XIX. Watt afirma que “Richardson nos leva mais fundo nos mecanismos inteiros da máquina humana” enquanto Fielding mostra “seu empenho em estudar um mecanismo mais vasto e igualmente intrincado: o da sociedade humana como um todo” (WATT, 1996, p. 251).

Na comparação de Ian Watt, Richardson escreveu romances introspectivos, enquanto Fielding escreveu romances com enredo bem elaborado, porém com personagens sem interioridade. Os dois romances mais famosos de Richardson – *Pamela* e *Clarissa Harlowe* – exploram a fundo o que pensam os personagens porque eles se expressam através de cartas, o que os leva a contar em detalhes os acontecimentos e a analisar seus sentimentos, o que não se daria se houvesse diálogos.



Figura 5.4: Samuel Richardson.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Samuel_Richardson.jpg

De acordo com Otto Maria Carpeaux (2011), “Richardson é um conhecedor incomparável da alma feminina” (2011, p. 1172). O crítico observa que “a mistura de sentimentalismo e moralismo explica o sucesso fabuloso, quase inacreditável, dos romances de Richardson, traduzidos e imitados em todas as línguas, recebidos com cachoeiras de lágrimas” (2011, p. 1172).

O romance epistolar permite ao autor revelar os meandros dos pensamentos e sentimentos de seus personagens (WATT, 1996). Como os dois romances não estão disponíveis em língua portuguesa, vamos dar

uma citação feita por Watt que corresponde à cena em que Clarissa recebe a visita de Mr. Solmes, o homem escolhido por seu pai para ser seu esposo. Em sua carta ela conta o que lhe aconteceu:

Hoje de manhã desci para o desjejum com o coração inquieto... ansiando por uma oportunidade de recorrer a minha mãe, na esperança de conquistar seu apoio, e tentando encontrar alguma quando ela se retirou para seus aposentos após a refeição; mas, infelizmente, lá estava o odioso mr. Solmes sentado entre minha mãe e minha irmã, com um ar de tanta segurança! Mas sabes, querida, que aqueles que não amamos nada podem fazer para nos agradar (apud WATT, 1996, p. 230).

Carpeaux analisa a importância histórica do estilo de Richardson para a literatura mundial, seu método dramático, a narração em primeira pessoa e a objetividade da onisciência, que contribuíram para os métodos narrativos mais complicados de seus sucessores:

O método dramático de Richardson está historicamente entre a maneira de narrar em primeira pessoa, dos romances picarescos e de Defoe, e a onisciência do romancista objetivo. Mas não é um método de mera importância histórica. Sem Richardson não haveria, ou não existiriam assim, os complicados métodos narrativos de Henry James e Conrad. Richardson, porém, pagou caro a exatidão das suas análises psicológicas; pagou com prolixidade imensa; Clarissa parece ser o mais longo dos romances em língua inglesa, e o esforço de ler essas obras por inteiro será sempre raro e heroico. Mas compensa. Um crítico observou que a lentidão de Richardson simboliza o ritmo da própria vida. Richardson foi um homem banal e um grande artista (CARPEAUX, 2011, p. 1173).

Já romances como *Tom Jones*, de Fielding, se constituem de uma série de ações bem entramadas, sem que o autor se interesse em analisar o que se passa realmente na mente de seus personagens. Na cena similar, em que Sofia deve se encontrar com o Sr. Blifil, o pretendente imposto pelo pai, a ação é vista como um olhar de uma câmera:

O Sr. Blifil não tardou em chegar; e o Sr. Western logo depois se retirou, deixando a sós o jovem par.

Seguiu-se longo silêncio de cerca de um quarto de hora; pois o cavalheiro que devia entabular a conversação tinha toda a mo-

déstia indecorosa da timidez. Muitas vezes tentou falar, e outras tantas calou as palavras no momento de articulá-las. Elas romperam, por fim, numa torrente de cumprimentos forçados e pomposos a que ela respondeu abaixando a vista para o chão, meneando a cabeça e proferindo monossílabos corteses. Blifil, à conta de sua inexperiência tocante aos métodos femininos, e da sua própria presunção, considerou esse procedimento como recatada anuência a seus pedidos; e quando, para abreviar uma cena que já se lhe tornara insuportável, Sofia se levantou e deixou a sala, atribuiu-o também, unicamente, à timidez, e consolou-se com a ideia de que não tardaria em fartar-se da sua companhia (FIELDING, 2002, p. 235-236).

O romance *Tom Jones* se inscreve na linhagem do *romance picaresco*, cujo protagonista é simpático, sedutor, angariando, assim, a amizade das pessoas que encontra nos vários ambientes sociais que percorre em suas andanças. O romance tem um tom cômico, um pouco rocambolesco, porque, apesar de um pouco inverossímil, tudo se encaixa a contento para que a intriga possa se resolver de maneira feliz. Há mais coincidências do que se pode, comumente, aceitar, mas o leitor é levado, galantemente, pelas mãos do narrador e pela sedução de seu protagonista. A conduta do pícaro não é moral, mas ele não chega a ser totalmente imoral e, sobretudo, ele não comete nenhum crime, nenhum ato condenável socialmente, o que permite que ele tenha sucesso em suas empreitadas. Apesar de seus deslizes, Tom Jones é bom e generoso, e merece, dessa maneira, o final feliz que a vida lhe reserva.

THE
HISTORY
OF
TOM JONES,
A
FOUNDLING.

IN FOUR VOLUMES.

By HENRY FIELDING, Esq;

—Mores hominum multorum vidit—

LONDON:

Printed for A. MILLAR, over-against
Catharine-street in the Strand.
MDCCLXIX.

Figura 5.5: *The History of Tom Jones, a Foundling*, de Henry Fielding, 1749.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:TomJonesTitle.png>

Como outros pícaros da história da literatura, Tom Jones é um bastardo e é expulso da casa de sua família, que o acolheu como filho adotivo, depois de intrigas de seu meio-irmão Blifil. Jones é filho de Bridget Allworthy com um jovem (Sr. Summer) que morreu inesperadamente. O bebê, colocado na cama do seu irmão, o Sr. Allworthy, foi adotado por ele, que acreditava ser ele filho de uma criada. A verdade sobre sua origem só é revelada aos personagens e ao leitor no final do romance.



O romance picaresco nasceu na Espanha em oposição à tradição das narrativas de cavalaria, nas quais havia um herói de origem nobre. O pícaro, geralmente bastardo, é um anti-herói, que deambula pelo mundo, atravessando meios sociais diferentes. O primeiro romance picaresco é *Lazarillo de Tormes* (1554), de autor desconhecido. O modelo inspirou romances picarescos na Espanha e em toda a Europa. Na França, além de *Romance cômico*, de Paul Scarron (1651-1657), pode-se citar *Gil Blas de Santillane* (1715-1735), de Alain René Lesage. Na Inglaterra se destacam *Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe, e *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding.

O pecado de Tom Jones é seu apetite sexual: cobiçado pelas mulheres, por ser bonito e simpático, ele não resiste a nenhuma delas, apesar de seu grande amor por Sofia. Em uma Inglaterra puritana, a vida dissoluta de Tom Jones transformou Fielding em autor obsceno, o que não é absolutamente verdade porque não há nenhuma descrição de ato sexual no livro. Sofia, sua amada, assim como Clarissa, a heroína de Richardson é casta, o que corresponde à realidade social, já que as mulheres da classe média sempre foram muito reprimidas. Há uma cena muito cômica, citada por Watt, na qual Jones pensa em seu amor e jura fidelidade a Sofia; em seguida, ele percebe a chegada de Molly, que já tinha sido sua amante; ambos conversam durante uns 15 minutos e se adentram no bosque. O personagem é contraditório e risível ao se mostrar tão vulnerável às tentações da carne.

— Oh! Sofia, se te desse o céu aos meus braços, quão abençoada seria a minha condição! Maldita seja a fortuna que nos separa. Se fosses minha, e possuísses apenas uma coleção de trapos, não haveria na terra homem que eu invejasse! Quão desprezível pareceria aos meus olhos a mais rutilante beldade circassiana, ostentando todas as joias das Índias! [...] Guardarei a mais casta constância à tua imagem. Ainda que nunca chegue a possuir a tua pessoa encantadora, tu, só tu, possuirás os meus pensamentos, minha alma, meu amor [...]. [Aparece Molly] Daí seguiu-se uma parlenda [...]. Basta dizer que durou um quarto de hora e que, à sua conclusão, os dois se adentraram na parte mais densa do bosque (FIELDING, 2002, p. 203-204).

Laurence Sterne

Como mostramos na Aula 2, um romance que segue o filão paródico de Cervantes, com muito uso de **digressões**, é *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, publicado na Inglaterra de 1760 a 1767. Como Cervantes e Molière, ele contribuiu para a valorização do cômico. Esse romance fez muito sucesso, o que levou o autor a visitar a França, onde conheceu Diderot, que se tornou seu admirador e amigo. Diderot se inspirou no caráter transgressivo da narrativa de Sterne para escrever *Jacques, o fatalista e seu amo*.

Ao anunciar que vai contar a vida de seu personagem, Sterne parodia o modelo de romance baseado na memória autobiográfica, como o *Robinson Crusó*, porque na verdade há mais digressão e reflexões do que propriamente a narrativa de uma vida. Segundo o tradutor José Paulo Paes, 80% do romance se constitui de digressões. Desse modo, o narrador mal consegue chegar aos 7 anos de idade de seu personagem: há mais texto sobre seu presente de narrador do que sobre seu passado de personagem. Três cenas da vida do personagem são longamente descritas: o seu nascimento; o seu batismo, no qual recebe seu nome devido a um mal entendido, já que seu pai o considerava azarado; e a sua circuncisão acidental, pela janela de guilhotina.

Digressão

Desvio de rumo ou de assunto. Na literatura, é um *flashback*, ou seja, uma volta no tempo; uma quebra cronológica temporal, uma vez que não obedece uma ordem lógica e sequencial.

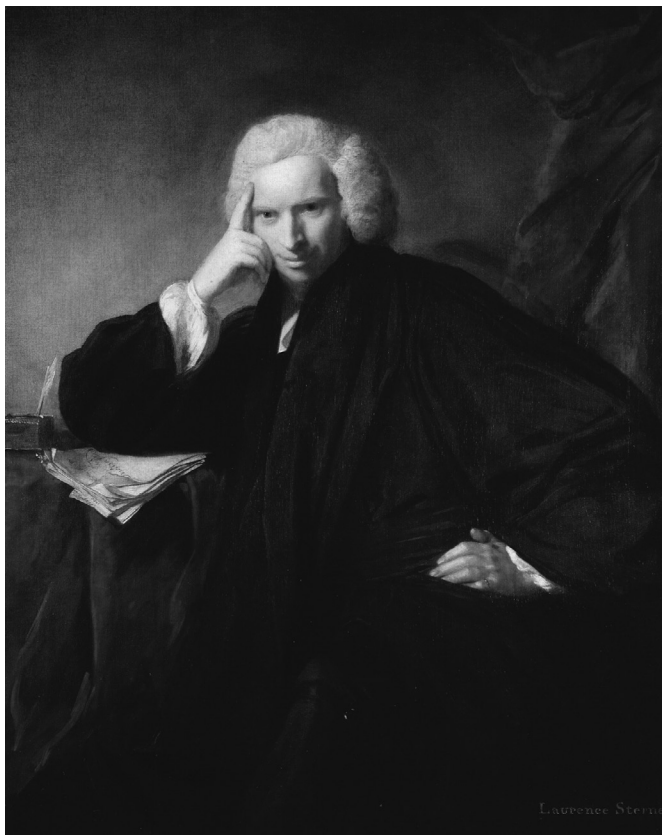
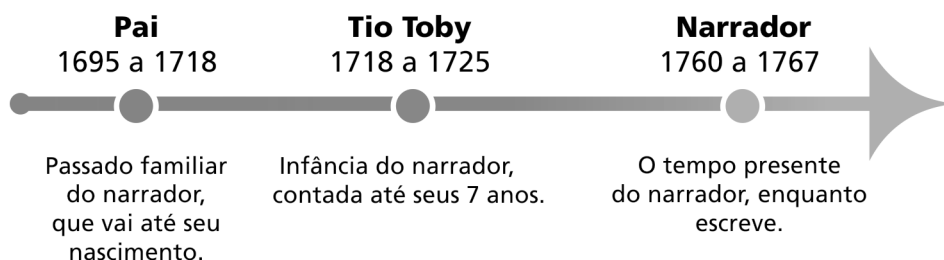


Figura 5.6: Laurence Sterne por Sir Joshua Reynolds, 1760.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laurence_Sterne_by_Sir_Joshua_Reynolds.jpg

No livro, intercalam-se três narrativas principais: a do narrador (que conta sua vida, no presente da enunciação), a de seu pai e a de seu tio Toby. Essas três narrativas correspondem a tempos diferentes: 1. Presente do narrador/autor escrevendo, que vai de 1760 a 1767. 2. Passado familiar do narrador, entre 1695, data da batalha de Namur, na qual tio Toby ficou ferido na virilha e teve de dar baixa no Exército, e 1718, data do nascimento de Tristram. 3. Passado da infância do personagem-narrador, que vai só até os seus 7 anos.



O narrador interpela o leitor, provoca-o, faz longas considerações sobre a maneira como deve proceder, enfim, contraria totalmente qualquer possibilidade de se ler uma narrativa linear. Para Paes, a digressão é um artifício usado deliberadamente para desviar o foco dos acontecimentos para a maneira pela qual eles são narrados. “E esse desvio faz com que a luz incida mais no narrador do que em seus personagens, num lance típico daquela técnica do narrador ‘intruso’ ou ‘dramatizado’ estudada por Wayne C. Booth” (PAES apud STERNE, p. 33). Vejamos um exemplo desse narrador que simula uma conversa com o leitor de maneira dramática:

Eu sei existirem no mundo leitores, bem como muitas outras pessoas que não são absolutamente leitores, - que não se sentem muito a gosto quando não são postas ao corrente de todo o segredo, do começo ao fim, de quanto diga respeito a uma pessoa.

É por pura submissão a tal estado de espírito, e por uma relutância da minha natureza em desapontar qualquer alma vivente, que tenho sido desde já tão minucioso. [...]

Àqueles, todavia, que preferem não remontar tão longe nestas particularidades, o melhor conselho que posso dar é pularem o restante deste capítulo, pois declaro antecipadamente tê-lo escrito apenas para os curiosos e os indiscretos (STERNE, 1998, p. 48).

Um dos personagens secundários do romance é Yorick, mesmo nome do bufão do rei em *Hamlet*, cujos ossos são desenterrados diante de Hamlet. O Yorick de Sterne é um pároco que faz belos sermões e *alter ego* do autor, que era pároco da Igreja Anglicana, e costumava fazer sermões muito apreciados por seus paroquianos. Aliás, segundo Paes, Sterne usa seus próprios sermões no romance como sendo de seu personagem Yorick.

Podemos depreender algumas ideias de Sterne em seu romance, apesar de ser difícil, devido ao tom paródico e satírico que perpassa toda a obra. O livro é dedicado ao ministro Pitt, defensor dos direitos constitucionais na Câmara dos Comuns. Para corroborar essa posição, ele faz com que o tio Toby e seu ordenança Trim tenham orgulho de terem lutado do lado de Guilherme de Orange, que corresponde ao momento da Revolução Gloriosa que instaurou a monarquia parlamentar na Inglaterra. Além disso, o narrador satiriza a França porque os nobres abandonaram suas terras para viver na corte, em Versalhes, em torno

do rei, Luís XV, em vez de se ocupar de suas terras, como acontecia na Inglaterra. Aliás, o livro satiriza a igreja católica, que ele chama de papista (religião da França), através da paródia da linguagem científica, dos literatos e até mesmo do pensamento iluminista, com o qual devia concordar. Segundo Paes, Sterne toma partido a favor da Inglaterra na sua rivalidade com a França:

Ao contrapor assim a Inglaterra parlamentarista à França autocrática, Sterne tomava partido, como inglês, na luta de rivalidades entre as duas grandes potências europeias que se guerrearam ao longo de todo o século XVIII em busca da hegemonia; mais do que isso, tomava partido na confrontação, bem mais ampla, entre liberalismo e autoritarismo característicos desse século no qual, em nome da liberdade e da razão, a burguesia finalmente se apossa do poder político (PAES apud STERNE, 1998, p. 15).

Os dois romances, *Tristram Shandy* e *Jacques*, não são cronológicos porque os autores parodiam os procedimentos narrativos usados até então, desconstruindo a narrativa. A ruptura da linearidade narrativa, que pareceria inaceitável no século XIX, com a consolidação do romance por Balzac, seria retomada no romance do século XX, pelos autores que jogam com o tempo de maneira radical, tais como Faulkner, Virginia Woolf e Joyce. Para Watt, Sterne é uma síntese de Richardson e Fielding:

por um lado, Sterne encontrou um modo de conciliar o realismo de apresentação de Richardson com o realismo de avaliação de Fielding e, por outro lado, mostrou que não havia um antagonismo necessário entre os enfoques respectivamente interior e exterior com que abordaram as personagens (WATT, 1996, p. 252-253).

Apesar de todas as filigranas de pensamento e sentimento dos personagens, estes são concebidos como tipos genéricos e não têm dimensão subjetiva. Esse romance de Sterne teve muito sucesso na época e continua um clássico, embora bastante excêntrico.

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

Os clássicos do romance inglês do século XVIII apresentam diferentes técnicas narrativas, iniciando, assim, algumas tradições na literatura mundial. A partir disso, analise as diferenças narratológicas entre os romances *Robinson Crusóe* (considerado o primeiro romance inglês), de Defoe; *Pamela* e *Clarissa Harlowe*, de Richardson; *Tom Jones*, de Fielding; e *Tristram Shandy*, de Sterne.

Resposta comentada

A importância de Defoe no uso de novas técnicas narrativas foi a tradição criada da narrativa de viagem. Richardson, em *Pamela* e *Clarissa Harlowe*, utiliza o uso de cartas como técnica literária, com a intenção de criar maior realismo nas suas obras, e também uma aproximação mais íntima do leitor com a mente das personagens. O auge do romance epistolar foi no século XVIII. Fielding, em *Tom Jones*, apresenta uma técnica narrativa elaborada, conseguindo descrever uma ação de tal modo que nos dá a impressão de um olhar de uma câmera. E Sterne, em quem Machado de Assis se inspira, faz uso de digressões, criando um narrador intruso. O narrador interpela o leitor, provoca-o, faz longas considerações sobre a maneira como deve proceder, enfim, contraria totalmente qualquer possibilidade de se ler uma narrativa linear.

O iluminismo e os filósofos franceses (Montesquieu, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau e Denis Diderot)

Ainda no século XVIII escritores como Montesquieu, Jean-Jacques Rousseau, Voltaire e Denis Diderot eram também pensadores que escreveram livros de filosofia e de literatura, sendo suas narrativas recheadas de reflexões filosóficas. Além disso, como se interessavam pela organização social e política, eles escreveram textos que seriam hoje considerados de ciência política, de sociologia (ciências que ainda não existiam) e de educação.

Voltaire passou três anos na corte de Frederico II da Prússia. Diderot foi protegido da imperatriz Catarina II, da Rússia, que lhe comprou a biblioteca e o nomeou bibliotecário a fim de que ele tivesse usufruto de seus livros até a morte. Isso valeu a Diderot uma renda que lhe permitiu dar um dote a sua única filha que chegou à idade adulta e ter sua velhice assegurada. Ele só aceitou passar um ano na Rússia depois do término de seu trabalho à frente da *Enciclopédia* e do casamento de sua filha. Rousseau escreveu um projeto de constituição para a Córsega, a pedido da República de Gênova, à qual pertencia então a ilha. Essas experiências não tiveram muito sucesso, mas demonstram o interesse que esses filósofos suscitavam além fronteiras.

Também é importante lembrar a preeminência da língua francesa na Europa: ela era falada nas cortes, como se pode ver na literatura russa, por exemplo, em que a aristocracia só falava francês porque considerava que o russo era uma língua inferior. Apesar do brilho da França no século XVIII, os filósofos sofreram uma influência direta dos filósofos ingleses, nos quais beberam os ideais do iluminismo.

O iluminismo ou ilustração (*Lumières*, em francês; *Enlightment*, em inglês; *Aufklärung*, em alemão) é um movimento cultural e filosófico que tem início no século XVII, na Inglaterra, e se estende para a França e outros países ao longo do século seguinte. O filósofo inglês que maior influência exerceu foi John Locke, que baseava toda possibilidade de conhecimento através da experiência, em oposição às posições dogmáticas da Igreja. O iluminismo, que se baseava na evolução da ciência, valorizava a razão, a liberdade de pensamento e de expressão, é a base filosófica e política da Revolução Francesa, da Declaração dos Direitos do Homem e da Declaração de Independência e da Constituição dos Estados Unidos.

Montesquieu

Desses quatro grandes representantes dos ideais iluministas, só Montesquieu era nobre e viveu sem grandes atritos com as duas instâncias de poder: a monarquia absoluta e a Igreja. Escreveu dois livros fundamentais: *O espírito das leis* (1748), que é a base das democracias modernas porque estabelece a separação dos três Poderes (Legislativo, Executivo e Judiciário) a fim de que nenhum deles oprima a nação. O outro livro chama-se *As cartas persas*; romance epistolar satírico no qual ele critica a sociedade francesa da época através do olhar de dois amigos persas que visitam Paris e trocam cartas com amigos, mulheres e escravos que ficaram no país natal (Pérsia, atual Irã). É muito divertido e fez muito sucesso, principalmente pelo exotismo que transparece no romance, já que os persas falam de como eles vivem em seu mundo. O livro é mordaz, por isso Montesquieu teve a precaução de publicá-lo, em 1721, anonimamente, e fora da França (em Amsterdã).



Figura 5.7: Ilustração de Montesquieu, 1889.

Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AduC_001_Montesquieu_\(1689-1755\).JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AduC_001_Montesquieu_(1689-1755).JPG)

Montesquieu se vale de uma convenção, muito usada na época, de se apresentar como editor e tradutor de cartas que lhe foram entregues, e não como autor de um romance. Vejamos o que diz na introdução:

Os persas que aqui escrevem moravam no mesmo lugar que eu; passávamos todo o tempo juntos. Como me consideravam um homem de outro mundo, não me escondiam coisa alguma. Com efeito, pessoas vindas de tão longe não podiam mais ter segredos. Mostravam-me a maior parte de sua correspondência; copiei-a. Até espiei algumas que eles seguramente não me dariam a ler, pois eram bem penosas para a sua vaidade e ciúme.

Meu ofício é, assim, apenas o de tradutor; o único trabalho que tive consistiu em ajustar a obra a nossos usos. Sempre que pude, poupei o leitor da linguagem asiática, e salvei-o de uma infinidade de expressões sublimes, que o teriam arremessado até as nuvens (MONTESQUIEU, 2005, p. 11).

Como explica Renato Janine Ribeiro na apresentação do romance, existia uma moda orientalista que havia começado com a tradução de Antoine Galland de *As mil e uma noites* (1704), primeira tradução em língua ocidental e que serviu de matriz para outras. “A ideia de um mundo muçulmano submetido ao despotismo era antiga, mas a ela se ia somando, cada vez mais, a imagem de um Oriente extraordinariamente erótico” (RIBEIRO apud MONTESQUIEU, 2005, p. 8). O erotismo e o despotismo perpassam todo o romance.

O autor confronta os dois mundos, Ocidente e Oriente, a fim de colocar em discussão a figura da mulher. Cobertas de véus e guardadas por eunucos no harém, as mulheres de Usbek são protegidas do olhar dos outros homens e são totalmente devotadas a ele: “nunca homem algum te profanou com seus olhares lascivos; teu próprio sogro, na liberdade dos banquetes, jamais enxergou tua boca; nunca deixaste de pôr um véu sagrado para cobri-la” (MONTESQUIEU, 2005, p. 45). No entanto, Usbek, em Paris, se dá conta de que as mulheres francesas são livres para se movimentar na cidade, falar com outros homens e parecem ser muito mais alegres. “As mulheres da Pérsia são mais formosas que as francesas, mas estas são mais bonitas. É difícil não amar as primeiras e não gostar das segundas: aquelas são mais ternas e modestas, estas, mais alegres e divertidas” (MONTESQUIEU, 2005, p. 45).

Isso não o transforma, porque quando se trata de suas mulheres ele é extremamente ciumento e despótico, mesmo depois de ter-se ausentado e convivido com a diferença. Apesar de todas as reflexões altamente filosóficas desenvolvidas ao longo do romance, diante da carta do grande eunuco, que lhe dava a notícia de uma verdadeira revolta entre suas mulheres, ele dá a ordem fatal e despótica de impor a ordem, custe o que custar. A última carta do romance, de Roxana, a sua mais fiel e querida esposa, desmonta a farsa que é a vida no **serralho**:

Serralho

Harém ou serralho é o local em que viviam as mulheres nos países muçulmanos, guardadas por eunucos, homens castrados, que não ofereciam riscos por serem impotentes. Os eunucos eram considerados pelas mulheres seres monstruosos, porque mutilados. Infelizes, desonrados, esses homens podiam ser tirânicos.

Sim, eu te enganei; subornei teus eunucos, zombei de teus ciúmes e consegui converter teu atroz serralho num lugar de delícias e de prazeres.

Vou morrer: o veneno correrá em minhas veias. Pois o que me resta aqui, agora que o único homem que me prendia à vida já não existe? Estou morrendo; mas minha sombra parte bem acompanhada; acabo de mandar à minha frente esses guardas sacrílegos que derramaram o mais belo sangue do mundo.

Como pensaste que eu fosse crédula o bastante para imaginar que só estava no mundo para adorar os teus caprichos? Que, enquanto te permites todas as coisas, ainda tivesses o direito de afligir todos os meus desejos? Não! Pude viver na servidão, mas sempre fui livre; modifiquei tuas leis segundo as da natureza, e meu espírito sempre se conservou independente.

Deverias até prestar-me graças pelo sacrifício que te fiz: de eu me ter rebaixado a ponto de te parecer fiel; de covardemente ter ocultado no coração o que deveria proclamar à face de toda a Terra; enfim, de ter profanado a virtude, tolerando que se chamasse por este nome minha submissão a tuas fantasias (MONTESQUIEU, 2005, p. 226).

O aspecto satírico de *As cartas persas* transparece nos comentários dos personagens sobre a vida no Ocidente: a intolerância religiosa, a Inquisição na Espanha e em Portugal, o papel do Papa, o teatro, as querelas literárias, os cafés, a comida e a bebida, o jogo, os jornais, os tipos de governo. A carta mais famosa é a que trata da curiosidade dos parisienses que olham os persas, quando eles estão vestidos com seus trajes orientais. Quando eles trocam suas vestimentas por roupas ocidentais, eles se tornam banais e deixam de atrair os olhares. A pergunta que os franceses fazem “Como é possível ser persa?” é a marca do etnocentrismo, ou seja, a visão que identifica o pensamento ocidental ao pensamento universal, o que significa que todos os outros povos são diferentes do paradigma que constitui o europeu. Diferente, em última instância, é sinônimo de exótico, primitivo, ou simplesmente, inferior. Vamos ler a passagem:

Os habitantes de Paris são tão curiosos que chegam à extravagância. Quando aqui cheguei, fui considerado como um enviado do Céu: velhos, homens, mulheres, crianças, todos queriam me ver [...]. Tantas honras acabam pesando sobre nós: eu não me acreditava tão curioso e tão raro; e, embora tenha de mim mesmo uma ótima opinião, jamais imaginaria que devesse perturbar o repouso de uma grande cidade onde ninguém me conhecia. Isso me resolveu a deixar os trajes persas e a adotar outro, europeu, para ver se ainda restaria algo, em minha fisionomia, que

considerassem digno de admiração. Essa experiência me fez conhecer o meu real valor: livre de todos os adornos estrangeiros, vi-me apreciado com justiça. Tive razões para me queixar do alfaiate, que num instante me fez perder a atenção e a estima públicas; pois entrei, de golpe, num vazio atroz. Passava às vezes uma hora inteira numa reunião social sem que me olhassem ou me dessem uma só ocasião de abrir a boca. Mas se alguém, por acaso, contava aos demais que eu era persa, imediatamente ouvia à minha volta um zumbido: 'Ah! Ah! O senhor é persa? Que coisa extraordinária!' Como é possível ser persa? (MONTESQUIEU, 2005, p. 51-52).

Voltaire

Voltaire, ao contrário de Montesquieu, teve muitos problemas com a censura e foi, inclusive, enviado para a prisão da Bastilha. Viveu a maior parte de sua vida fora de Paris (porque não tinha permissão de lá permanecer), em geral perto da fronteira com a Suíça. Passou um tempo na Inglaterra e lá descobriu a monarquia parlamentar, com maior liberdade do que na França, o que o levou a escrever o livro *Cartas filosóficas ou cartas inglesas*, um verdadeiro manifesto iluminista.

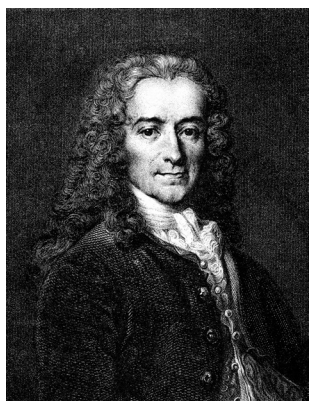


Figura 5.8: *Portrait Voltaire*, de Moreau le Jeune, 1846.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Voltaire2.jpg>

Voltaire combateu a intolerância religiosa, tendo defendido veementemente protestantes condenados injustamente pela Justiça, o que lhe valeu a perseguição da Igreja, que colocou seus livros no Índice de livros proibidos. Deísta, acreditava na existência de um deus criador do mundo, mas era contra a Igreja, que o perseguiu ao longo de sua longa vida. Soube trabalhar e aplicar seu dinheiro de maneira que se tornou rico, ao contrário de Rousseau, que viveu uma vida modesta e solitária. Tinha

uma grande propriedade, na qual recebia seus admiradores e mantinha as portas abertas e a mesa posta para todos eles. Já era muito admirado no fim de sua vida. Depois da Revolução recebeu a consagração, ao ser o segundo grande homem a ter as suas cinzas enterradas no Panteão.



O Panteão foi criado em 1791 quando a Assembleia decidiu transformar a Igreja de Santa Genoveva em sepultura para os grandes homens. O primeiro a ser ali enterrado foi Mirabeau e Voltaire foi o segundo. Os despojos de Rousseau foram para ali levados em 1794. O Panteão fica no Quartier Latin em Paris, perto da Sorbonne.



Figura 5.9: Imagem do Panteão de Paris – panorama do interior.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Panth%C3%A9on_wider_centered.jpg

Voltaire escreveu tragédias e se imaginava o novo Racine. Algumas peças até fizeram bastante sucesso na época, mas atualmente estão esquecidas. O que ficou vivo de sua obra foram seus contos filosóficos como *Cândido*, ou *O otimismo*. Nesse pequeno livro, muito engraçado e interessante, o protagonista percorre a Europa e a América do Sul, passando pelo Eldorado; apesar de sofrer todo tipo de perseguição, nunca perde o otimismo que lhe fora ensinado pelo mestre Pangloss, que se expressa na frase “tudo vai da melhor forma nesse mundo”. Voltaire satiriza o pensamento de Leibnitz e Wolf assim expresso por seu personagem Pangloss: “Está provado [...] que as coisas não podem ser

de outra maneira, porque, sendo tudo feito para um fim, tudo existe necessariamente para o melhor dos fins” (VOLTAIRE, s.d., p. 34).

O tradutor do livro explica em sua apresentação: “O determinismo do filósofo alemão [Leibnitz], com seus princípios de ‘razão suficiente’ e de ‘harmonia preestabelecida’, tanto quanto o método de Wolf, que pretendia tudo provar por dedução, serão levados, na boca do preceptor de Cândido, às mais estranhas consequências” (TÁTI apud VOLTAIRE, s.d., p. 20). Voltaire, ao contrapor a filosofia otimista à dura realidade, cria o efeito cômico (com fins satíricos). A filosofia latente no livro é a de que só se conhece através da experiência, o que o aproxima do empirismo de Locke.



O *Índice de Livros Proibidos* (no original, *Index Librorum Prohibitorum*) foi uma lista de publicações literárias censuradas pela Igreja Católica, que ditava as regras decisórias para a proibição ou não de um livro. Nenhum livro poderia se opor à doutrina da Igreja. A primeira versão do *Index* foi promulgada pelo papa Paulo IV em 1559, e uma versão revista foi autorizada pelo Concílio de Trento. O objetivo inicial era reagir contra o avanço do protestantismo e prevenir a corrupção dos fiéis. A última edição do índice foi publicada em 1948, e o *Index* só foi abolido pela Igreja Católica em 1966, pelo papa Paulo VI. Nessa lista, estavam livros que iam contra os dogmas da Igreja e que possuíam conteúdo considerado impróprio.



Figura 5.10: Índice de livros proibidos.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Index_Librorum_Prohibitorum_1.jpg

A crítica do fanatismo religioso e a defesa da tolerância perpassam toda a vida e a obra de Voltaire. Em *Cândido*, ele faz uma sátira mordaz da corrupção dos padres e da Inquisição. Os padres, obrigados ao celibato pelas leis da Igreja, são lascivos e têm amantes, além de serem ladrões e depravados. Em Portugal, depois do terremoto e do incêndio, Cândido assiste a um auto da fé, assim contextualizado:

Após o tremor de terra que destruíra três quartos de Lisboa, não descobriram os sábios do país melhor recurso para prevenir a ruína total, do que oferecer ao povo um belo auto da fé, decidira a Universidade de Coimbra que o espetáculo de algumas criaturas queimadas a fogo lento, em grande cerimônia, é segredo infalível para impedir a terra de tremer (VOLTAIRE, s.d., p. 53).



O sismo de Lisboa

Lisboa e o sul de Portugal, Algarve principalmente, sofreram uma das maiores catástrofes naturais da Europa em 1º de novembro de

1755. A cidade foi quase que inteiramente destruída por um terremoto e, em seguida, por um tsunami. A estimativa é de que houve cerca de 10 mil mortos neste desastre, pois Lisboa é uma cidade oceânica e com áreas de fácil inundação na parte baixa e também de péssimas condições de construções da época. Voltaire, em sua obra, dedica trechos aos devastadores efeitos do terremoto.



Figura 5.11: Ruínas do Convento do Carmo, em Lisboa.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Convento_do_Carmo_ruins_in_Lisbon.jpg

Iluminista, Voltaire tinha grande antipatia pela nobreza, que o desprezava por não ser um deles. No conto, podemos ver a sátira da aristocracia desde a primeira frase, quando se sabe que Cândido é um bastardo,

filho da irmã do senhor da casa (como Tom Jones, porém com a diferença que no romance inglês o jovem pai morreu abruptamente). A família não permitiu o casamento porque o rapaz não era nobre o suficiente. Como o tom da narrativa é zombeteiro, para se precaver, Voltaire situou a história na Alemanha.

Na Vestfália, no castelo do senhor barão de Thunder-tem-tronckh, vivia um jovem a quem a natureza aquinhoara com as mais doces virtudes. Sua fisionomia lhe prenunciava a alma. A razão, possuía-a assaz equilibrada, e o espírito, o mais simples; foi por este motivo, creio eu, que lhe chamaram Cândido. Os antigos servidores da casa suspeitavam de que fosse filho da irmã do senhor barão, e de um bom e honesto gentil-homem das imediações, de quem sempre se negara a moça a ser esposa, porque ele apenas conseguira comprovar setenta e um costados, consumido o restante de sua árvore genealógica pela injúria do tempo (VOLTAIRE, s.d., p. 53).

Deste castelo, Cândido é expulso porque estava aos beijos com Cunegundes, a filha do barão – portanto sua prima. Depois de todas as reviravoltas que a história vai dar, o irmão de Cunegundes nunca autorizará o casamento dos dois: será preciso matá-lo ou desprezar as suas ordens.

Além do aspecto filosófico, o conto tem ainda o caráter de narrativa de viagem já que Cândido, após sair do castelo em que vivia – que ele julgava o paraíso –, não para mais: é capturado por soldados que o jogam em uma guerra que não entende; depois vai para Lisboa, no momento em que há o terremoto, seguido de incêndio da cidade; e embarca para a América. Assim, ao atravessar terras distantes, com costumes diferentes, o narrador vai mostrando a diferença de culturas e, ao mesmo tempo, denunciando a intolerância religiosa, a escravidão, a **cupidez**, a arrogância da aristocracia.

Cupidez

Cobiça, ambição.

Sobre a escravidão, vejamos o que diz o escravo que Cândido encontra:

Dão-nos por única vestimenta ceroulas de algodão, duas vezes por ano. Quando trabalhamos no engenho, e a mó nos pega o dedo, cortam-nos a mão; se queremos fugir, cortam-nos a perna; sucederam-me os dois casos. É a este preço que na Europa vos servis de açúcar [...]. Os cães, os macacos e os papagaios são mil vezes menos infelizes do que nós; os fetiches holandeses que nos converteiram, dizem-me todos os domingos que, brancos e negros, somos

filhos de Adão. Não sou genealogista; mas se aqueles pregadores estão dizendo a verdade, todos nós somos primos em segundo grau. Ora, haveis de convir não ser possível agir de modo mais horrível para com parentes (VOLTAIRE, s.d., p. 116).

Pode-se perceber também o exotismo das terras distantes, o mito do Eldorado, de onde Cândido tenta levar ouro e diamantes para poder voltar à Europa rico. O Eldorado é o verdadeiro paraíso na terra, diferente do castelo em que vivia no início de sua história: todos adoram o mesmo deus, não existe prisão, não se valoriza o ouro, não existe miséria, todos compartilham os benefícios de uma terra fértil e de um país bem organizado. No entanto, ele e seu criado Cacambo preferem voltar à Europa carregando riquezas em vez de ficar no Eldorado. Nessa passagem podemos ver como os europeus construíram o mito do paraíso na América.

Cândido é também uma narrativa sentimental porque ele é apaixonado por Cunegundes desde o início e vai reencontrá-la, cada vez em pior estado, mas ele a aceita, apesar de todos os seus defeitos, no fim da história, porque sempre desejou se casar com ela, o que só não fez desde o início porque não teve a chance. Depois do casamento e morando com vários amigos que se juntaram ao longo da narrativa, Cândido se dá conta que estão todos infelizes.

Seria natural imaginar que, após tantos desastres, Cândido, casado com sua amada, e vivendo com o filósofo Pangloss, com o filósofo Martinho, com o prudente Cacambo, e com a velha, rico de tantos diamantes trazidos da pátria dos antigos Incas, levasse a vida mais agradável do mundo; mas viu-se tão roubado pelos judeus, que mais nada lhe restou além de sua granja; a mulher, dia a dia mais feia, tornou-se rabugenta e insuportável; a velha vivia enferma e ainda mais mal-humorada do que Cunegundes (VOLTAIRE, s.d., p. 179-180).

A sabedoria que eles atingem, no final, é que eles devem viver de seu trabalho, pois “o trabalho afasta de nós três grandes males: o tédio, o vício e a necessidade” (VOLTAIRE, s.d., p. 183). Para prover a suas necessidades e para afastar o tédio e o vício, ele e seus amigos fiéis vão cultivar o seu jardim. E esse jardim será o verdadeiro paraíso, diferente do castelo e de Eldorado, um paraíso realista e relativo, e, por isso mesmo, mais factível, mais possível de ser atingido.



Italo Calvino chama a nossa atenção para as ilustrações que o pintor e poeta suíço Paul Klee realizou da obra de Voltaire:

Personagens filiformes, animadas por uma mobilidade saltitante, se alongam, se contorcem numa sarabanda com a leveza de pequenos arranhões: assim Paul Klee, em 1911, ilustrava o *Candide* de Voltaire, dando forma visual – e quase diria musical – à alegria energética que esse livro – para além do denso invólucro de referências a uma época e a uma cultura – continua a comunicar ao leitor de nosso século (CANDIDO, 2001, p. 108).

A seguir, temos uma das ilustrações de Klee que compõem sua obra completa *Candide*. Observe a imagem e releia a descrição de Calvino.

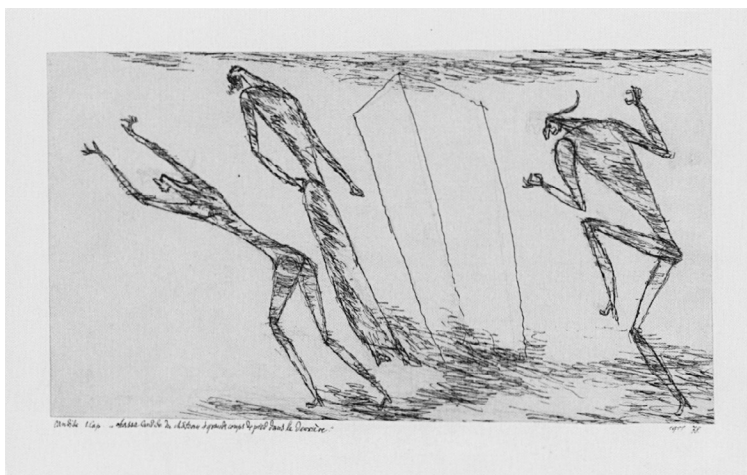


Figura 5.12: *Candide*, de Paul Klee, 1911.

Fonte: http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Candide_Cap_1,_1911.jpg

Vale a pena conferir! Todas as ilustrações do romance *Cândido* ou *O otimismo* estão disponíveis neste link:

http://epub.ub.uni-muenchen.de/11660/2/Dahme_Stephan_Bildteil.pdf

Diderot

Dos quatro escritores-filósofos franceses do século XVIII, Diderot foi o que menos se interessou pela organização social e política, tendo ficado longe das polêmicas de seu tempo. Publicando, em 1749, um texto afinado com as ideias materialistas, a *Carta sobre os cegos para uso dos que veem*, foi encarcerado e esteve por três meses na prisão. Depois disso, traumatizado, evitou publicar seus livros mais polêmicos, que ficaram na gaveta para a posteridade. Escreveu textos de crítica literária e de crítica de arte, no periódico *Correspondência Literária*, dirigido por Grimm; eles foram posteriormente reunidos sob o título de *Salões*.



Figura 5.13: Ilustração de Diderot, 1889.

Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AduC_003_Diderot_\(1713-1784\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AduC_003_Diderot_(1713-1784).jpg)

Convidado durante 10 anos por Catarina II, só aceitou o convite depois do término da *Enciclopédia* e do casamento de sua filha, quando partiu para a Rússia, onde ficou um ano. A amizade que lhe devotou a imperatriz Catarina II e o acordo feito por eles acabaram atrapalhando sua recepção na França, já que sua biblioteca e seu acervo pessoal foram levados para a Rússia após a sua morte, impedindo a publicação de seus livros. Seu reconhecimento na França foi mais tardio do que o de Voltaire e Rousseau, só tendo acontecido no final do século XIX.

Diderot, como os outros escritores filósofos franceses do século XVIII, tem obras sobre vários assuntos, além da sua obra especificamente literária. Diferente de Voltaire e Rousseau que não apreciavam a Igreja, mas acreditavam na existência de Deus (eram deístas), Diderot tornou-se ateu, depois de ter sido clérigo na sua juventude. No entanto não se podia dizer isso no século XVIII, muito menos publicar livros contra a Igreja. Escreveu o romance *A religiosa*, no qual critica a vida monástica, a corrupção, a maldade e depravação dos costumes de uma igreja que exige o celibato de padres e freiras. O romance ficou em uma gaveta, porque sua publicação lhe traria, certamente, muitos dissabores. Ele foi adaptado para o cinema, em 1967, por Jacques Rivette (com Anna Karina) e, em 2013, por Guillaume Nicloux (com Isabelle Hupert e Pauline Etienne).

Diderot foi o organizador geral, junto com D'Alembert, do ambicioso projeto da *Enciclopédia*, da qual participaram 160 colaboradores, que escreveram sobre todos os assuntos: ciências, medicina, filosofia, religião, política, artes. Foi um trabalho feito ao longo de mais de 20 anos. A publicação dos 17 volumes ocorreu de 1751 a 1772 e sofreu várias interrupções devido à censura dos dois grandes poderes de então: a monarquia absoluta e a Igreja.

O exotismo também aparece em sua obra literária, no conto “Suplemento à viagem de Bougainville”, no qual ele confronta a cultura do Havaí (na Polinésia) à cultura europeia. Inspirado no texto publicado pelo viajante Bougainville, o conto é constituído de um diálogo entre um padre francês e um nativo, que lhe oferece suas filhas e sua mulher para passar as noites com ele, além de falar da maneira de viver natural e sem ambições da sua comunidade. É um interessante texto para se perceber o relativismo cultural que os filósofos defendiam. Esse conto guarda semelhanças com a parte de *Cândido* que se passa no Eldorado.

Diderot já apareceu aqui no nosso curso, pois tratamos do romance *Jacques o Fatalista e seu amo* na Aula 2, quando se analisou a irradiação do romance *D. Quixote*. *Jacques* segue o modelo do *Quixote*, no qual um nobre e seu laçao viajam a cavalo, param nas estalagens para comer e dormir, escutam histórias, encontram pessoas e passam por várias peripecias. A primeira versão foi publicada em 1778, no periódico *Correspondência Literária*. Essa revista manuscrita era distribuída entre cerca de 15 assinantes em toda Europa, “príncipes e nobres de alta estirpe”, conforme informa Magnólia Costa Santos na Apresentação do romance. O fato de só ser lido pela elite máxima da Europa, sobretudo de fora

da França, eliminava riscos de perseguição. A versão definitiva de *Jacques, o Fatalista, e seu amo*, só foi publicada postumamente, em 1798.

Em *Jacques* o protagonista é o lacaio, homem de origem camponesa, que conta a seu amo a história de seus amores, que nunca acaba de contar. Sua história começa quando decide fugir de casa, após ter sido surrado por seu pai. “Passa um regimento, a caminho do campo de Fontenoy; alisto-me por despeito. Chegamos; trava-se uma batalha” (DIDEROT, 2001, p. 15). Como *Cândido* e tantos outros homens sem ocupação, Jacques acaba combatendo em uma guerra que não entende. Nela, é ferido no joelho; ao ser tratado por uma jovem, Denise, se apaixona por ela. Se houvesse a história de seus amores, ela teria como desencadeador esse ferimento, que, naturalmente, estava previsto lá no alto.

Um ponto importante a ser dito é que “Jacques” era um nome que designava, de forma genérica, o camponês, de modo que nem o lacaio nem o amo têm nome próprio.

Norteados pela filosofia fatalista, Jacques acredita no destino, que, nas palavras do livro, se exprime por uma espécie de refrão repetido à exaustão: tudo está escrito lá no alto, num grande rolo. Essa visão, que hoje chamaríamos de determinista, põe em xeque o livre-arbítrio, se pensarmos em termos religiosos, e a liberdade do indivíduo, se nosso enfoque for mais filosófico. O primeiro parágrafo assim apresenta a situação dos dois personagens:

Como eles se encontraram? Por acaso, como todo mundo. Como se chamavam? Isso acaso interessa? De onde vinham? Do lugar mais próximo. Para onde iam? Quem sabe para onde vai? O que diziam? O amo, nada; Jacques dizia que seu capitão dizia que tudo o que nos acontece de bom e de mau aqui embaixo estava escrito lá em cima (DIDEROT, 2001, p. 15).

A indefinição identitária e territorial é compatível com a literatura praticada na segunda metade do século XX, como na peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, na qual os dois personagens Vladimir e Estragon estão em uma estrada esperando Godot, de quem nada sabem. Esse tipo de romance era mais possível de ser feito no século XVIII do que no século XIX, quando o paradigma realista e cronológico seria imposto. O romance é um caso bastante particular, que se assemelha ao *Tristram Shandy*, de Sterne, que o inspirou.

Voltando ao Jacques, como os personagens partem com um rumo incerto, a narrativa também tem um rumo incerto. Não há uma história linear, com começo, meio e fim. Não há suspense para provocar o interesse do leitor, como passaria a ter o romance do século XIX. Tanto em *D. Quixote* quanto em no *Jacques* há muitas digressões, nas quais os protagonistas somem durante páginas, quando são narradas outras histórias. Em geral essas digressões se dão nas estalagens em que eles se hospedam; os personagens que lá estão se reúnem para contar ou ler histórias. Muitas dessas narrativas interpoladas têm vida própria e poderiam ser consideradas hoje como verdadeiros contos ou mesmo novelas. O narrador é impertinente porque provoca o leitor ao afirmar que não vai fazer um romance, em última instância, que ele não vai satisfazer as suas expectativas. Vamos a um exemplo:

Como podeis ver, leitor, estou indo bem e só depende de mim fazer-vos esperar um, dois, três anos pelo relato dos amores de Jacques, separando-o de seu amo e submetendo cada qual a todos os acasos que me aprouver. O que poderia impedir-me de casar o amo e de fazer dele um corno? O que poderia impedir-me de fazer com que Jacques embarcasse para as ilhas? E de mandar o amo para lá? E de trazer ambos para a França no mesmo navio? Como é fácil fazer contos! Não obstante, terão eles somente de suportar uma noite má, ao passo que vós tereis de aguentar todas essas delongas (DIDEROT, 2001, p. 16).

Rousseau

Rousseau escreveu muitos livros sobre filosofia política (*O contrato social*), sobre educação (*Emílio*), além de ter escrito a primeira autobiografia que expõe todas as vicissitudes do eu que fala, de maneira tão confessional que o leitor é levado a acreditar ser verdade tudo o que ele diz (*Confissões*)

Ficou famoso com seus dois primeiros textos – “Discurso sobre as ciências e as artes” (1750) e “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens” (1755) – nos quais defende a ideia que o homem nasce bom, é a sociedade que o corrompe, ou seja, defende o estado natural em oposição ao estado social. Vivendo fora da sociedade civilizada, o primitivo não teria os mesmos defeitos, donde a expressão “bom selvagem” foi cunhada.



Figura 5.14: Jean-Jacques Rousseau.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Jacques_Rousseau.jpg

Protestante (calvinista) por sua educação, convertido ao catolicismo na juventude e reconvertido ao protestantismo na idade madura, Rousseau acreditava no contato direto com Deus, através da voz da consciência. Não aceitava a mediação de padres e igrejas e não concordava com a ideia de pecado original, aproximando-se mais de uma atitude deísta. Suas ideias contra a civilização e as artes, bem como sua extrema sensibilidade, que o levou a romper com todos seus amigos, o condenaram a uma vida solitária. Sua inimizade com Voltaire foi notória: os dois escritores filósofos que melhor representam sua época e que mais fortemente marcaram presença na Revolução e nos tempos que se seguiram eram dois tipos opostos.

Apesar de ter ido também para a Inglaterra (a convite do filósofo Hume), Rousseau é pouco influenciado pela filosofia inglesa e pelos ideais iluministas já que não aprovava a vida social, o progresso da ciência e das artes. No entanto, sua obra teve enorme repercussão, tanto a que concerne à educação (*Emílio*) quanto a que diz respeito à organização social. Em *O contrato social* (1762), Rousseau imagina que o povo soberano é capaz de organizar a sociedade porque cada indivíduo abre mão de alguma divergência a fim de promover a “vontade geral”, que se exprime pelo “contrato social”. Oposto à democracia representativa (na qual são eleitos os representantes do povo), ele preferia a democracia direta. Esta concepção do Estado, que se inspira em sua cidade natal, Genebra (Suíça), só se aplica aos pequenos Estados. Ele foi muito apreciado

pelos líderes da revolução de 1789 e se pode perceber a influência de *O contrato social* na Declaração dos Direitos do Homem, que diz, em seu artigo 6, que a lei é expressão da “vontade geral”. Seus despojos foram levados ao panteão em 1794.

Seus textos literários, tanto os que publicou em vida (*A nova Heloísa*) quanto os que foram publicados postumamente (*Confissões*, *Devaneios de um caminhante solitário*), estavam muito afinados com os novos ares que se respiravam no fim do século XVIII e levavam ao romantismo. *Julie ou a nova Heloísa* é um romance epistolar (como *Pamela e Clarissa*, de Richardson) no qual o amor entre Saint-Preux, o preceptor, e Julie, sua aluna, não pode se realizar através do casamento, devido à diferença de classe social. Ele se inspirou na história verídica de Abelardo e Heloísa, na França do século XII: Abelardo era um clérigo brilhante que escreveu vários livros, além de ser um educador reputado. Foi preceptor de Heloísa, por quem se apaixonou. Eles se casam secretamente e têm um filho. A família dela, nobre, não aceita o casamento e manda castrar Abelardo. Depois do crime e do escândalo, ambos se retiram para a vida monástica.

No romance de Rousseau, porém, o amor não se realiza sexualmente, Julie é obrigada a se casar com outro, tem dois filhos, e, apesar de continuar amando Saint-Preux e de os dois poderem se encontrar, eles permanecem castos e não cometem adultério. A virtude torna-se, sobretudo para Julie, uma doce voluptuosidade. Como *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, o amor de Julie e Saint-Preux é inesgotável. O romance, publicado em 1761, fez um enorme sucesso porque uma mudança de sensibilidade se operava, já anunciando o romantismo: lirismo para descrever a paixão, elogio da vida campestre, sentimento da passagem do tempo, ligado à evocação dos lugares em que se amou. A paisagem em que os personagens circulam é o lago de Genebra, em cujas margens os dois amantes passeiam. Ele já anunciava obras como *Werther* de Goethe e *René* de Chateaubriand.

No livro *Os devaneios de um caminhante solitário*, que se compõe de 10 capítulos (10 caminhadas), percebem-se as obsessões de Rousseau em relação a um complô que haveria no mundo contra ele e que o obrigou a viver uma vida solitária. Texto autobiográfico, o autor/narrador se mostra sensível, sensitivo, sempre com o coração ferido, injustiçado e incompreendido. Livro pequeno e inacabado, de fácil acesso e leitura, revela a prosa elegante e quase poética do autor. Vejamos o seu primeiro parágrafo:

Eis-me, portanto, sozinho sobre a terra, sem outro irmão, próximo, amigo ou companhia que a mim mesmo. O mais sociável e o mais afetuoso dos humanos dela foi proscrito por um acordo unânime. Buscaram nas sutilezas de seus ódios que tormento poderia ser mais cruel para minha alma sensível e romperam com violência todos os laços que me ligavam a eles. Teria amado os homens apesar deles mesmos. Ao cessarem de sê-lo, só puderam privar-se de minha afeição. Agora, portanto, são para mim estranhos, desconhecidos, por fim insignificantes, pois assim o quiseram. Mas e eu mesmo, afastado deles e de tudo, o que sou? Eis o que me resta buscar. Por infelicidade, essa busca deve ser precedida de um exame sobre a minha condição. É algo por que necessito passar para chegar deles a mim (ROUSSEAU, 2014, p. 7).

O tom confessional é o mesmo das *Confissões*, já que é sua sequência. Rousseau faz um trabalho de introspecção, nutrindo-se de sua própria força interna para atingir um certo equilíbrio psicológico.

O hábito de entrar em mim mesmo por fim me fez perder a sensação e quase a lembrança de meus males; aprendi, assim, por minha própria experiência, que a fonte da verdadeira felicidade está em nós e que não depende dos homens tornar miserável aquele que sabe querer ser feliz (ROUSSEAU, 2014, p. 17).

Rousseau levanta uma discussão bastante instigante sobre o estatuto da verdade no texto autobiográfico. Ele, que sempre teve horror à mentira, justamente por ter cometido um crime ao acusar uma criada de ter roubado uma fita, quando tinha sido ele que a havia roubado, confessa nos *Devaneios* que mentiu nas *Confissões*.

Então, examinando com mais cuidado, fiquei bastante surpreso com o número de coisas que eu mesmo inventara e que lembrava ter dito como verdadeiras, ao mesmo tempo em que, orgulhoso de meu amor pela verdade, sacrificava a ele minha confiança, meus interesses e minha pessoa com uma imparcialidade de que não conheço outro exemplo entre os homens.

O que mais me surpreendeu foi que, ao relembrar essas coisas inventadas, não senti nenhum arrependimento verdadeiro. Eu que tenho no coração um horror sem igual pela falsidade, que enfrentaria suplícios se fosse preciso mentir para evitá-los, por qual inconsequência mentia assim sem necessidade, com o coração alegre, sem proveito, e por qual inconcebível contradição

não sentia o menor pesar, eu que por cinquenta anos fui acosado pelo remorso de uma mentira? (ROUSSEAU, 2014, p. 44).

Depois dessa confissão ele reflete sobre o que é mentira: “mentir é esconder uma verdade que devemos revelar”, mas se não temos obrigação de revelar, não mentimos; se, além disso, dizemos uma outra coisa, estaríamos mentindo? Ele considera que não. Vejamos seu raciocínio:

Surgem aqui duas questões a serem examinadas, ambas muito importantes. A primeira, quando e como devemos a alguém a verdade, visto que nem sempre a devemos. A segunda, se existem casos em que podemos enganar sem querer (ROUSSEAU, 2014, p. 45).

Mais à frente ele diz que só mentiu por vergonha, por timidez, por não ter presença de espírito e não achar o que dizer.

Um aspecto importante quando se trata de textos autobiográficos é o papel da imaginação que supre a memória deficiente. Assim, ao escrever *Confissões*, ele reconhece ter acrescentado elementos a fim de tornar as cenas narradas mais completas, mais bonitas.

Fiz isso de memória; e essa memória muitas vezes falhava ou me trazia lembranças imperfeitas, cujas lacunas preenchia com detalhes imaginados, como complementos a essas lembranças, mas que nunca se opunham a elas (ROUSSEAU, 2014, p. 45).

Atividade final

Atende ao objetivo 3

Como você viu nesta aula, Montesquieu, Rousseau, Diderot e Voltaire são nomes de escritores canônicos do século XVIII que também eram filósofos, tendo uma produção literária e de reflexões filosóficas. Esses escritores acabam escrevendo obras híbridas, mesclando, naturalmente, as duas áreas de conhecimento. Comente com as suas palavras sobre essa relação tão importante entre literatura e filosofia no iluminismo francês, tomando esses autores como exemplo.

Resposta comentada

Nesta questão, você pode dar um panorama geral sobre a relação entre filosofia e literatura, falando um pouco sobre cada um dos escritores-filósofos, ou se ater a um único exemplo. Voltaire é um filósofo iluminista preocupado com a questão do mal. Na sua obra *Cândido*, ou *O otimismo* narra a história de Cândido, pupilo de dr. Pangloss, que tanta lhe ensinar a ver tudo de maneira otimista, afirmando que “estamos no melhor dos mundos possíveis”. Dessa forma, podemos dizer que, na figura de Pangloss, Voltaire critica o filósofo Leibniz e a teoria de que Deus é um ser cognitivo perfeito, racional e bondoso. No final do romance, temos a célebre frase “devemos cultivar nosso jardim”, que passa a mensagem de que só o trabalho nos ajuda a suportar a realidade e nos livrar no mal. Sendo assim, os escritores do século XVIII que também eram filósofos mostram, em suas obras literárias, reflexões filosóficas e uma preocupação em enfrentar com sabedoria as vicissitudes da vida.

Resumo

Nesta aula, você teve contato com as diferentes obras literárias e filosóficas do século XVIII, marcado pelo iluminismo. Pudemos observar a ascensão do romance enquanto gênero literário, sendo *Robinson Crusoe* (Defoe) o primeiro romance inglês. Tivemos acesso às obras literárias mais marcantes produzidas neste período, nas quais analisamos as características e as novas técnicas narrativas, tais como a narrativa de viagem, o romance epistolar, as digressões, enredo elaborado. Também vimos a produção filosófica importante deste período e sua relação com a literatura.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, estudaremos o romantismo – romance, poesia e teatro, na Alemanha, França e Inglaterra.

Aula 6

O romantismo e a questão nacional
na Alemanha, Inglaterra e França

Eurídice Figueiredo
Anna Faedrich

Metas

Apresentar a escola literária romântica desde as suas origens na Alemanha; discutir a questão estética, reconhecendo as características básicas da literatura no romantismo e o projeto romântico de criação de uma literatura nacional.

Objetivos

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

1. reconhecer o movimento artístico surgido na Europa na virada do século XVIII para o XIX, cujas ideias são contrárias às do movimento anterior;
2. comparar a objetividade, o iluminismo e a razão do século XVIII com a subjetividade, a emoção e o eu que marcam o século XIX;
3. identificar as principais ideias relativas ao romantismo na Alemanha, na Inglaterra e na França;
4. examinar as obras literárias dos principais autores do romantismo na Alemanha, na Inglaterra e na França.

Pré-requisitos

Para esta aula, você terá como pré-requisito os conteúdos da Aula 5, em que trabalhamos o romance do século XVIII e a visão de mundo racionalista do período iluminista.

O romantismo

O romantismo é um movimento artístico, com sentido anticlássico, que surgiu na Europa no final do século XVIII. O filósofo Rousseau, trabalhado na última aula, já anunciava suas tendências, especialmente pelo *mito do bom selvagem* (isto é, a noção de que o mal está na sociedade ou de que a natureza é superior a ela) e pela sensibilidade presente em seus últimos livros; também o movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), formado por jovens alemães, preconizava a valorização do nacional e do popular entre os anos 1760 e 1780.

Acredita-se que o surgimento do movimento literário se deu na Alemanha, com Goethe e Schlegel, difundindo-se, em seguida, pelo resto do mundo. Na França, nomes como Madame de Stäel e Chateaubriand marcaram o início do romantismo. Na Inglaterra, seus principais nomes são Coleridge e Wordsworth – também conhecidos como *Lake Poets*, por viverem na região de Lake District –, Byron e o casal Shelley e Keats; na prosa, destaca-se a obra de Jane Austen.

Otto Maria Carpeaux distingue três pontos de partida do romantismo:

O ponto de partida alemão é principalmente pré-romântico. O ponto de partida francês é principalmente pré-revolucionário. O ponto de partida inglês é principalmente contrarrevolucionário. Mas, depois, as correntes se confundem. A literatura romântica, que tantas vezes se gabava de ser mais nacional e mais nacionalista que o classicismo, constituiu, no entanto, o movimento literário mais internacional de quantos a Europa até então tinha visto. [...] O romance histórico à maneira de Scott, o poema narrativo à maneira de Byron, o teatro à maneira de Hugo aboliram todas as fronteiras literárias. E aqueles elementos nacionais combinaram-se, criando os tipos da literatura romântica internacional (CARPEAUX, 2011, p. 1366).

Dessa forma, Carpeaux mostra a impossibilidade de criar uma poesia/literatura nacionalista. Se, por um lado, os românticos tinham um projeto de criação de uma identidade nacional, interessados pelo folclórico e pelo sentimento patriótico, por outro, criaram uma literatura romântica internacional, ou, como vimos na primeira aula, a *Weltliteratur* – termo criado por Goethe para designar uma literatura mundial, chamando a atenção para a universalidade da obra literária.

De acordo com Carpeaux, a história do romantismo “pode ser escrita em termos de história das revoluções: foi produzido pela revolução de 1789 a 1793; foi desviado pelo acontecimento contrarrevolucionário da queda de Napoleão, em 1815; reencontrou o *élan* inicial pela revolução de 1830; e acabou com a revolução de 1848”. (CARPEAUX, 2011, p. 1365).

Sendo assim, percebe-se a centralidade da Revolução Francesa e sua repercussão na Europa e na América. Propagavam-se os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, em luta contra uma sociedade dividida entre a classe dominante – o clero e a nobreza – e a grande massa. Por isso, Carpeaux afirma que a literatura romântica é política, “mesmo e justamente quando pretende ser apolítica” (CARPEAUX, 2011, p. 1365).



Figura 6.1: Liberdade, igualdade, fraternidade ou a morte.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Liberty_EqualityorDeath.jpg

Características e gerações românticas

O romantismo caracteriza-se pelo individualismo, subjetivismo, sentimentalismo, culto à natureza e liberdade artística. Foi nesse período que a visão de mundo começou a ser centrada no indivíduo. As obras artísticas dessa época retratam os sentimentos das personagens, suas dores, pensamentos, alegrias, vontades etc. Isso quer dizer que a literatura romântica é voltada para o eu e para o subjetivismo, como forma de resistência à racionalidade.

O movimento literário romântico é dividido em três gerações, como veremos a seguir:



Primeira geração

A primeira geração é marcada pelo subjetivismo, pelo amor romântico – o que indica profundidade, intensidade e caráter desmedido do afeto –, pelo sonho, por emoções, exagero, misticismo, entre outras características, como o ufanismo afluído e o culto à natureza. A natureza romântica, segundo Alfredo Bosi (2006), é expressiva: ela significa e revela, diferentemente da clássica, que é meramente decorativa. Há, nesse movimento, uma idealização de heróis nacionais, como o cavaleiro medieval. Já no caso da literatura brasileira, o herói nacional é o índio, como podemos ver, sobretudo, na obra de José de Alencar e de Gonçalves Dias.

Segundo Bosi, “ficções como de W. Scott e de Chateaubriand rastreavam na Idade Média feudal e cavaleiresca os brasões contrastados por uma burguesia em ascensão” (2006, p. 92). Nesse sentido, Carpeaux (2011, p. 1377-1378) observa o verdadeiro ambiente da poesia romântica. Para ele, as obras diversas encantavam o novo público pela possibilidade de evasão para outros mundos, em uma época de guerras napoleônicas e de restauração absolutista:

A leitura das grandes obras de poesia medieval, renascentista e barroca tinha o valor de um narcótico, produzindo sonhos pitorescos, mais tarde, um Coleridge, um De Quincey, um Nerval abusarão mesmo de narcóticos (CARPEAUX, 2011, p. 1377).

É no romantismo que surge o interesse pela temática do duplo, pela dupla personalidade, pela sombra, pelo reflexo etc. Carpeaux cita o exemplo de E. T. A. Hoffmann, o criador clássico do duplo.



Em 2013, foi reeditado o livro *O duplo* (*Der Doppelgänger*), do psicanalista austríaco Otto Rank. O autor foi precursor nos estu-

dos do duplo, e desde 1939 não tínhamos uma edição brasileira em circulação de sua obra magistral. A reedição tem tradução direta do alemão, publicada pela Gradiva Editorial e Dublinense (Porto Alegre, 2013).



Figura 6.2: Capa da primeira edição de *O duplo*, em alemão (*Der Doppelgänger*), de 1925.

Fonte: <http://www.biblio.com/book/doppelganger-psychoanalytische-studie-rank-dr-otto/d/225401364>

Leia um trecho do livro:

Juntamente com Hoffmann, costuma-se citar Edgar Allan Poe, cuja vida também foi excêntrica, assim como seus poemas. [...] Além dos traços típicos de um alcoólatra e epilético, Poe tinha fobias (especialmente de ser enterrado vivo) e obsessão neurótica compulsiva (considerem-se as novelas *Berenice*, *O coração denunciador* etc.). Seu patologista, Probst, atribui-lhe uma personalidade feminina e ressalta a assexualidade de suas fantasias: “falta-lhe a atração sexual”, o que ele considera como consequência do consumo de álcool e ópio. Além disso, o descreve como egocêntrico: “todo seu pensamento gira somente em torno de seu Eu” (PROBST, p. 25). O conto “William Wilson” é considerado por muitos como a autoconfissão de Poe, na qual ele descreve uma pessoa que, devido ao jogo e ao vício em bebida, decai cada vez mais para, por fim, destruir seu duplo bom. Semelhante, embora de um fundo trágico mais comovedor, é a vida e o sofrimento de Maupassant. (RANK, 2013, p. 67).



Segunda geração

A segunda geração, também conhecida como *ultrarromantismo* ou *mal-do-século*, é marcada pelas seguintes características: tom exagerado e depressivo, melancolia, idealização amorosa e amor inalcançável, platonismo e satanismo, nostalgia, desejo/ânsia e escapismo pela morte e morbidez na poesia. No Brasil, ela também é conhecida como *geração byroniana*, já que os poetas e escritores brasileiros dessa geração se inspiraram no poeta britânico Lorde Byron (1788-1824), conhecido pela devassidão e pelo pessimismo retratados em suas poesias. Byron também escreveu poemas góticos e fascinou-se pelo mito do vampirismo.

É interessante o que Carpeaux analisa a respeito da diferente recepção da obra de Byron na Europa. O poeta não repercutiu bem na Inglaterra, sendo reprovado por sua “depravação moral”. Entretanto, na França, Alemanha, Itália, Espanha e Polônia, Byron era admirado e imitado. Poetas de toda a Europa, exceto Inglaterra, eram “desesperados, pessimistas ou ironistas como o Lorde, imitando-lhe os gestos poéticos; pois ninguém se indignou moralmente” (CARPEAUX, 2011, p. 1545). Depois, os ingleses “perdoaram” Byron, o homem, mas esqueceram sua poesia:

Na poesia inglesa moderna e atual não há o mínimo vestígio de sua influência. Quando se discute sobre valores poéticos, o seu nome nunca é mencionado, senão às vezes para denunciar a falsa celebridade de um poeta de segunda ordem (CARPEAUX, 2011, p. 1545).

É curioso ver que na França e na Alemanha, como observa Carpeaux, “Byron é sempre citado ao lado de Shakespeare, o que nenhum inglês admite” (2011, p. 1545).

A seguir, veremos o poema “Adeus”, de Lorde Byron, a fim de visualizar as características da segunda geração. Podemos observar que seu estilo foi inspirador para a geração romântica brasileira, da qual Álvares de Azevedo faz parte, escrevendo poemas muito próximos aos de Byron, tanto na forma quanto na temática:

Adeus

Adeus! e para sempre embora,
Que seja para nunca mais:
Sei teu rancor – mas contra ti
Não me rebelarei jamais.

Visses nu meu peito, onde a fronte
Tu descansavas mansamente
E te tomava um calmo sono
Que perderás completamente:

Que cada fundo pensamento
No coração pudesses ver!
Que estava mal deixá-lo assim
Por fim virias a saber.

Louve-te o mundo por teu ato,
Sorria ele ante a ação feia:
Esse louvor deve ofender-te,
Pois funda-se na dor alheia.

Desfigurassem-me defeitos:
Mão não havia menos dura
Que a de quem antes me abraçava
Que me ferisse assim sem cura?

Não te iludas contudo: o amor
Pode afundar-se devagar;
Porém não pode corações
Um golpe súbito apartar.

O teu retém a sua vida,
E o meu, também, bata sangrando;
E a eterna ideia que me aflige
É que nos vermos não tem quando.

Digo palavras de tristeza
Maior que os mortos lastimar;
Hão de as manhãs, pois viveremos,
De um leito viúvo despertar.
E ao ahares consolo, quando
A nossa filha balbuciar,

Ensiná-la-ás a dizer “Pai”,
Se o meu desvelo vai faltar?

Quando as mãozinhas te apertarem
E ela teu lábio houver beijado,
Pensa em mim, que te bendirei
Teu amor ter-me-ia abençoado.

Se parecerem os seus traços
Com os de quem podes não mais ver,
Teu coração pulsará suave,
E fiel a mim há de tremer.

Talvez conheças minhas faltas,
Minha loucura ninguém sabe;
Minha esperança, aonde tu vás,
Murcha, mas vai, que ela em ti cabe.

Abalou-se o que sinto; o orgulho,
Que o mundo não pôde curvar,
Curvou-se a ti: se a abandonaste,
Minha alma vejo-a a me deixar.

Tudo acabou – é vão falar –,
Mais vão ainda o que eu disser;
Mas forcem rumo os pensamentos
Que não podemos empecer.

Adeus! assim de ti afastado,
Cada laço estreito a perder,
O coração só e murcho e seco,
Mais que isto mal posso morrer.
(BYRON, 20--).



Figura 6.3: Retrato de Lorde Byron feito por Thomas Phillips em 1824.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Byron_1824.jpg



Terceira geração

A terceira geração é marcada pela denúncia aos males e injustiças sociais, sendo mais racional e realista do que as anteriores. Também o amor não é idealizado e inatingível como na primeira e na segunda gerações: há, na terceira, realização amorosa, erotismo e negação do amor platônico. O escritor francês Victor Hugo (1802-1885) é o grande representante desse período, que também ficou conhecido como “geração hugoniana”, cuja temática é social e libertária. Seu poema “Os pobres” ou a sua obra clássica *Os miseráveis*, cujo personagem principal, preso por um roubo praticado em nome de uma necessidade, é perdoado e isso o coloca no rumo certo de sua vida, são exemplos que mostram essa faceta humanista e político-social do autor.

Jean Valjean é o protagonista d’*Os miseráveis*. Podemos observar, na descrição que Victor Hugo faz de sua vida, o cuidado em apresentar as circunstâncias que o levaram ao crime, evidenciando a sua condição social:

Jean Valjean, de humilde origem camponesa, ficara órfão de pai e mãe ainda pequeno e foi recolhido por uma irmã mais velha, casada e com sete filhos. Enviuvando a irmã, passou a arrimo da família, e assim consumiu a mocidade em trabalhos rudes e mal remunerados [...]. Num inverno especialmente rigoroso, perdeu o emprego, e a fome bateu à porta da miserável família. Desesperado, recorreu ao crime: quebrou a vitrina de uma padaria para

roubar um pão. [...] Levado aos tribunais por crime de roubo e arrombamento, foi condenado a cinco anos de galés. [...] Mesmo na sua ignorância, tinha consciência de que o castigo que lhe fora imposto era duro demais para a natureza de sua falta e que o pão que roubara para matar a fome de uma família inteira não podia justificar os longos anos de prisão a que tinha sido condenado. (HUGO, 1970, p. 23).

No Brasil, Castro Alves (1847-1871) é o poeta que representa essa geração. Conhecido como o “poeta dos escravos”, sua obra mais famosa é *O navio negreiro*, cujos poemas são marcados pela temática de combate à escravidão.

A liberdade artística é uma característica importante do romantismo, pois o movimento renega as regras formais da literatura. A poesia abre mão da rima e dos versos perfeitos, dando espaço para os versos livres e brancos.

O novo público leitor

No romantismo, emerge um novo público leitor, devido à alfabetização e à democratização da leitura. Com a ascensão da imprensa e da burguesia comercial, o romance de folhetim conquistou seu espaço e atingiu um leitor que até então não tinha acesso à literatura.

Essa popularização da literatura não acontecia com os estilos de época de características clássicas. No classicismo, o público leitor se restringia à aristocracia e aos frequentadores da corte. O surgimento do romance marca uma forma mais acessível de manifestação literária; também o teatro ganha novo impulso, abandonando as formas clássicas.

O liberalismo artístico foi inspirado pelo liberalismo político, em que se afirmava o direito do ser humano à propriedade, à liberdade e à resistência a qualquer tipo de opressão. Sendo assim, a rigidez exercida pela arte aristocrática, isto é, pelo classicismo, foi perdendo seu espaço. A formação dos primeiros cursos universitários e o liberalismo burguês fazem emergir um novo mercado consumidor, formado por estudantes e mulheres. No Brasil, a imprensa passa a existir após a vinda da família real e, com ela, os folhetins, que desempenharam importante papel no desenvolvimento no romance romântico. Podemos dizer, então, que os valores do romantismo são antiabsolutistas e anticlássicos.

Atividade 1

Atende aos objetivos 1 e 2

Como você viu na aula anterior, o século XVII foi marcado pelo iluminismo, período em que predominava a razão. Na literatura dessa época, vimos obras literárias em que a objetividade era característica predominante. Movimento artístico da virada do século XVIII para o XIX, o romantismo, surgido na Europa, tem ideias contrárias ao movimento anterior. Compare as ideias e as características dos movimentos opostos.

Resposta comentada

1. Para comparar os dois movimentos, você pode caracterizar o romantismo de maneira a mostrar suas especificidades em relação ao iluminismo, visto na aula anterior. Pode começar ressaltando que o romantismo é um movimento artístico, com sentido anticlássico, que surgiu na Europa no final do século XVIII. Nele, podemos perceber a valorização do nacional e do popular como reação ao classicismo francês. Também é importante apontar as características principais do movimento romântico: individualismo, subjetivismo, sentimentalismo, culto à natureza e liberdade artística. Foi no romantismo que a visão de mundo começou a ser centrada no indivíduo. Assim, a subjetividade prevaleceu à objetividade do iluminismo, movimento anterior. As obras artísticas dessa época retratam os sentimentos das personagens, suas dores, pensamentos, alegrias, vontades etc. Isso quer dizer que a literatura romântica é voltada para o eu e para o subjetivismo, como forma de resistência à racionalidade. Os *Stümer*, por exemplo, eram a favor de uma poesia mística, selvagem e espontânea, cujo valor estava no efeito da emoção acima da razão.

O romantismo na Alemanha

O romantismo alemão surge no final do século XVIII, em um contexto de resistência ao iluminismo francês. Seus principais pontos críticos são o racionalismo e o materialismo excessivos do movimento anterior. O escritor Johann Wolfgang von Goethe é o nome de referência do romantismo alemão e, por sua importância inigualável, vamos estudá-lo com maior profundidade. Entretanto, outros autores alemães também fizeram parte desse movimento literário, entre eles, Friedrich Schiller, Friedrich Schlegel e Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (Novalis). Todos esses escritores rejeitam o positivismo e a filosofia analítica. Novalis foi o criador da *flor azul*, que se tornou símbolo do movimento romântico. Em um de seus romances filosóficos, um jovem poeta medieval procura uma misteriosa flor azul. Ela acabou virando o símbolo da saudade entre românticos, por ser uma flor inatingível.



Sturm und Drang é um movimento literário romântico alemão em reação ao racionalismo iluminista do século XVIII e ao classicismo francês (temas de nossas aulas anteriores). Os *Stürmer* eram a favor de uma poesia mística, selvagem e espontânea, cujo valor estava no efeito da emoção acima da razão. Johann Gottfried Herder (1744-1803), notável influência do movimento, postulou o conceito de *gênio* – efeito e consequência de uma inspiração, indiferente a classes sociais –, coincidindo, assim, com a democratização da arte, gerada sobretudo pela Revolução Francesa. Entre os representantes do movimento, destacam-se Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller.

Johann Wolfgang Goethe

Poeta, romancista, dramaturgo, diretor de teatro, filósofo, teórico de arte e diplomata. Entre suas obras, merecem destaque *Fausto*, *Os sofrimentos do jovem Werther* e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. “A literatura alemã divide-se em antes e depois de Werther” (2002, p. 5). É com essa frase de impacto que Marcelo Backes inicia o prefácio ao romance de Goethe, demonstrando a grande importância do escritor para a literatura alemã e mundial.

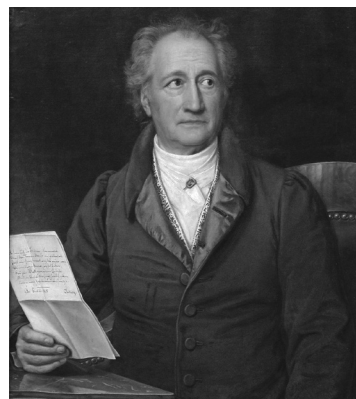


Figura 6.4: Goethe, de Stielcrantz (1828).

Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goethe_\(Stielcrantz_1828\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goethe_(Stielcrantz_1828).jpg)

Werther não é, simplesmente, um romance em cartas assim como *A nova Heloísa* de Rousseau ou *Pamela* de Richardson, modelos deste tipo de romance antes da empreitada goetheana. [...] A obra de Goethe é – no entanto e muito antes – o romance de uma alma, uma história interior, que antecipa, inclusive, a opulência psicológica de *Afinidades eletivas*, uma das obras-primas do autor. O “eu” mostra-se tão forte, o sujeito se evidencia tão vigoroso no romance, que não permite a aparição escrita dos correspondentes e se assegura tão somente na sua própria opinião. Em *Werther* todas as cartas são escritas pelo herói e apenas emendadas por um suposto editor (BACKES, 2002, p. 6).

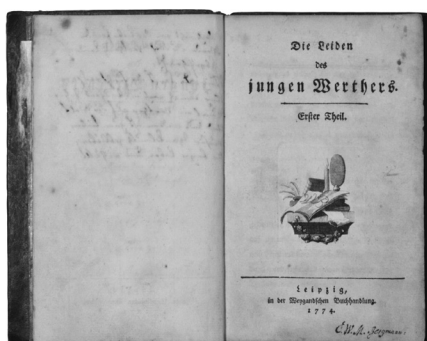


Figura 6.5: Imagem de *Werther*, de Goethe, edição de 1774.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goethe_1774.JPG

Os sofrimentos do jovem Werther (1774) é um romance com muitos dados autobiográficos. Nele, temos a expressão máxima do que é o amor romântico. Werther apaixona-se intensamente por Charlotte, uma mulher comprometida e, depois, casada, que representa o amor idealizado e inatingível. Na vida real, Goethe se apaixonou por Carlota (Charlotte) Buff, noiva de seu colega Johann Christian Kestner, em Wetzlar. O escândalo dessa paixão obrigou o escritor a deixar a cidade. Um ano e meio depois, publicou *Werther*.

O romance é composto por cartas escritas pelo jovem Werther ao seu amigo Guilherme (Wilhelm), que faz o papel do leitor e é o editor das cartas. O livro tem início com Guilherme, narrador, explicando sua decisão de organizar as cartas recebidas e publicá-las:

Tudo aquilo que me foi dado encontrar na história do pobre Werther, eu ajuntei com diligência e agora deposito à vossa frente, sabendo que haveis de me agradecer por isso. Não podeis negar vossa admiração e vosso amor ao seu espírito e ao seu caráter, nem esconder vossas lágrimas ao seu destino. E tu, boa alma, que sentes o Ímpeto da mesma forma que ele o sentiu, busca consolo em seu sofrimento e deixa que o livreto seja teu amigo se, por fado ou culpa própria, não puderes achar outro mais próximo do que ele. (GOETHE, 2002, p. 11).

Por meio das cartas, o leitor tem conhecimento da história de amor entre as personagens Werther e Carlota. Assim como o amor é romântico – exasperado e impossível –, também a descrição de Carlota o é. As personagens femininas do romantismo são mulheres idealizadas, quase divinas, lindas, alvas, puras, generosas, frágeis, dóceis etc.:

Oh, como o sangue corre quente em minhas veias quando os meus dedos tocam os dela por acaso, quando os nossos pés se encontram debaixo da mesa! Puxo-os de volta como se tivesse tocado o fogo, mas uma força secreta os atrai de novo... e meus sentidos se turvam tanto! Ah! E sua inocência, sua pureza de alma não lhe permitem perceber o quanto suas mais fugazes confianças me fazem sofrer! Quando está falando e põe sua mão na minha, quando se aproxima de mim no ânimo da conversa a ponto de me fazer sentir o divino hálito de sua boa em meus lábios... [...] Ela é sagrada para mim. Todo meu desejo emudece em sua presença. (GOETHE, 2002, p. 59-60).

Werther sente-se culpado pela paixão proibida:

E, Guilherme, meu caro! Se eu alguma vez me atrevesse àquele céu, àquela confiança... Tu me entendes. Não, meu coração não está deteriorado a esse ponto! Mas fraco... Fraco ele está! Mas e a fraqueza já não é uma espécie de corrupção?(GOETHE, 2002, p. 60).

O final do romance é infeliz, sendo o suicídio a única alternativa existencial para o jovem. Na época, na Europa, ocorreu uma onda de suicídios. Para Backes, “*Werther* foi um testemunho de como a literatura tinha poder de agir na sociedade” (2002, p. 7).



Você pode ler agora *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe! A obra está em domínio público, disponível integralmente no link: <http://pt.scribd.com/doc/238674876/Os-Sofrimentos-Do-Jovem-Werther-Johann-Wolfgang-Goethe#scribd>.

O romantismo na Inglaterra

Na Inglaterra, o surgimento do proletariado veio com a Revolução Industrial, entre os anos de 1798 e 1832. Uma nova classe social emergia e a mulher foi sendo incorporada, aos poucos, no mundo cultural da época. Tais mudanças favoreceram o aparecimento do romantismo.

A poesia romântica inglesa teve início com William Blake (1757-1827), na verdade, um pré-romântico, que influenciou muitos poetas na Europa. Entre os poetas ingleses do romantismo, merecem destaque William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Lorde Byron (já mencionado anteriormente), John Keats e Percy Shelley. Wordsworth e Coleridge fizeram parte da primeira geração, denominada *lake poets* (poetas do lago). Keats, Shelley e Byron fizeram parte de uma segunda geração, também conhecida como geração dos poetas malditos ou satânicos. Eles exaltavam a liberdade e a rebeldia, e morreram muito jovens.



A escritora britânica Mary Shelley (1797-1851) era casada com o poeta e filósofo Percy Shelley. Ela escreveu contos, dramas, ensaios, biografias e literatura de viagens. Ficou conhecida por sua novela gótica *Frankenstein* (1818), que deu origem a um novo gênero: o horror. O romance relata a história de Victor Frankenstein, um estudante de ciências naturais que constrói um monstro em seu laboratório.

A obra se tornou um clássico do cinema. Sua primeira adaptação, produzida por Thomas Edison, teve Charles Ogle como Frankenstein (1910), mas a mais famosa foi a dirigida por James Whale, em que o protagonista era interpretado por Boris Karloff (1931). A imagem do monstro que temos hoje, com uma cabeça chata, eletrodos no pescoço e movimentos pesados e desajeitados, veio desta adaptação.



Figura 6.6: Frankenstein.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frankenstein_monster.jpeg

Há diferentes versões sobre a gênese da história de Frankenstein. Uma delas diz que Mary e Percy Shelley passaram o verão de 1816 no Lago Léman, onde também se encontravam Lord Byron e John Polidori. No ano anterior, o Monte Tambora (Indonésia) tinha entrado em erupção e a poeira lançada bloqueara a luz solar, deixando o ano de 1816 sem verão no hemisfério norte. Nesse clima,

Mary Shelley, Percy Shelley, Byron e Polidori ficaram confinados, lendo uns para os outros histórias de horror. Em uma aposta proposta por Byron, cada um ficou responsável por escrever uma história de fantasmas. Byron escreveu um conto que, mais tarde, serviu de conclusão do poema “Mazeppa”; Polidori escreveu o romance *O vampiro*, a primeira história ocidental contendo o vampiro que conhecemos hoje, inspiradora de Bram Stoker e seu Drácula; Mary Shelley, a partir de uma visão, escreveu a história de Frankenstein. Desta forma, é curioso notar que o *Frankenstein* e *O vampiro* vieram a ter sua gênese literária na mesma ocasião. Segundo outras versões, a aposta foi feita em uma noite chuvosa, durante férias na Suíça.

John Keats

Keats foi um dos principais poetas da segunda geração romântica. Seu longo poema “Endymion”, escrito em 1818, foi muito criticado na época. Ele se inicia com o célebre verso “A thing of beauty is a joy forever” (O que é belo há de ser eternamente). O poema é baseado no mito grego de Endimião, belo filho de Étlí, rei de Élis, que havia recebido de Júpiter/Zeus o dom da perpétua juventude combinada com o sono perpétuo. A história de Endimião encanta pela significação humana que deixa transparecer. O jovem, em busca de fantasia para se satisfazer, costumava alimentar, sob o tranquilo luar, a melancolia e o ardor que o consumiam. No trecho abaixo, pertencente a “Endymion”, podemos ver as referências ao sono que inspira sonhos e alento. Também fica clara a melancolia do poeta, atento às dores e aflições da alma:



Figura 6.7: John Keats, de Severn.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:JohnKeats1819.jpg>

O que é belo há de ser eternamente
 Uma alegria, e há de seguir presente.
 Não morre; onde quer que a vida breve
 Nos leve, há de nos dar um *sono leve*,
Cheio de sonhos e de calmo alento.
 Assim, cabe tecer cada momento
 Nessa grinalda que nos entretece
 À terra, apesar da pouca messe
 De nobres naturezas, das agruras,
 Das nossas *tristes aflições escuras*,
as duras dores. Sim, ainda que rara,
 Alguma forma de beleza aclara
As névoas da alma. O sol e a lua estão
 Luzindo e há sempre uma árvore onde vão
 Sombrear-se as ovelhas; cravos, cachos
 De uvas num mundo verde; riachos
 Que refrescam, e o bálsamo da aragem
 Que ameniza o calor; musgo, folhagem,
 Campos, aromas, flores, grãos, sementes,
 E a grandeza do fim que aos imponentes
 Mortos pensamos recobrir de glória,
 E os contos encantados na memória:
 Fonte sem fim dessa imortal bebida
 Que vem do céus e alenta a nossa vida.
 (KEATS, 2009, p. 169, grifos nossos).



O filme *Brilho de uma paixão* (*Bright Star*), de 2009, dirigido pela neozelandesa Jane Campion e estrelado pelos atores Ben Whishaw e Abbie Cornish, conta a história de amor do poeta inglês John Keats por Fanny Brawne. Fanny era estudante de moda e dona de uma personalidade forte. Keats não foi reconhecido em vida, não tinha posses e vivia de favor na casa de um amigo. Sua condição financeira desfavorável era um empecilho para casar-se com a moça.

O filme retrata os três últimos anos da vida de Keats, quando ele se apaixona por sua vizinha, e é interessante porque transmite o “espírito romântico” da época. O poeta morreu de tuberculose ainda jovem, aos 25 anos, como era comum acontecer com os românticos. O filme mostra bem o sofrimento do poeta tísico, seus últimos escritos e seu isolamento. Keats viveu um único grande amor, outra característica típica desse “espírito romântico”.

O cenário do filme, ambientado em Londres, é um de seus pontos altos.

Jane Austen

A importância da escritora inglesa Jane Austen (1775-1817) para a história da literatura mundial é incontestável. Austen tem o mérito de ter escrito em uma época em que nenhuma mulher escrevia e ser aceita num cânone predominantemente masculino. Seus primeiros escritos foram publicados sob o pseudônimo *By a Lady* (Por uma Dama). Em seus romances, consegue fazer uma crítica ardilosa aos costumes da época, usando técnicas reconhecidas como femininas, como falar por debaixo dos panos e recorrer à ironia fina.



Figura 6.8: Jane Austen.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jane_Austen_coloured_version.jpg

Orgulho e Preconceito, publicado em 1813, é um clássico literário indispensável. A história retrata uma família falida da aristocracia rural inglesa, no início do século XIX. Sr. e Sra. Bennet são pais de cinco filhas de personalidades completamente diferentes: Jane, Elizabeth, Mary, Catherine e Lydia. A caracterização dos Bennet é uma crítica aos perfis masculino e feminino da época; a mãe é uma mulher pouco culta, que vive em função de casar as filhas:

Mr. Bennet era um misto tão curioso de vivacidade, humor sarcástico, reserva e capricho, que a experiência de vinte e três anos

juntos tinha sido insuficiente para que a sua esposa lhe conhecesse o caráter. O espírito de sua mulher era menos difícil de compreender; tratava-se de uma senhora dotada de inteligência medíocre, pouca cultura e gênio instável. Quando se aborrecia imaginava que estava nervosa. A única preocupação da sua vida era casar as filhas. Seu consolo, fazer visitas e saber novidades (AUSTEN, 1982, p. 11).

O título do livro mostra que o orgulho e o preconceito da protagonista Elizabeth (Lizzie) a impedem de identificar quem são o mocinho e o bandido na história. Ela se deixa levar pela primeira impressão que tem de Sr. Darcy, e passa a implicar com aquele que será seu par romântico. Lizzie tem o temperamento forte e se sente com claustrofobia naquela família. Ela é diferente, pensa de outro modo, é inteligente e parece estar na “classe social” errada. Tem vinte anos e não combina com a comunidade em que mora.

É interessante observar a caracterização das personagens de Austen. Quando se trata de mulheres, sempre aparecerá a idade. No excerto a seguir, podemos perceber tanto a questão do interesse pela idade, quando se trata de mulheres, como a da inteligência surpreendente da protagonista:

– Sob minha palavra – disse Lady Catherine –, você dá a sua opinião muito decididamente para uma pessoa de tão pouca idade. Diga-me, quantos anos tem?

– Com três irmãs mais moças já crescidas – replicou Elizabeth –, Vossa Senhoria não pode esperar que eu lhe dê uma resposta.

Lady Catherine pareceu ficar atônita com a resposta e Elizabeth suspeitou que ela tinha sido a primeira pessoa que já ousara fazer pouco de uma tão pomposa impertinência.

– Você não pode ter mais de vinte anos, portanto não precisa esconder a idade.

– Ainda não fiz vinte e um anos. (AUSTEN, 1982, p. 152).

Já na caracterização de homens, aparecerá quanto eles “rendem” por ano, fortuna advinda da propriedade ou da família, já que o romance retrata uma sociedade em que só trabalha quem precisa:

Mrs. Bennet estivera fortemente inclinada a convidar os dois para jantar naquele mesmo dia. No entanto, embora tivesse sempre uma mesa muito boa, julgou que um jantar de menos de dois serviços não seria digno de um homem no qual tinha tantas esperanças, nem suficiente para satisfazer o apetite e o orgulho de outro que *possuía dez mil libras de renda por ano*. (AUSTEN, 1982, p. 291-292, grifo nosso).

– Jane, dou-lhe os meus parabéns. Você será muito feliz. Jane se aproximou dele imediatamente, beijou-o e agradeceu a sua bondade.

– Você é uma boa menina – respondeu ele. – E tenho *grande prazer em vê-la bem casada*. Não tenho a menor dúvida de que vocês se darão muito bem. Seus gênios são bastante semelhantes. Ambos são tão tolerantes que nunca tomarão resoluções definitivas. Tão fáceis de levar, que todos os criados os enganarão. E tão generosos que sempre hão de gastar mais do que têm.

– Espero que não. Imprudência ou imprevidência em matéria de dinheiro seriam imperdoáveis da minha parte.

– Gastar mais do que têm! Meu caro Mr. Bennet! – exclamou a mulher. – Que é que você está dizendo? Ora, *ele tem quatro ou cinco mil libras por ano* e provavelmente ainda mais... (AUSTEN, 1982, p. 300-301, grifos nossos).

O romance é escrito em terceira pessoa, entretanto, pelos movimentos narrativos, parece que estamos dentro da personagem Lizzie, cujos sentimentos e emoções nos envolvem tal como uma narração em primeira pessoa. Por trás de uma encantadora história de amor entre Lizzie e Sr. Darcy, temos uma crítica sutil ao casamento, à moralidade, ao preconceito, ou seja, aos costumes da época.



Dica de leitura

O livro *Orgulho e preconceito* é de domínio público e pode ser baixado gratuitamente em diversos *sites*. Pesquisando na internet, você conseguirá um exemplar!

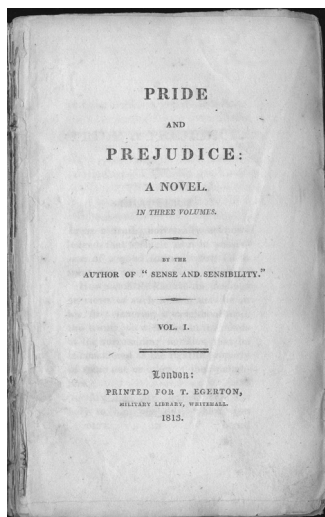


Figura 6.9: Primeira edição do primeiro volume de *Orgulho e preconceito*.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:PrideAndPrejudiceTitlePage.jpg>

O romance de Jane Austen foi adaptado para o cinema em 2005. O filme, dirigido por Joe Wright, foi indicado em quatro categorias do Oscar, com a atriz Keira Knightley interpretando a protagonista Lizzie e o ator Matthew MacFadyen, o seu par romântico, Sr. Darcy.

Atividade 2

Atende aos objetivos 3 e 4

Leia os trechos a seguir:

Trecho 1: Canto III, “Child Harold” – Byron

Não vivo por mim mesmo. Sou só um
 Elo do que me cerca, mas se a altura
 Das montanhas enleva-me, o zum-zum
 Das cidades humanas me tortura.
 A criação só errou na criatura
 Presa à carne, onde paro, relutante,

Buscando, libertada a alma pura,
Mesclar-me ao céu, aos montes, ao ondeante
Plano do oceano, às estrelas, e ir adiante.
(BYRON, ca. 2013).

Trecho 2: *Os sofrimentos do jovem Werther* – Goethe.

Lembras-te das flores que me mandaste no dia daquela enfadonha reunião em que não pudeste dizer-me uma única palavra, nem estender-me a mão? Oh, fiquei metade da noite de joelhos diante delas e elas selaram teu amor em mim. Mas, ah! Estas impressões desvaneciam-se, como se desvanece aos poucos no coração do crente o sentimento da graça do seu Deus Todo-poderoso, que lhe fora alcançado com celeste profusão através de sinais sagrados e visíveis.

Tudo isso é perecível, mas nem a própria eternidade poderá destruir a vida incandescente que eu gozei ontem nos teus lábios e agora sinto dentro de mim! Ela me ama! Estes braços a envolveram, estes lábios vibraram sobre seus lábios! Esta boca balbuciou sobre sua! Ela é minha! Tu és minha! Sim, Carlota, para sempre! (GOETHE, 2002, p. 177).

Analise a estética romântica a partir dos trechos selecionados.

Resposta comentada

No primeiro trecho do poema de Byron, você pode ressaltar a importância da natureza para a poesia do romantismo. O poeta diz que “a altura das montanhas o enleva” e, ao contrário, o “zum-zum das cidades humanas o tortura”. O filósofo Rousseau já anunciava o romantismo, especialmente pelo *mito do bom selvagem*, mostrando a noção de que o mal está na sociedade ou a superioridade da natureza. Já no trecho de Goethe, é importante mostrar que o amor romântico é exagerado, passional e tido como eterno. Werther ama enlouquecidamente Carlota.

Nesse trecho, vemos a alegria do personagem em perceber que seu amor é recíproco. No amor romântico há sempre muito sofrimento, principalmente por proibições de concretização das mais diversas formas. Neste caso, por exemplo, Carlota é casada com Alberto. Ambos os trechos retratam a estética romântica.

O romantismo na França

A nova sensibilidade já estava presente em autores do fim do século XVIII, como Rousseau, que vimos na aula interior. Outro autor importante, que está entre os dois séculos, é Chateaubriand. Seu romance *René* (1802) reflete o chamado “mal do século” e *Atala* (1801), que retrata os amores de dois indígenas na América do Norte, suscitaria o interesse pelo exotismo e pelo papel da natureza. *Atala* e *O último dos moicanos*, do norte-americano Fenimore Cooper, podem ter inspirado José de Alencar em seus romances indigenistas (*Iracema* e *O guarani*).

As ideias românticas oriundas da Alemanha e da Inglaterra foram introduzidas na França por Madame de Staël. Filha de um banqueiro, Germaine Necker, casara-se com o embaixador da Suécia na França, o Barão de Staël-Holstein, ficando, assim, conhecida pelo nome do marido. Escreveu *Sobre a literatura* (1800), em que apresenta a influência da religião e dos costumes nacionais na literatura. Em *Sobre a Alemanha* (1813), seu livro mais importante, ela desenvolve mais as tendências atuais na literatura alemã. Escreveu também dois romances autobiográficos, *Delphine* (1802) e *Corinne* (1807). Foi amante de Benjamin Constant, autor de *Adolphe*, romance também autobiográfico.



Por influência do escritor francês, Benjamin Constant foi o nome dado a um brasileiro que se tornou famoso, Benjamin Constant Botelho de Magalhães, mas conhecido só pelos dois primeiros nomes, o que causa certa confusão. O brasileiro foi militar e estadista, admirador do positivismo do francês Auguste Comte, um dos mentores da República e idealizador da divisa *Ordem e*

Progresso da bandeira nacional. Existe um museu que lhe é dedicado no Rio de Janeiro: Museu Casa de Benjamin Constant.



Figura 6.10: Benjamin Constant.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benjamin_Constant_Botelho_de_Magalh%C3%A3es.jpg

O primeiro livro de poesia lírica que teve forte impacto na França e detonou uma revolução poética foi *Meditações poéticas* (1820), de Alphonse de Lamartine. No poema “O lago”, podemos perceber o lirismo romântico presente em grande parte dos temas que apareceriam ao longo dos anos. O poeta passara uma temporada à beira do lago de Bourget, na estação termal de Aix-les-Bains, onde conhecera a jovem Julie Charles, que se tratava de tuberculose, e pela qual se apaixonara. Combinaram de se reencontrar um ano depois, mas ela não compareceu ao encontro devido à doença, que a levaria à morte alguns meses depois. No poema, ele evoca os momentos felizes que passaram e lastima a sua ausência. Nas cinco primeiras estrofes, o poeta se dirige ao lago; na segunda, ele diz:

Devias refletir de novo a sua imagem,
ó lago: não há muito o ano terminou!
Olha! Venho assentar-me agora à tua margem,
solitário, na pedra em que ela se assentou!

A sexta estrofe é a evocação do que ela disse ao Tempo quando estavam juntos, felizes:

Tempo! Suspende o voo; em tantas alegrias,
parai, horas propícias!
E deixai-nos gozar de nossos belos dias
as rápidas delícias!

Nas quatro últimas estrofes, o poeta se dirige à natureza, pedindo-lhe que guarde a lembrança do amor deles:

Grutas, florestas, lago, – em vós minha esperança!
Vós que o tempo respeita enquanto o homem cai,
guardai daquela noite ao menos a lembrança!
Formosa natureza, eu peço-vos! guardai!

Fique aí, lindo lago, a imagem adorada,
quer o zéfiro cante, ou ruja o vendaval,
na bronca penedia às águas debruçada,
na verde encosta, e ali no escuro pinheiral!

Fique neste rumor que vai de praia em praia;
fermente a palpitar na voz da viração,
e no astro do amor, que lânguido desmaia
e quebra em teu espelho o pálido clarão!

O vento que murmura, a cama que suspira,
os perfumes que o ar exala em torno a ti,
tudo quanto se vê, se ouve e se respira,
possa sempre dizer: Amaram foi aqui!

(LAMARTINE, 20--).

Dentre os poetas que se distinguiram na França, podemos citar Alfred de Musset, Alfred de Vigny e Victor Hugo. Este se tornaria o maior poeta romântico, com poesia lírica, épica e satírica, tendo também escrito romances e peças de teatro. Diferentemente de Lamartine, que acredita na possibilidade de a natureza guardar a lembrança dos amantes, Hugo, no poema “Tristeza de Olímpio” (do livro *Os raios e as sombras*, de 1840), lastima que a natureza não tenha preservado os lugares que presenciaram a felicidade dos amantes.

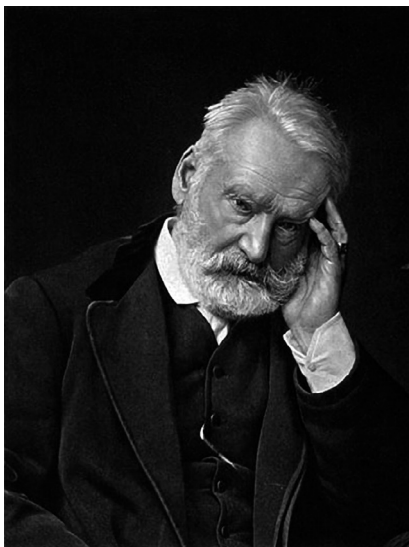


Figura 6.11: Victor Hugo.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victor_Hugo.jpg

Tópos

Palavra de origem grega (plural: *topoi*), que significa uma máxima do senso comum; lugar-comum retórico; convenção ou fórmula literária.

A volta aos lugares em que se amou é um **tópos** da poesia romântica. Em “Função do poeta”, do mesmo livro, Victor Hugo postula a função social do poeta, que seria uma espécie de profeta visionário, vendo mais longe e podendo guiar o povo. No livro *Os castigos*, ele mistura poesia épica, ao enaltecer o exército de Napoleão Bonaparte, e poesia satírica, ao criticar Napoleão III, cujo governo o levou ao exílio. Já o livro *As contemplações* é atravessado pela tristeza e pelo luto, devido à morte de sua filha Léopoldine, que se afogou no rio Sena. A poesia de Hugo exerceu enorme influxo na poesia romântica brasileira, principalmente na chamada poesia condoreira, de Castro Alves.



Os romances de Victor Hugo são muito populares e inspiraram, nas últimas décadas, filmes e musicais, como *O corcunda de No-*

tre-Dame, Os miseráveis, O homem que ri.

O corcunda de Notre-Dame, de Victor Hugo, inspirou não só filmes, mas também a animação da Disney. O filme clássico é do diretor norte-americano William Dieterle, de 1939, em preto e branco, estrelado por Charles Laughton, como Quasímodo, o deformado sineiro da catedral Notre Dame (Paris); e Maureen O'Hara, como a cigana Esmeralda, injustamente acusada de assassinato e defendida por Quasímodo.



Figura 6.12: Charles Laughton.

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Hunchback_of_Notre_Dame_\(1939\)#mediaviewer/File:Charles_Laughton.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Hunchback_of_Notre_Dame_(1939)#mediaviewer/File:Charles_Laughton.jpg)

Há dois filmes baseados na obra *Os miseráveis* que merecem destaque. O primeiro é um clássico norte-americano de 1935, dirigido por Richard Boleslawski. Charles Laughton também estrela esse filme, como o inspetor Javer, e Frederic March, no papel principal, de Jean Valjean.



Figura 6.13: Pôster do filme de Richard Boleslawski.

Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Les_Mis%C3%A9rables_\(1935_film\)#mediaviewer/File:Les_Mis%C3%A9rables_\(1935_film\)_poster.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Les_Mis%C3%A9rables_(1935_film)#mediaviewer/File:Les_Mis%C3%A9rables_(1935_film)_poster.jpg)

Outra adaptação para o cinema mais recente é o filme britânico de Tom Hooper, de 2012, estrelado por Hugh Jackman (Jean Valjean), Russel Crowe (inspetor Javert) e Anne Hathaway (Fantine). O filme teve várias indicações ao Oscar 2013 e Anne Hathaway ganhou o prêmio de melhor atriz coadjuvante. O filme foi uma comemoração aos 25 anos do musical de mesmo nome, estreado na Broadway, em Nova Iorque, em 1987.

O homem que ri é uma adaptação norte-americana do romance homônimo de Victor Hugo, dirigido pelo alemão Paul Leni, de 1928. Estrelam Conrad Veidt, como Gwynplaine, e Mary Philbin, como Dea. É um filme mudo, famoso pela assustadora caracterização do personagem principal, cuja desfiguração faz parecer um sorriso perene.



Figura 6.14: Pôster do filme de Paul Leni, 1928.

Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/The-man-who-laughs-movie-poster-1928.jpg>

Stendhal

Stendhal, nome literário de Henri Beyle, escreveu várias obras, dentre as quais, seu romance mais famoso, *O vermelho e o negro* (1830), obra-prima que analisaremos rapidamente aqui, mas que é, por sua complexidade, inesgotável. O enredo se inspira num *fait divers* que foi publicado no jornal *Gazette des Tribunaux*: Antoine Berthet foi condenado à morte e executado em 1828 por tentativa de assassinato da Senhora Michoud, de cujos filhos fora preceptor (LAGARDE; MICHARD, 1967, p. 329).



Figura 6.15: Stendhal.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stendhal_par_Ducis.jpg

O protagonista do romance é Julien Sorel, filho de um camponês proprietário de um pedaço de terra e de uma serraria. Julien é apresentado na primeira cena como um adolescente de 18 anos, espancado por seu pai porque lê um livro. Como prefeito de Verrière, o Senhor de Rênal decide contratar um preceptor para seus filhos. Julien é, então, escolhido, porque sabe latim; para o pai, é proveitoso se ver livre de um inútil, agradar o prefeito e, ainda por cima, embolsar um pouco de dinheiro. No caminho para a casa dos Rênal, Julien entra na igreja e lê num pedaço de jornal esquecido no banco: “Detalhes da execução e dos últimos momentos de Louis Jenrel, executado em Besançon...” (STENDHAL, ca. 1998, p. 48). Ele nota que o nome termina como o seu; na verdade, o nome é um anagrama de Julien Sorel, pois ambos os nomes se compõem das mesmas letras. Ao sair, pensa ver sangue na pia batismal; tratava-se do reflexo das cortinas vermelhas na água da pia. Esse é um exemplo bastante claro da *mise-en-abyme* (construção em abismo), procedimento que mostra em miniatura o enredo do romance.



Mise-en-abyme (ou *mise-en-abîme*) é um termo em francês que costuma ser traduzido como *narrativa* (ou *construção*) *em abismo*. Foi criado por André Gide, em 1893, ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. Uma *mise-en-abyme* pode aparecer na pintura (um quadro dentro de outro quadro), no cinema e no teatro (uma cena dentro de outra cena) e na literatura (uma narrativa dentro de outra narrativa).

No primeiro encontro com a Senhora de Rênal, Julien é descrito como um jovem tímido e pálido. “A linha quase feminina dos seus traços e o seu ar embaraçado não pareceram ridículos a uma mulher extraordinariamente tímida. O ar másculo que comumente se exige à beleza de um homem lhe causaria medo” (STENDHAL, ca. 1998, p. 51).

A primeira parte do romance trata do amor entre a Senhora de Rênal e Julien. A segunda parte se passa no seminário em Besançon; apesar de não ter vocação religiosa, ele decide estudar para se tornar padre, já que não existe carreira que lhe seja acessível; na terceira parte, ele deixa o seminário e vai para Paris, onde se torna secretário particular do Marquês de La Mole. Julien torna-se amante da filha do marquês, Mathilde de La Mole, jovem romântica e voluntariosa que decide romper todas as barreiras de classe e pede a seu pai a autorização para se casar com o rapaz. Para tanto, é solicitada uma carta de referência à Senhora de Rênal; esta, por influência de seu confessor, escreve uma carta desabonadora sobre a conduta de Julien, destruidor de lares. Esse ato vai desencadear o fim trágico do romance: atingido em cheio por essa contrariedade em sua carreira de ascensão social, ele se dirige a Verrières e atira em sua antiga amante em plena igreja. Ela não morre, ele é enviado à prisão, os dois se reconciliam. Julien Sorel é condenado à morte, apesar de toda a pressão de Mathilde.

Trata-se de um romance multifacetado. É, antes de tudo, um romance sentimental, tendo em vista que o que move a ação é, fundamentalmente, o amor de Julien por duas mulheres (e principalmente o amor delas por ele). O romance é também político, porque mostra a clivagem que existe entre as classes sociais: Julien é mais inteligente e capaz do

que outros jovens que fazem a corte a Mathilde, mas todos os caminhos estão fechados para ele, devido à sua origem social.

Julien (como Stendhal) admira Napoleão Bonaparte, imperador que caíra em 1815, quando foi restabelecida a monarquia dos Bourbons. Napoleão tinha simbolizado, para a geração de Stendhal, os ideais liberais da Revolução Francesa, uma revolução da burguesia contra a aristocracia e a monarquia. O exército imperial de Napoleão, cantado nos versos de Victor Hugo, tinha chegado até a Rússia, mas fora derrotado pelos ingleses na batalha de Waterloo.

Na crítica geral à sociedade, a Igreja não é poupada: o romance retrata a vida no seminário, mostrando o tráfico de interesses, as hipocrisias, a falsa religiosidade. Para entender *O vermelho e o negro*, é preciso entender o funcionamento da sociedade francesa daquele momento. Após as esperanças depositadas na revolução, houve um retrocesso nas conquistas sociais e a monarquia foi restaurada, com todas as vantagens e prerrogativas em favor dos nobres; os plebeus, principalmente os pobres de origem camponesa, como Julien, eram objeto de desprezo das classes dominantes. No tribunal, Julien fala aos homens encarregados de julgá-lo nestes termos:

Senhores jurados,

O horror do desprezo, que eu acreditava poder afrontar no momento da morte, me obriga a fazer uso da palavra. Senhores, eu não tenho a honra de pertencer à vossa classe; vós vedes em mim um camponês que se revoltou contra a baixaza de sua condição.

Eu não vos peço nenhuma graça, continuou Julien, firmando a voz. Não tenho ilusões; a morte me espera; ela será justa. Eu tive a coragem de atentar contra a vida da mulher mais digna de todo o respeito, de toda a veneração. A senhora de Rênal foi para mim como uma mãe. Meu crime é atroz e foi premeditado. Mereço, pois, a morte, senhores jurados. Mas, mesmo que eu fosse menos culpado, vejo homens que, sem contemplação pelo que a minha juventude possa merecer de piedade, hão de querer punir em mim e desencorajar para sempre os jovens que, oriundos de uma classe inferior e de qualquer forma oprimidos pela pobreza, têm a felicidade de conseguir uma boa educação, e a audácia de imiscuir-se naquilo que o orgulho da gente rica denomina de boa sociedade.

Este é o meu crime, senhores, e ele será punido com tanta maior severidade, pelo fato de eu não ser julgado pelos meus pares. Não vejo no banco dos jurados nenhum camponês enriquecido, mas unicamente burgueses indignados... (STENDHAL, ca. 1998, p. 355).

O romance é também psicológico: o protagonista reflete sobre suas ações, sua autoanálise desvela toda a sua hipocrisia e, ao mesmo tempo, as contradições de um personagem complexo, que perde o autocontrole no último momento, quando estava prestes a atingir sua meta. Suas ações são planejadas, ele se impõe tarefas, etapas a vencer, mesmo quando se trata de conquistar o amor de uma mulher. Taine, na introdução à tradução brasileira, escreve:

Nada mais bem composto do que o caráter de Julien. Ele tem por mola um orgulho excessivo, apaixonado, sombrio, incessantemente ferido, irritado contra os outros, implacável consigo mesmo, e uma imaginação inventiva e ardente, isto é, a faculdade de produzir, ao choque da menor circunstância, ideias em abundância e de nelas se absorver. Daí uma concentração habitual, um retorno perpétuo sobre si mesmo, uma atenção incessantemente recolhida e ocupada em interrogar-se, em examinar-se, em construir um modelo ideal a que ele se compara, e pelo qual se julga e se conduz (TAINÉ apud STENDHAL, ca. 1998, p. 16).

Diferente da grande maioria dos romances românticos, que são melodramáticos, folhetinescos, excessivamente sentimentais, com uma escrita derramada, que se compraz em estender as cenas mais violentas, em explorar coincidências, o romance de Stendhal é enxuto, nenhuma palavra é demais, tudo está condensado em conflitos que se ancoram na realidade histórica e social. Destaca-se, em suas obras, o anticlericalismo típico do século XVIII, ao contrário da maioria dos românticos, que dava muita ênfase à religião, como acontecia com Chateaubriand e Lamartine.

O *vermelho e o negro* não agradou a crítica quando de sua publicação porque mostrava um retrato da sociedade que não interessava a ninguém; além do mais, Stendhal não pertencia a nenhum partido e a nenhum grupo literário, não frequentava o meio parisiense, tendo vivido grande parte de sua vida na Itália. No entanto, como ele previra, a posteridade soube reconhecer o seu valor.

Música e teatro

O romantismo não foi apenas um movimento literário. A sensibilidade romântica está presente nas composições de Chopin, nos *lieder* de Schubert, a angústia romântica, nas músicas de Beethoven e Tchaikovsky e também nas óperas – reunindo música e teatro – de Verdi e Wagner.



Você pode ter acesso a algumas músicas clássicas neste link:

<http://www.historyrundown.com/top-200-classical-music-pieces/>

Escute “Nocturne n. 1” ou “Fantasie Impromptu”, de Chopin, e, também, a ópera “Aida”, de Verdi.

Aproveite, ainda, para descobrir outras músicas clássicas de Beethoven, Tchaikovsky e Wagner!

O teatro romântico na França se opôs às concepções clássicas que ainda perduravam, em especial às unidades de tempo e lugar e à separação entre tragédia e comédia. Victor Hugo, no prefácio à sua peça *Cromwell* (1827), defende a existência do drama, que mistura o grotesco e o sublime. Para Hugo, a concepção romântica está estreitamente relacionada com as práticas do cristianismo, já que os gêneros clássicos eram condizentes com o paganismo da Antiguidade.

O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz (HUGO, 2007, p. 26).

Para Hugo, admirador de Shakespeare, “este deus do teatro” (HUGO, 2007, p. 51), o novo drama não deveria obedecer a regras impostas pela Antiguidade, mas simplesmente seguir os conselhos da natureza, da verdade e da inspiração. Em 1830, sua peça *Hernani* foi levada ao Théâtre Français, com grande expectativa de vaia, devido à batalha que foi travada na imprensa ao longo dos meses em que ela foi apresentada. Criou-se uma verdadeira lenda em torno disso, com muitos depoimentos de pessoas que assistiram à peça. Assim, podemos afirmar que Victor Hugo foi o verdadeiro mentor do drama romântico na França, tendo desenvolvido o teatro histórico, no que seria seguido por Musset, em sua peça *Lorenzaccio*. Musset também escreveu muitas comédias seguindo

a tradição de Molière (século XVII) e Marivaux (século XVIII). Na Alemanha e na Inglaterra, a questão não se colocava da mesma maneira porque esses países não tiveram o classicismo duradouro que existiu na França.



As pinturas românticas também estão em domínio público! O site Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org/>) é uma boa opção para pesquisá-las.

Victor Meirelles, pintor brasileiro com reconhecimento internacional, é conhecido por suas pinturas históricas. *A primeira Missa no Brasil* é a sua obra-prima, conhecida e festejada até hoje.

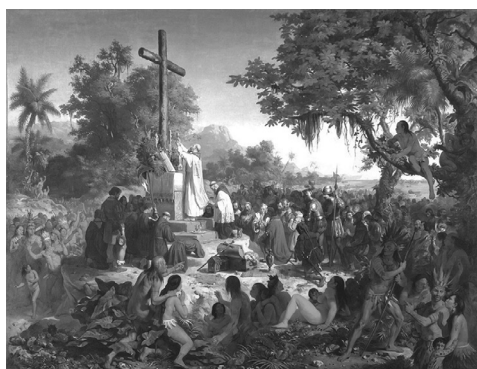


Figura 6.16: *A primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles (1861).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pintura_do_romantismo#mediaviewer/File:Meirelles-primeira_missa2.jpg

A pintura romântica é heterogênea e difícil de definir. Mesmo assim, podemos ver nela o contexto histórico fortemente representado. Na pintura de Eugène Delacroix, é possível perceber a questão da liberdade, fundamental para o espírito romântico.



Figura 6.17: *A liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix (1830).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pintura_do_romantismo#mediaviewer/File:Delacroix_-_La_liberte.jpg

Conclusão

Podemos concluir, após o contato com as diferentes obras artísticas do século XIX, que a visão de mundo do romantismo é marcada pelo centramento no indivíduo e pela expressão da subjetividade. Ao estudarmos o surgimento do romantismo na Alemanha, pudemos perceber o projeto romântico de criação de uma literatura nacional. A questão da liberdade é a tônica desse movimento: ser livre é também querer descobrir o que lhe é particular. Os românticos repensam o próprio fazer artístico em busca de uma identidade nacional e de originalidade. A escolha do herói nacional é representativa desse ideal. Tivemos contato com a estética do romantismo e as obras literárias mais marcantes produzidas no século XIX, e, com isso, pudemos apreender melhor o movimento na Alemanha, Inglaterra e França. Mesmo com a heterogeneidade do período romântico, foi-nos possível marcar algumas características que especificam o romantismo: o individualismo, o subjetivismo, a questão nacional, a busca de uma língua nacional, o ufanismo, o patriotismo, o amor idealizado e inatingível etc. Entretanto, vimos também que a noção de amor romântico muda na terceira geração, por exemplo, em que temos um amor mais maduro e carnal. Também o caráter social da poesia é novidade nessa geração. Dessa forma, estudar o romantismo é mergulhar na sua própria complexidade, entender o ideário da tran-

sição do século XVIII para o XIX e os acontecimentos históricos que marcaram essa geração.

Atividade final

Atende aos objetivos 1, 2, 3 e 4

Como vimos ao longo da aula, o romantismo tem três gerações poéticas. A primeira geração romântica, a nacionalista, tem como modelos Chateaubriand e Lamartine, que influenciaram muito a produção poética brasileira de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias. A segunda geração é a individualista, também chamada de *ultrarromântica* ou do *mal do século*. Byron e Musset são os grandes representantes dessa geração e influenciaram poetas como Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Junqueira Freire. A terceira é a geração liberal ou social, a *condoreira*, cuja expressão máxima é Victor Hugo, obra que conflui com a de Castro Alves.

Relacione os trechos a seguir com as gerações românticas, caracterizando-as:

1. Um sentimento de inexprimível mal-estar começou a fermentar em todos os corações jovens. Condenados à inércia pelos soberanos do mundo, entregues aos mediócrs de toda a espécie, à ociosidade e ao enfado, os jovens viam distanciar-se as ondas espumantes para as quais haviam preparado os seus braços. Todos esses gladiadores, lambuzados de azeite, sentiam no fundo da alma um tédio insuportável (MUSSET, 19-- , p. 12).
2. O homem é uma águia que voa; a mulher um rouxinol que canta. Voar é dominar os espaços; cantar é conquistar a alma;
3. Sede como os pássaros que, ao pousarem um instante sobre ramos muito leves, sentem-nas ceder, mas cantam! Eles sabem que possuem asas (HUGO, 20--).
4. Meu anjo, minha vida, que sei eu mais? Amo-te com toda a loucura dos meus primeiros anos. Volto a ser para ti o irmão da Amélie; esqueço tudo desde que tu consentiste que eu caísse a teus pés. Sim, espero-te à beira mar, onde tu quiseses, muito longe do Mundo. Enlacei finalmente esse sonho de felicidade que há tanto tempo persigo. Foi a ti que eu adorei tanto tempo antes de te conhecer. Serás a minha vida; verás o que ninguém poderá sa-

ber senão após a minha morte; depositá-lo-ei nas mãos daquele
que virá depois de nós (CHATEAUBRIAND, 20--).

Resposta comentada

No primeiro trecho, você tem um fragmento de *A confissão de um filho do século*, em que Alfred Musset tenta entender o sentimento mórbido de insatisfação, o tédio, a náusea e a desilusão próprios da segunda geração romântica, o *mal do século*. Nessa geração também é possível observar a dúvida, a orgia, a morte, a infância, o medo do amor e/ou o sofrimento como temáticas centrais. O segundo trecho contém fragmentos de escritos de Victor Hugo, que marcam a terceira geração, cujo enfoque está na defesa de causas humanitárias, na denúncia da escravidão e/ou no amor erótico. Victor Hugo escreve uma literatura social e libertária, e o pássaro é símbolo dessa liberdade. Por isso, a terceira geração também é conhecida como *condoreira*, uma vez que o condor é a ave que a representa. No terceiro trecho, vemos o espírito da primeira geração. Chateaubriand, na *Carta à Condessa de Castellane* (1823), declara seu intenso amor romântico, muito similar ao de Werther, de Goethe. A adoração à mulher amada é comum aos românticos. Nessa primeira geração, também é possível encontrar como temática, além do amor impossível ou idealizado, a saudade da pátria, a natureza e a religiosidade.

Resumo

Nesta aula, vimos a origem de um período muito importante para a história da literatura mundial: o romantismo. Por meio do estudo da escola romântica na Alemanha, conseguimos entender melhor o berço dessa geração, que influenciou poetas e escritores do mundo inteiro. Tornou-

-se possível reconhecer o movimento artístico da virada do século XVIII para o XIX e contrapor suas características (subjetividade, emoção) ao movimento anterior, marcado pela razão e pela objetividade.

Optamos por estudar algumas obras fundamentais, que tiveram repercussão considerável na época e que perduram ainda hoje no cânone literário mundial. Intencionamos, com esse recorte, propiciar a identificação das principais ideias relativas ao romantismo na Alemanha, Inglaterra e França, examinando as obras literárias dos principais autores românticos desses três países. Na Alemanha, Goethe é referência indispensável, com sua obra-prima *Os sofrimentos do jovem Werther*, que marcou toda uma geração. O amor idealizado e intenso de Werther foi o modelo de amor romântico que inspirou jovens, poetas e escritores do século XIX. Também destaca-se o sentimento de desespero face à inconcretude do amor, sendo o suicídio a única forma de resolução para esse impasse. Como vimos na aula, a repercussão dessa história foi tão intensa, que surgiu uma onda de suicídios na Europa entre os jovens desiludidos no amor.

Na Inglaterra, poetas como Keats e Byron foram os nossos selecionados para representar a poesia romântica, que também influenciou muitos escritores ocidentais, sobretudo os poetas brasileiros da segunda geração. Na prosa, optamos por analisar o clássico de Jane Austen, *Orgulho e preconceito*. Essa obra repercute até hoje, tendo sido readaptada para o cinema junto a outros romances da autora, também reconhecidos mundialmente, como *Persuasão* e *Razão e sensibilidade*.

Na França, Victor Hugo, Lamartine e Stendhal foram os nomes escolhidos para representar toda uma geração romântica.

Nesta aula priorizamos o entendimento das características do romantismo, especificando as suas três gerações, que acabam por elucidar a complexidade dessa escola literária cuja diversidade temática é notável: do amor idealizado e inatingível até o amor mais carnal e maduro; a questão do nacional – o ufanismo e o patriotismo –; o tédio, a melancolia e o desespero; a temática social e libertária.

Informações sobre a próxima aula

Na próxima aula, estudaremos o romance realista e naturalista: Balzac, Flaubert, Dickens, Henry James.

Aula 7

O romance do século XIX na França
e na Inglaterra: Balzac, Flaubert,
Zola, Dickens e Henry James

*Eurídice Figueiredo
Anna Faedrich*

Metas

Apresentar o romance do século XIX na França e na Inglaterra, em especial, os expoentes franceses Honoré de Balzac, Gustave Flaubert e Émile Zola, e os ingleses Charles Dickens e Henry James. Discutir a questão da narrativa literária, apontando as características básicas do romance realista, bem como o projeto realista de uma narrativa histórica no romance, na França e Inglaterra.

Objetivos

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

1. reconhecer a importância dos cinco escritores que moldaram o grande romance do século XIX: Balzac, Flaubert e Zola, na França, e Dickens e Henry James, na Inglaterra;
2. examinar as principais obras literárias de Balzac, Flaubert e Zola na França e Dickens e Henry James, na Inglaterra;
3. entender os elementos gerais que caracterizam o movimento literário realismo, reconhecendo a singularidade de cada autor apresentado e a dificuldade em enquadrá-los em classificações redutoras, comuns à historiografia literária.

Pré-requisitos

Para esta aula, você terá como pré-requisito os conteúdos da Aula 5, na qual trabalhamos o romance do século XVIII e a visão de mundo racionalista do período iluminista, e a Aula 6, em que trabalhamos o romantismo, movimento literário que precedeu o realismo e naturalismo.

Introdução

O romance de que vamos tratar nesta aula é, normalmente, classificado como realista ou naturalista. Na verdade, o uso dos termos “realista” e “naturalista” é problemático porque existiram escolas literárias com estes nomes no século XIX, mas, tanto antes quanto depois, esses termos foram usados com sentidos um pouco mais vagos. O que vai nos interessar nesta aula é muito mais o formato que o romance adquiriu do que a classificação de um romance como realista, naturalista ou fantástico. Vamos fornecer elementos sobre cinco escritores que moldaram o grande romance do século XIX: Balzac, Flaubert e Zola, na França, e Dickens e Henry James, na Inglaterra.

O romance se consolidou no século XIX, no formato realista, tornando-se o gênero em expansão que invade tudo, apoderando-se de procedimentos de outros gêneros, como vimos na Aula 5. No romance inglês do século XVIII, o cenário social e histórico era ainda muito incipiente; em geral os personagens ainda não tinham uma forte caracterização de classe social; o narrador se referia à guerra sem explicar de que guerra se tratava. Foi a campanha militar de Napoleão Bonaparte no início do século XIX que começou a dar um sentido histórico à guerra: pela primeira vez os soldados sabiam por que lutavam. Essa consciência vai penetrar o romance e modificá-lo.

Na Inglaterra, no início do século XIX, Walter Scott – originário da Escócia – criou o romance histórico, contando histórias sobre reis e rainhas, sobre personagens históricos de renome. Romances como *Waverley* (1814) e *Ivanhoé* (1819) fizeram um enorme sucesso, mas, algumas décadas depois, já eram considerados ingênuos e destinados preferencialmente a um público juvenil. No entanto, Honoré de Balzac percebeu que havia algo a ser aproveitado da experiência de Scott – o sentido histórico – e lhe rende tributo no prefácio à *Comédia Humana*. Balzac criou o paradigma do romance burguês, um romance realista em pleno período romântico, ainda que ele tenha também romances românticos e fantásticos, como veremos a seguir.

Balzac e a ilusão de realidade

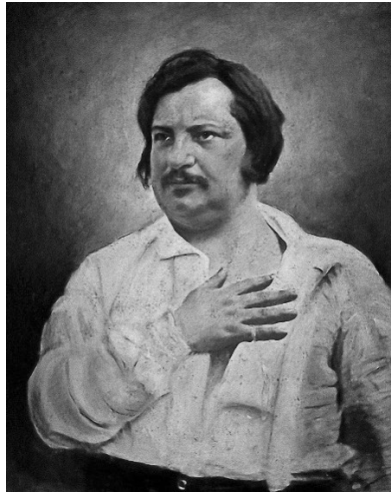


Figura 7.1: Pintura de Honoré de Balzac, por Louis-Auguste Bisson, 1842.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:HBalzac.jpg>

Organicidade

Qualidade de orgânico. Neste caso, faz referência à organização que Balzac deu às suas obras, ao reuni-las num todo intitulado *A comédia humana*. Organizado.

Balzac já havia escrito vários romances quando teve a ideia de dar uma **organicidade** à sua obra, que se tornaria imensa, dando-lhe o nome de *A comédia humana*. O título remete à *Divina comédia*, de Dante Alighieri, longo poema em que o eu lírico (o poeta), acompanhado do poeta latino Virgílio e de sua amada Beatriz, passa pelos três círculos para onde a alma pode ir após a morte, segundo a concepção cristã: Inferno, Purgatório e Paraíso.

A *Comédia* de Balzac é humana porque ele queria retratar o mundo burguês, em que o valor supremo era o dinheiro. *A comédia humana* conta com 93 romances e novelas, sendo que três deles estavam inacabados quando o autor faleceu e foram terminados por um amigo seu.



Figura 7.2: Volumes d'*A comédia humana*, na edição inglesa de 1901.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Com%C3%A9die_humaine_06.jpg

Foi a partir da publicação do romance *O pai Goriot* (1835) que Balzac encontrou o princípio do retorno dos personagens, ou seja, um personagem que é protagonista em um romance pode reaparecer como co-adjuvante em outro. Essa volta dos personagens dá a impressão de que se trata de um mundo real, já que, em nossas vidas, conhecemos pessoas mais ou menos profundamente, as perdemos de vista, reencontramos, podemos voltar a frequentar ou não. Esse procedimento literário dá uma ilusão de realidade.

Por outro lado, os personagens de Balzac são muito fortes: eles são descritos fisicamente (corpo e roupas), psicologicamente e moralmente. Além disso, eles têm família, têm uma história de vida, são fortemente caracterizados em seu meio social. Eles se tornaram tão reais que, segundo a lenda, Balzac, doente, quase à morte, teria chamado à sua cabeceira o doutor Bianchon, o médico que aparece em vários romances d'*A comédia humana*. O romance começou a tomar uma faceta mais moderna na Inglaterra do século XVIII, aproximando-se do modelo realista.

No prefácio d'*A comédia humana* (1842) ele explica sua concepção do romance e da vida em geral. Apoiado nas descobertas das ciências, em particular de Geoffroi Saint-Hilaire, Balzac entende que a sociedade se assemelha à natureza: da mesma maneira que há animais diferentes (lobo, leão, corvo), há homens diferentes, conforme a profissão e o meio social em que vivem. Um advogado é diferente de um operário, que é diferente de um padre, e assim por diante: cada um é diferente na maneira de se vestir, de pensar, de gesticular, de falar e cada um mora em casas com características específicas.

Tendo percebido isso, Balzac, ao introduzir um personagem, descreve a rua, a casa, os móveis, até chegar à sua aparência. Por essa razão, sua escrita se aproxima da técnica cinematográfica, porque é como se a câmera comesse um grande plano da rua e fosse se aproximando até fazer um *close* do personagem. Ele faz isso no início do romance *O pai Goriot*, como se pode ver nas citações a seguir, em que a cada passagem a câmera se aproxima mais:

1. “A casa em que funciona a pensão familiar pertence à senhora Vauquer. Situa-se na parte de baixo da rua Neuve-Sainte-Genève, no ponto em que o terreno desce para a rua de l’Arbalète em uma ladeira tão brusca e rude que é raro os cavalos a subirem ou descerem”.
2. “A fachada da casa dá num jardimzinho, de modo que a casa cai em ângulo reto sobre a rua Neuve-Sainte-Genève, onde se pode vê-la em profundidade”.
3. “Entra-se nessa alameda por uma porta travessa, encimada de um letreiro onde está escrito: CASA VAUQUER”.
4. “Naturalmente destinado à exploração de uma pensão familiar, o térreo é composto de um primeiro cômodo, iluminado por duas janelas que dão para a rua, onde se entra por uma porta envidraçada”.
5. “Inteira revestida de madeira, a sala de refeições recebeu outrora uma pintura, hoje indistinta”.
6. “O cômodo está brilhando no momento em que, por volta das sete horas da manhã, o gato da senhora Vauquer precede sua dona, salta para os aparadores, onde fareja o leite”.

(BALZAC, 2002, p. 30 a 34)

Para criar o imenso painel da sociedade francesa de sua época, Balzac faz um inventário de todos os meios sociais, do campo e da cidade, de Paris e da província, da vida pública e da vida privada, de maneira a dar um amplo retrato da sociedade. Ele afirma ser uma lástima que não tenhamos esse panorama de Roma ou de Atenas.

Ao fazer o inventário dos vícios e das virtudes, ao reunir os principais fatos das paixões, ao pintar os caracteres, ao escolher os acontecimentos mais relevantes da sociedade, ao compor os tipos pela reunião de traços de múltiplos caracteres homogêneos, poderia, talvez, alcançar escrever a história esquecida por tantos historiadores, a dos costumes (BALZAC, 2012, p. 35)

Balzac considera que o homem não é nem bom nem mau e, ao contrário do que dissera Rousseau, não é a sociedade que o deprava, ela o torna melhor; no entanto, o interesse estimula as más tendências, só abrandadas pela religião católica.

Ao mostrar como os homens e as mulheres são movidos pela paixão, ao criar personagens bons e personagens maus, Balzac sofreu a incompreensão de seus contemporâneos ainda que os maus sejam sempre punidos. Apesar do sucesso que obteve entre os leitores, Balzac não teve o devido reconhecimento em vida: sua candidatura à Academia Francesa, por exemplo, foi recusada.



No século XX, historiadores como Georges Duby e Philippe Ariès se destacaram por escrever *A história da vida privada*, a história dos costumes. Essa visão da história se distingue da perspectiva positivista que tentava dar conta, de maneira abrangente, dos grandes homens e dos grandes acontecimentos. Percebe-se que nesse movimento a história se aproxima da literatura; em movimento inverso, Balzac se aproximou da história.

Goriot



Figura 7.3: Página de *O pai Goriot*, edição de George Barrie & Son, 1897.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:BalzacOldGoriot01.jpg>

Vamos apresentar um de seus romances, aquele que é considerado por muitos como o mais bem realizado, devido ao equilíbrio da composição e a força dos conflitos: *O pai Goriot*. O personagem-título é, no início do romance, um velho pobre que mora numa pensão burguesa, a pensão Vauquer. No entanto, pelo recurso do *flash back*, o leitor conhece sua história: enriquecendo durante os anos da Revolução, ele conseguiu casar bem suas duas filhas: Anastasie e Delphine. Anastasie de Restaud tornou-se nobre porque se casou com um aristocrata empobrecido e Delphine de Nucingen casou-se com um banqueiro que comprou um título de nobreza. Assim, as duas irmãs têm estatutos sociais desiguais porque uma é recebida na corte e a outra não é, o que acirra a animosidade entre elas.

A senhora de Nucingen diz à irmã: “Renegou-me, fez com que todas as portas das casas que desejava frequentar se fechassem para mim, enfim, jamais perdeu a menor oportunidade de me fazer sofrer” (BALZAC, 2002, p. 233). O pobre pai deu tudo que tinha para as filhas que, sempre querendo mais dinheiro, vão às escondidas à pensão para pedir-lhe ajuda.

Este é o lado dramático da paternidade: Goriot é o emblema do pai que se sacrifica pelas suas filhas.



O paralelo de *Pai Goriot* com *O rei Lear*, de Shakespeare, é visível, porque na tragédia do bardo inglês o pai cede seu reino e suas terras às suas três filhas.

Goriot parece sublime aos olhos de Rastignac, quando ele lhe fala de seu amor por suas filhas.

Minha vida são minhas duas filhas. Se elas se divertem, se são felizes, se vestem-se com elegância, se andam sobre tapetes, o que me importa o farrapo que visto e como é o lugar onde durmo? Nunca tenho frio se elas estão aquecidas, jamais me entedio se elas riem. Minhas únicas aflições são as delas (BALZAC, 2002, p. 141).

Para Philippe Berthier, na apresentação do romance, Goriot é um mártir, um Cristo que morre pelo amor de suas filhas, que não o reconhecem; “Goriot brilha no firmamento das figuras míticas como a encarnação da dedicação superlativa, do despojamento absoluto” (apud BALZAC, 2002, p. 9). E, no entanto, Goriot não é só isso: após a morte de sua esposa bem amada, Goriot transferiu o seu amor excessivo para suas filhas, mimando-as sem limites. Seu comportamento fetichista e masoquista extrapola todas as convenções. Berthier considera que ele falhou como pai porque não representou uma referência sólida da Lei, o que teria viabilizado uma formação adequada para suas filhas se constituírem como sujeitos de maneira saudável.

Eugène de Rastignac

O outro grande personagem do romance é Eugène de Rastignac, jovem nobre vindo da província para Paris, que quer vencer na vida sem fazer esforço e, sobretudo, sem trabalhar. Fazendo eco à história

de Goriot, ele também se aproveita de sua mãe e de sua irmã, arrancando-lhes o dinheiro necessário para poder comparecer, elegantemente trajado, ao mundo da opulência de Paris. Ele conta com a ajuda de uma prima distante, a senhora de Beauséant, que lhe abre as portas da sociedade e lhe explica os códigos de conduta de seu meio. Trata-se de um romance de formação no qual o jovem protagonista vai aprender como se comportar em sociedade. Ele torna-se amante de Delphine de Nucingen porque ela é a pessoa adequada naquele momento: abandonada por seu amante, ultrajada por seu marido, ela é o alvo certo. A favor de Rastignac, além da beleza e da juventude, o parentesco com a senhora de Beauséant a atrai porque a senhora de Nucingen deseja ser recebida nos seus salões. Como se percebe, é tudo um jogo de interesse e poder.

Vautrin

O terceiro grande personagem do romance é Vautrin, que se propõe a ajudar Rastignac a obter a riqueza necessária. Sua proposta é, na verdade, um crime que ele e seus comparsas cometeriam para que Rastignac se casasse com uma rica herdeira. Naturalmente, este seria um caminho arriscado, que Rastignac, com sua boa educação, não deve aceitar. Vautrin é um personagem satânico porque encarna o tentador: lúcido, inteligente, ele faz uma verdadeira radiografia da sociedade. Homossexual, ele gostaria de seduzir Rastignac, como faria em outro romance de Balzac, *As ilusões perdidas*, no qual seduz Lucien de Rubempré, uma espécie de duplo de Rastignac. No final do romance, descobre-se que Vautrin é um célebre criminoso, que vivia na pensão Vauquer com uma falsa identidade. Seu verdadeiro nome é Collin e seu apelido é Engana-Morte. A descrição da rede financeira do mundo do crime que ele dirige está muito próxima daquilo que acontece nos dias de hoje. Vejamos:

[...] a Sociedade dos Dez Mil é uma associação de grandes ladrões, de gente que faz grandes negócios e não se interessa por transações em que não se ganham pelo menos dez mil francos. A sociedade é formada pelos que mais se distinguem entre os frequentadores dos tribunais. Conhecem o código, e jamais se arriscam à pena de morte quando são pegos. Collin é o homem de confiança deles, seu conselheiro. Graças aos seus imensos recursos, esse homem soube criar para si uma polícia própria, relações bem extensas que ele envolve em mistério impenetrável. [...] Pegar o Engana-Morte e apropriar-se de sua banca será cortar o mal pela raiz (BALZAC, 2002, p. 172).

Assim, a pensão Vauquer reúne Goriot, um velho burguês empobrecido, Rastignac, um jovem nobre provinciano, pobre e desejoso de ter sucesso, e Vautrin, um criminoso disfarçado de burguês. A pensão tem também outros personagens que não teremos tempo de apresentar, entre eles Bianchon, então estudante de Medicina. Rastignac, Vautrin, Bianchon, Delphine e Anastasie, a senhora de Beauséant, voltam em outros romances (assim como outros personagens coadjuvantes) de modo que o leitor d'A *comédia humana* pode acompanhar-lhes a vida.

Flaubert

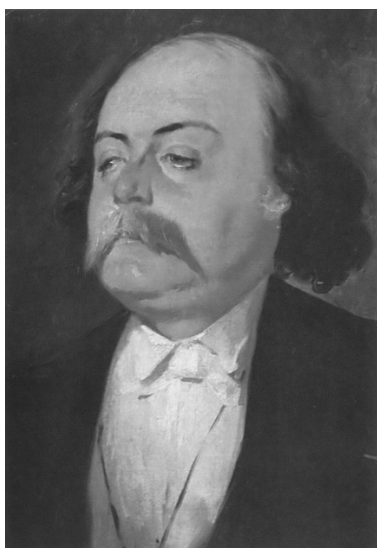


Figura 7.4: Gustave Flaubert, por Eugène Giraud.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flaubert-Giraud.jpg>

Gustave Flaubert é o romancista que melhor captou o espírito da segunda metade do século XIX: o ideal cientificista, a falta de escrúpulos dos burgueses, o tédio da vida na província. Seu romance mais famoso é *Madame Bovary* (1857), considerado por Otto Maria Carpeaux como “a primeira obra de arte, conscientemente criada, na história recente desse gênero sem regras e sem arte que é o gênero romance” (CARPEAUX apud FLAUBERT, s.d., p. 8). Carpeaux o considera uma obra de arte devido à sua perfeição formal, o que é raro no romance; para ele só a poesia realiza a *beleza* e pode aspirar a atingir o nível da *arte*.

Escreveu menos que Balzac, seu ídolo, porque era um perfeccionista do estilo, escrevia e lia em alta voz para ver se a frase soava bem. Com esse trabalho formal, Flaubert atingiu, como apontou Carpeaux, a *beleza*. Não se deve confundir, entretanto, trabalho estilístico com embelezamento, preciosismo; Flaubert buscava o termo exato, preciso. Escreveu também *A educação sentimental*, um romance de formação, parcialmente autobiográfico, além do conto “Um coração simples”, inspirado por uma empregada doméstica que trabalhou para sua família.

Madame Bovary

Madame Bovary é baseado em uma notícia de jornal: uma mulher adúltera, casada com um médico, se suicida. Flaubert se inspira nesse caso para criar seus personagens. Carpeaux dá os detalhes:

Em Ry, por volta de 1840, a bela e sonhadora Delphine Conturier, que casou com o estúpido e vulgar médico Delamare, assim como no romance a bela e sonhadora Emma casa com o estúpido e vulgar médico Charles Bovary. Delphine Delamare manteve relações eróticas com o fazendeiro Campion, muito parecido com Rodolphe, o primeiro amante de Emma. Em Ry, viveu na mesma época o farmacêutico Jouenne, quase irmão gêmeo do farmacêutico Homais no romance. Enfim, Delphine encontrou em 1848 o mesmo fim de Emma: o suicídio (CARPEAUX apud FLAUBERT, s.d., p. 9)

Flaubert se apropria dessa história verdadeira a fim de fazer um romance realista, mas faz de Emma uma personagem que se constrói como uma heroína romântica porque ela imagina o mundo e, sobretudo, o amor a partir de suas leituras de Walter Scott e Lamartine. Como Quixote fica fora da realidade em decorrência de suas leituras de romances de cavalaria, Emma se aliena devido à influência da leitura. Casou-se com Charles Bovary por não ter muita opção, mas o casamento torna-se, para ela, fonte de irritação.

Nem mesmo a maternidade a satisfaz, não se interessa realmente pela filha. Quando conhece Rodolphe, um sedutor que sabe dizer as frases que ela quer ouvir, abandona-se aos prazeres do adultério. Imagina que ele a ama, planeja fugir com ele para paisagens idílicas em que serão felizes para sempre. Não sabia que Rodolphe era um patife que, no dia aprazado, não comparece ao encontro: ele não tinha nada a ganhar fugindo

com uma mulher casada, iria se comprometer por uma amante que já começava a cansá-lo. A história se repete com Léon, que parece ainda mais amoroso e que se revela tão patife quanto Rodolphe. Emma toma dinheiro emprestado para viver no luxo com Léon, o dispêndio sexual faz eco ao dispêndio de dinheiro. Alucinada com sua ruína, Emma se suicida.

O adultério de uma mulher infeliz no casamento torna-se um verdadeiro *topos* da literatura realista: Tolstoi na Rússia escreveu *Ana Karenina*; Eça de Queiroz em Portugal tem, entre outros, *O primo Basílio*; Machado de Assis escreveu *Dom Casmurro*. A influência de *Madame Bovary* foi enorme. A palavra bovarismo (*bovarysme* em francês) tornou-se sinônimo dessa alienação. Vejamos a explicação dada por Carpeaux:

Dicionários modernos da língua portuguesa definem como “bovarismo” o pendor de certos espíritos românticos para emprestarem a si mesmos uma personalidade fictícia e a desempenharem um papel que não se coaduna com a sua verdadeira natureza. O termo significa, portanto, a intervenção desastrosa de ideias pseudorromânticas na vida real: destino próprio de pessoas educadas sob os auspícios de falsos ideais e, depois da decepção inevitável, roídas pelos ressentimentos. O pensador francês Jules Gautier acreditava descobrir o mesmo “bovarismo” em grupos inteiros da sociedade, como a classe média empobrecida, que se esforça para viver conforme critérios aristocráticos; e até em nações (pensava ele nos latino-americanos de então, que perderam a autenticidade por julgarem-se afrancesados). Diz-se “bovarismo” assim como se diz “quixotismo”, “hamletismo”, “donjuanismo”. Trata-se de um dos grandes tipos da natureza humana e seu protótipo é Emma Bovary, a triste heroína do romance de Gustave Flaubert (CARPEAUX, s.d., p. 7).

Como assinalou Carpeaux, *Madame Bovary* tornou-se um ícone da literatura assim como *Dom Quixote* ou *Hamlet*, e a palavra bovarismo adquiriu até mesmo um sentido ideológico e político. A profundidade e a densidade que o autor criou devem-se em grande parte a um recurso que ele desenvolveu com grande eficiência: o uso do discurso indireto livre para perscrutar a mente de Emma. Esse recurso deu uma grande contribuição para a evolução do romance, chegando, no século XX, ao fluxo de consciência – *stream of consciousness*, em inglês – de Joyce ou Virginia Woolf. Escritores como Henry James e William Faulkner renderam tributo a Flaubert, tendo-se inspirado em sua criação literária.

Vejamos a cena em que o narrador usa sua voz narrativa, passa pelo discurso direto “Tenho um amante” e, em seguida, para o discurso indireto livre, fundindo-se com Emma que começa a divagar.

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

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

Lembrou-se então das heroínas dos livros que lera, e a poética legião daquelas mulheres adúlteras pôs-se a cantar em sua memória com vozes fraternais que a encantavam. Ela se tornava como que uma verdadeira parcela dessa imaginação e percebia a longa sucessão de sonhos que fora a sua juventude, considerando-se o tipo de apaixonada que tanto invejara. Sofrera tanto! Mas agora triunfava; e o amor, contido por tanto tempo, jorrava agora alegremente. Ela o saboreava sem remorsos, sem inquietação, despreocupada (FLAUBERT, s.d., p. 155).



Discurso direto corresponde ao diálogo, em que os personagens falam; no *discurso indireto* o narrador utiliza um verbo declarativo do tipo “dizer”, “afirmar” como no exemplo: “Ela disse que iria”; já no *discurso indireto livre* não aparece o verbo declarativo, o narrador penetra na mente do personagem para explicar o que ele está sentindo.

O romance foi considerado indecente, um atentado aos bons costumes e à religião e Flaubert sofreu um processo. Foi absolvido porque

teve um bom advogado, que fez uma análise do texto demonstrando que não há cenas obscenas e que Emma é punida por seus pecados. No mesmo ano (1857) o poeta Charles Baudelaire também sofreu um processo pelo livro *As flores do mal*; ele foi condenado e teve de retirar da edição seguinte alguns poemas, que tinham sido censurados.

Zola

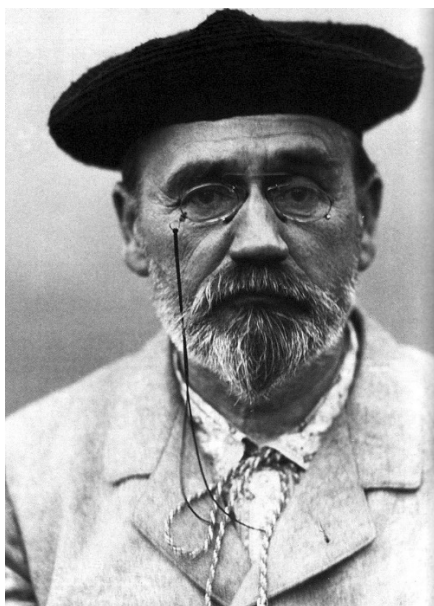


Figura 7.5: Fotografia de Émile Zola, por Nadar (1901).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:ZOLA_1902B.jpg

Émile Zola é o criador do romance experimental. Baseado nas teorias de Claude Bernard, em especial no livro *Introdução ao estudo da medicina experimental*, Zola propõe substituir a palavra medicina por romance, aplicando à literatura os mesmos princípios que o cientista havia aplicado à medicina. Ele entende que, se o método experimental conduz ao conhecimento da vida física, ele deve conduzir também ao conhecimento da vida passional e intelectual. Assim como Balzac tinha feito um painel da sociedade francesa n' *A comédia humana*, Zola pretendeu fazer um estudo das leis da hereditariedade e da influência do meio social na vida das pessoas na coleção de 20 romances que ele chamou de *Os Rougon-Macquart*. Trata-se de uma família que é assim apresentada no prefácio do livro *A fortuna dos Rougon*, de 1871:

Os Rougon-Macquart, o grupo, a família que me proponho estudar, tem por característica o transbordamento dos apetites, a grande corrida de nossa época, que se joga nos prazeres. Fisiologicamente, eles são a lenta sucessão dos acidentes nervosos e sanguíneos que se declaram numa raça, em consequência de uma primeira lesão orgânica, e que determinam, conforme os meios sociais, em cada um dos indivíduos desta raça, os sentimentos, os desejos, as paixões, todas as manifestações humanas, naturais e instintivas, cujos produtos tomam os nomes de virtudes e vícios (ZOLA, 1964, p. 254, tradução nossa).

Determinismo científico

Segundo o dicionário informal, determinismo científico é a teoria de que todo fenômeno tem uma causa (princípio de causalidade). O princípio de causalidade supõe uma correspondência necessária entre causa e efeito. O determinismo está ultrapassado porque são muitas as causas dos fenômenos e, muitas vezes, é difícil saber qual delas é realmente determinante.

Zola quis mostrar uma família de operários caracterizados pelo alcoolismo, pela decadência, pela dissolução dos costumes, pela promiscuidade, pela vergonha e pela morte, como ele afirma no prefácio do romance *A taberna* (ZOLA, 1964, p. 255). A visão determinista de Zola, sob a influência Claude Bernard, Charles Darwin e Taine, atrapalhou a concepção de seus romances, mesmo porque a ciência evoluiu e o **determinismo** entrou em declínio. Apesar disso, alguns de seus romances são obras-primas, como *Germinal*, publicado em 1885.

Germinal

O romance é muito bem realizado porque os conflitos sociais e pessoais são intensos, com descrições de cenas muito fortes, quando os mineiros ficam soterrados. O protagonista de *Germinal* é Etienne Lantier, filho de Gervaise Maquart que, estando desempregado em Paris, decide ir trabalhar em uma mina de carvão no norte da França, onde vai liderar uma greve. Etienne se apaixona por Catherine, que já estava comprometida com Chaval; durante uma explosão na mina, em que eles ficam presos juntos, Etienne mata Chaval e Catherine acaba morrendo também. Para se documentar, Zola passou uns dias na região, durante uma greve de mineiros.

A greve não é vitoriosa: depois de dois meses e meio sem trabalhar, vencidos pela fome, os mineiros voltam ao trabalho. Etienne, que quase morreu no fundo da mina, volta para Paris. Apesar da derrota, o tom no final do romance é de esperança, porque Zola era socialista, comprometido com a luta dos trabalhadores. O compromisso social e político de Zola tornou-se notório quando ele defendeu o capitão Alfred Dreyfus, condenado injustamente por crime de traição. Zola publicou uma carta ao presidente da república, intitulada “Eu acuso”, no jornal

L'Aurore em 1898. Processado e condenado por injúria, Zola se refugiou na Inglaterra, tendo voltado à França depois de 11 meses, quando o processo de Dreyfus foi reaberto; ele seria absolvido porque era inocente. A carta tornou-se modelo do panfleto político que suscita a polêmica. Os representantes do governo aplicaram a Zola o termo “intelectual” no sentido pejorativo, ou seja, de um escritor de literatura que quer influir na vida política.



O romance *Germinal* foi adaptado para o teatro e para o cinema. Os dois filmes, que conservaram o título do romance, foram feitos na França em 1963 (dirigido por Yves Allégret) e em 1993 (dirigido por Claude Berri). Na versão de Berri, o filme é estrelado por Gérard Depardieu (Toussaint Maheu), Miou-Miou (Maheude) e Renaud (Étienne Lantier).

Você pode pesquisar na internet pelos filmes e assisti-los!

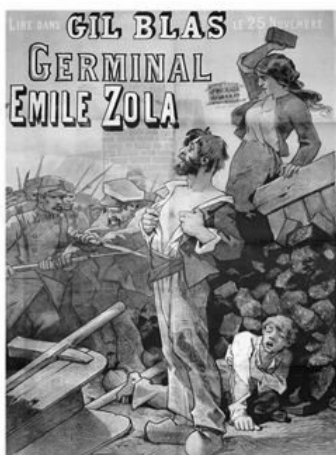


Figura 7.6: *Germinal*, 1884.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gil_Blas_-_Germinal.jpg

Zola tomou emprestada a palavra “germinal” (do verbo *germinar*) do calendário republicano: Germinal correspondia ao início da primavera (no hemisfério norte, março/abril), como veremos no *box* adiante. Ele

associa o renascimento do mundo vegetal na primavera ao despertar da consciência política dos operários, devido à experiência da greve. Isso fica claro na última frase do romance:

O sol de abril brilhava em toda a sua glória, aquecendo a terra, em que germinavam sementes. A vida desabrochava com toda a força, os brotos apareciam em folhas verdes, a relva nascia. Em toda parte as sementes cresciam e brotavam para fora da terra, em busca de luz e calor. E ainda, cada vez mais distintamente, como se estivessem se aproximando do sol, os operários cavavam. Aos raios inflamados do sol, naquela manhã de juventude, o campo estava tomado por aquele rumor. Os homens brotavam, era um exército coberto de carvão, vingador, que germinava lentamente da terra, para crescer nas colheitas do século seguinte. A germinação daquele exército logo faria explodir a terra (ZOLA, 2012, p. 237-238).

A estética do romance experimental de Zola teve influxo importante em Portugal (Eça de Queiroz) e no Brasil (Aluísio de Azevedo, Júlio Ribeiro, Adolfo Caminha). O romance *Filhos e amantes*, do romancista inglês D. H. Lawrence, publicado em 1913, também recria um mundo de mineiros em que o alcoolismo é um problema para o equilíbrio familiar.



O calendário republicano foi criado na Revolução Francesa para marcar o início de uma nova era, em oposição ao calendário gregoriano (criado pelo Papa Gregório), que é de origem cristã. Ele foi usado entre 1792 e 1806; em seguida voltou-se ao calendário gregoriano, que é o que está em vigor. Os meses eram assim chamados: Vendemiário, Brumário e Frimário (correspondentes aos meses do outono), Nivose, Pluviose e Ventose (correspondentes aos meses do inverno), Germinal, Floreal e Prairial (correspondentes aos meses da primavera), Messidor, Termidor e Fructifor (correspondentes aos meses do verão).



Figura 7.7: *Calendário republicano do ano II (1793-1794), desenho de Philibert-Louis Debucourt.*

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Calendrier-republicain-debucourt2.jpg>

Atividade 1

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Como você viu na aula anterior, o romantismo foi um período em que predominava a subjetividade, a emoção e o individualismo. Também nesta época o sentimento ufanista e patriótico era de caráter ingênuo. G. Lukács, ao analisar a obra de Walter Scott, afasta-o do romantismo e denomina-o o “modelo para o sucesso do romance histórico”, considerando que sua arte é de caráter popular e os heróis são medianos e prosaicos. A crítica marxista de Lukács privilegia o modelo “realista clássico”, afirmando que

[...] a grandeza literária provém justamente da resistência às intenções subjetivas, da sinceridade e da capacidade de reproduzir a realidade objetiva. Quanto mais plena e facilmente vitoriosas são as intenções subjetivas, mais fracas e, por conseguinte, mais pobres e desprovidas de conteúdo tornam-se as obras (LUKÁCS, 2011, p. 299).

É possível comparar o desejo de representação histórica em Walter Scott e Balzac, onde história e ficção se fundem na forma do romance. Teça alguns comentários sobre essa questão, a partir do conteúdo visto em aula.

Resposta comentada

Você deverá refletir sobre a representação histórica no processo de formação do romance histórico *scottiano* e do romance *balzaquiano*. Ambos estão marcados por um desejo de história.

Você poderá mostrar que *A comédia humana* representa a sociedade da Restauração, um momento histórico da sociedade francesa. Vemos aí um recorte temporal e um olhar de historiador. Sua *Comédia* é humana porque Balzac queria retratar o mundo burguês, em que o valor supremo era o dinheiro. Scott, por sua vez, cria o romance histórico, contando histórias sobre reis e rainhas, sobre personagens históricos de renome, tais como em romances como *Waverly* (1814) e *Ivanhoé* (1819), que fizeram um enorme sucesso, mas algumas décadas depois já eram considerados ingênuos e destinados preferencialmente a um público juvenil. No entanto, Honoré de Balzac percebeu que havia algo a ser aproveitado da experiência de Scott – o sentido histórico – e lhe rende tributo no prefácio à *Comédia humana*. Balzac criou o paradigma do romance burguês, um romance realista em pleno período romântico, ainda que ele tenha também romances românticos e fantásticos.

Charles Dickens e a crítica social na ficção inglesa



Figura 7.8: Fotografia de Charles Dickens, por Jeremiah Gurney.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dickens_Gurney_head.jpg

Charles Dickens foi um escritor inglês de grande popularidade na era vitoriana, garantindo a fama de seus contos e romances. Sua contribuição para a ficção inglesa foi, principalmente, a crítica social presente em suas obras.

Oliver Twist, a obra que trabalharemos nesta aula, foi publicada em 1838, em forma de folhetim semanal. É interessante observar que a maior parte de seus principais romances foi escrita mensal ou semanalmente, em episódios publicados em jornais como o *Household Words*. Dessa forma, era possível mudar o percurso da narrativa para agradar ao público leitor da época, como aconteceu em *Martin Chuzzlewit*, em que Dickens incluiu episódios passados na América, em resposta ao decréscimo nas vendas dos primeiros capítulos. Também a personagem Fagin, de *Oliver Twist*, foi altamente criticada pelo público, o que levou o escritor a repensar sua obra *Our Mutual Friend*, incluindo a personagem Riah, uma judia retratada positivamente. O mais popular de seus romances é *David Copperfield*, publicado em 1849, inspirado em sua própria vida.

Oliver Twist

Em *Oliver Twist*, romance de Charles Dickens, temos a história – aventuras e desventuras – de um menino órfão, chamado Oliver, que perdeu a mãe assim que nasceu. É o primeiro romance de língua inglesa a ter uma criança como protagonista. Em uma das primeiras cenas, a do parto de Oliver seguido da morte da mãe, já é notável a crítica de Dickens ao comportamento da sociedade da época representado pelo médico insensível, que faz pouco caso da morte de uma mulher que não era casada e, por isso, menos respeitada:

O médico passou-lhe a criança aos braços; ela aplicou com ternura, na testa do pequeno, os lábios pálidos e frios; depois passou as mãos pelo próprio rosto, caiu na cama e morreu. Esfregaram-lhe o peito, as mãos, as fontes; mas o sangue estava gelado para sempre; falavam-lhe de esperança e de amparo; mas ela estava tanto tempo privada disso que achou melhor expirar.

– Está acabado, Sra. Haingummy – disse o médico.

– Ah! Pobre moça, é verdade disse a enfermeira apanhando a rolha da garrafa verde, que havia caído na cama, enquanto ela se abaixara para segurar o pequeno.

– É inútil mandar-me chamar se a criança berrar – disse o médico com resolução. É provável que não fique sossegado. Nesse caso dê-lhe um pouco de mingau. O médico pôs o chapéu na cabeça e, dirigindo-se para a porta, parou junto da cama e disse:

– Era bonita! De onde veio ela?

– Trouxeram-na ontem à noite – respondeu a velha – por ordem do inspetor; foi achada na rua; fizera um longo trajeto, porque os sapatos estavam em frangalhos; mas de onde vinha e para onde ia? Ninguém sabe dizer.

O médico inclinou-se para o corpo e, levantando a mão esquerda da defunta, disse abanando a cabeça:

– Sempre a mesma história; não tem anel de aliança... Não era casada... Boa noite! (DICKENS, 2002, p. 2).

Nesse mesmo sentido, a enfermeira veste o bebê e reflete sobre a influência que a roupa pode exercer em uma pessoa, denunciando uma sociedade de aparências e desigualdade social:

O doutor foi jantar, e a enfermeira, depois de levar à boca a garrafa, assentou-se numa cadeira junto à lareira e entrou a vestir o pequeno.

Que exemplo da influência da roupa ofereceu então o pequeno Oliver Twist! Envolvido na coberta que até então fora sua única roupa, podia ser filho de um fidalgo ou mendigo; era impossível ao estranho mais presumido dizer qual era a sua classe na sociedade; mas quando o meteram num vestidinho velho de morim, amarelecido nesse uso, achou logo seu lugar; filho da paróquia, órfão do asilo de mendigos, vítima da fome, destinado aos maus-tratos, ao desprezo de todos, à piedade de ninguém.

Oliver berrava com quantas forças tinha. Se ele soubesse que era órfão, abandonado à terna compaixão dos bedéis e dos inspetores, talvez berrasse mais alto (DICKENS, 2002, p. 2).

Com a ausência da mãe, Oliver fica aos cuidados da orfandade da Paróquia de São Pedro, e depois, o infeliz menino acaba numa casa de correção. Oliver foge para Londres, onde encontra Jack Dawkins, que lhe dá comida e abrigo. Jack envolve o ingênuo Oliver numa batida de carteiras, em que os verdadeiros culpados fugiram, deixando o menino sozinho e responsabilizado pelo crime. A vítima do roubo é o Sr. Brownlow, que fica com pena de Oliver, sem saber ao certo se foi ele mesmo que tomou o seu lenço. Brownlow consegue soltar Oliver, mas o menino está com uma febre alta, resultante da noite traumática passada na prisão. O Sr. Brownlow cuida de Oliver, levando-o para a sua casa. Porém, Fagin, o delinquente que treina os meninos para serem ladrões, com medo de que Oliver o delatasse, planeja seu sequestro com Bill Sikes (ladrão violento) e sua amante Nancy. Veja a cena em que Nancy reencontra Oliver e astuciosamente consegue raptá-lo:

– Oh! Meu Deus – dizia ela. – Achei-te outra vez; Oliver! Oliver! Mau! Assustar-me tanto! Anda para casa; Deus seja louvado; achei-te enfim!

Depois destas exclamações incoerentes, a moça continuou a gemer e soluçar, com tão violento acesso nervoso, que muitas mulheres que ali estavam perguntaram a um carnicheiro de cabelo luzidio se não seria bom chamar um médico. O carnicheiro, que parecia lento, para não ser indolente, respondeu que não era preciso.

– Oh! Não! Não! – disse a moça apertando a mão de Oliver. – Estou melhor. Vamos para casa, pequeno!

– O que é? – perguntou uma das mulheres.

– Oh! – respondeu a moça. – Ele fugiu há perto de um mês de casa de seus pais, que são uns bons operários, com o fim de acompanhar uns ladrões de boa laia, e a mãe quase morreu de pesar.

– Miserável! – disse a mulher.

– Vá, vá para casa, bratinho!

– Não sou eu – respondeu Oliver assustado. – Não conheço esta moça; eu não tenho pai, nem mãe, nem irmã; sou órfão; moro em Pentonville.

– Vejam que descarado! – disse a moça.

– Ah! É Nancy! – disse Oliver vendo a cara da rapariga, o que até então não conseguira.

Recuou espantado.

– Vejam como me conheceu! – disse Nancy, dirigindo-se às outras pessoas. – Não podia deixar de ser assim. Haverá alguém que me queira ajudar a levá-lo para a casa? Se o não levo o pai e a mãe morrem de desgosto!

– Que diabo é isto? – disse um homem saindo de uma taverna, com um cão branco atrás de si. – Ah! É o Oliver! Anda, salta para casa de tua mãe, peralta! Depressa!

– Não os conheço! Socorro! Socorro! – gritou Oliver, debatendo-se entre os braços do homem (DICKENS, 2002, p. 63)

Oliver, em domínio de Fagin, é envolvido em outros roubos. Arrependida, Nancy tenta reparar seus erros, tentando unir Oliver e Sr. Brownlow novamente. O destino de Nancy é triste e fatal, pois, sentindo-se traído, Sikes a espanca até morrer. O assassinato é descoberto e, numa cena de fuga, Sikes acaba morrendo. Fagin, finalmente, é detido como cúmplice de Sikes, e Oliver reencontra o Sr. Brownlow, sendo oficialmente adotado por ele.

Nesta obra, é possível reconhecer o fenômeno da delinquência provocada pelas condições precárias da sociedade inglesa da metade do século XIX. Trata-se de uma crítica severa à Revolução Industrial e às suas consequências, tal como o trabalho infantil, a marginalidade, a miséria, o desespero, o crime e a prostituição, causados pela industrialização em massa.

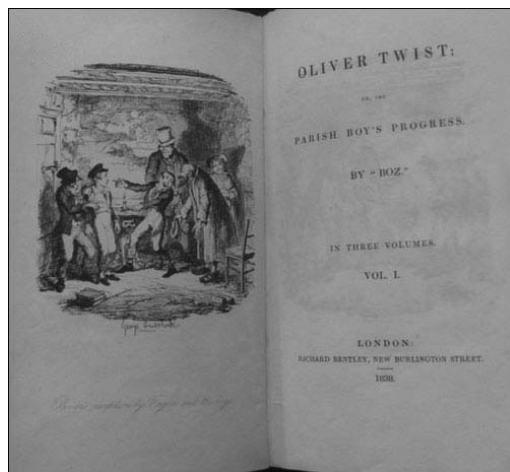


Figura 7.8: *Oliver Twist*, edição de 1838.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oliver-twist.cover.jpg>



O livro foi adaptado para o cinema várias vezes. Entre as versões, destacam-se a adaptação de David Lean, de 1948, estrelando Alec Guinness como Fagin, Robert Newton como Bill Sikes, Kay Walsh como Nancy e John Howard Davies como Oliver Twist.

Em 2005, Roman Polanski lança sua adaptação, estrelando Ben Kingsley como Fagin, Barney Clark como Oliver Twist, Edward Hardwicke como Sr. Bownlow.

Atividade 2

Atende aos objetivos 3 e 4

Leia atentamente o trecho de *Oliver Twist*:

Posto que Oliver tivesse sido educado por filósofos, não conhecia esta admirável máxima deles – que a conservação própria é a

primeira lei da natureza; se a conhecesse talvez estivesse preparado para o que acontecera; mas, na sua ignorância, ficou mais assustado com os gritos, correu ainda mais, sempre perseguido pelo velho e pelos dois rapazes.

Pega ladrão! Neste grito há um quê de mágico; o negociante deixa o balcão e o carroceiro, a carroça; o carnicheiro abandona o cepo, o padeiro, o cesto, o leiteiro, a celha, o moço de recados, o embrulho, o menino de escola, os brinquedos, o calceteiro, a alavanca. Tudo corre em desordem, gritando, berrando, empurrando os que passam ao voltar às ruas, excitando os cães e assustando as galinhas. Ruas, praças, becos, todas repetem o mesmo grito: pega ladrão! Cem vezes repetem esse grito, e o povo aumenta em cada canto. Vai seguindo sempre o mesmo povo, patinhando na lama ou batendo com os pés na calçada; abrem-se as janelas, sai gente das casas, todos se precipitam. Quem está no teatro de bonecos deixa Polichinelo e acompanha o povo, gritando todos: pega ladrão!

Explique a cena em questão, o contexto social da obra realista e relacione-o com a posição de Oliver nesta situação de roubo.

Resposta comentada

Para responder esta questão, é preciso que você explicito o contexto social da metade do século XIX na Inglaterra, tão caro à obra realista, um contexto de Revolução Industrial, em que as pessoas viviam a miséria, a marginalidade, o crime e a exploração infantil. Oliver foi explorado facilmente devido à sua ingenuidade.

Em *Oliver Twist*, romance de Charles Dickens, temos a história – aventuras e desventuras – de um menino órfão, chamado Oliver, que perdeu a mãe assim que nasceu. É o primeiro romance de língua inglesa a ter uma criança como protagonista. Na cena da questão, mostra uma situação de roubo em que Oliver foi tido como culpado por não entender a máxima “a conservação própria é a primeira lei da natureza”, isto é, ele

não estava preparado para aquela situação. Nesta obra, é possível reconhecer o fenômeno da delinquência, provocado pelas condições precárias da sociedade inglesa da metade do século XIX. Trata-se de uma crítica severa à Revolução Industrial e às suas consequências, tal como o trabalho infantil, a marginalidade, a miséria, o desespero, o crime e a prostituição, causados pela industrialização em massa.

Henry James e o complexo funcionamento da mente humana

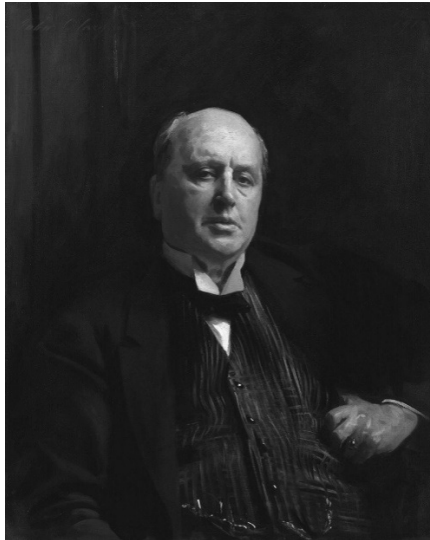


Figura 7.9: Retrato de Henry James, por John Singer Sargent.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_James_by_John_Singer_Sargent_cleaned.jpg

Henry James é um dos principais escritores do realismo na literatura do século XIX. Nascido em Nova York, naturalizou-se britânico em 1915. Escreveu romances, contos e ensaios críticos, também deixou obras de teatro, ensaios sobre viagens, cartas e três obras autobiográficas, uma verdadeira figura expoente da literatura de língua inglesa.

Sua obra costuma ser classificada em três etapas. A primeira foi na década de 1870, com *Roderick Hudson* (1876), *The American* (1877) e

Daisy Miller (1879) e terminou em 1881, com a publicação de *Retrato de uma senhora*, em que aborda o confronto entre o novo mundo com os valores do velho continente. A segunda etapa é composta por três novelas: *The Bostonians* (1886), *The Princess Casamassima* (1886) e *The Tragic Muse* (1889), cujo tema é político e social. A terceira etapa, considerada por muitos críticos como a mais importante, por apresentar-se mais densa, com a sintaxe intrincada, quando o autor explora o complexo funcionamento da consciência humana, abrange as obras *As asas da pomba* (1902), *Os embaixadores* (1903) e *A taça de ouro* (1904).

Daisy Miller

Daisy Miller é uma história curta, podendo ser considerada como uma novela, publicada em 1879 pela *Harper e Brothers*. A novela foi lançada originalmente no periódico *Cornhill Magazine* em 1878. O narrador em terceira pessoa aproxima-se das mentes narradas, explorando as percepções e consciência das personagens. Daisy Miller, uma bela e inocente jovem de Nova York, viaja para a Europa, junto à mãe, ao irmão e aos criados. O irmão de Daisy Miller é Randolph, nacionalista ingênuo e exacerbado, que serve como crítica velada ao estereótipo do americano como turista tosco. O modo liberal da jovem Daisy não é bem recebido pelos seus compatriotas, que estão a passeio ou moram na Europa. É interessante notar que é comum em Henry James fazer uma justaposição das sociedades europeia e americana, oferecendo um estudo sutil do comportamento da comunidade de estadunidenses abastados em autoexílio pela Europa. Neste caso, o autor mostra o sofrimento das personagens americanas inseridas em uma sociedade conservadora, a qual humilha e exclui quem não segue as regras sociais locais.

Na Suíça, Daisy Miller conhece Frederick Winterbourne, rapaz americano de 27 anos, que se apaixona pela protagonista. Entretanto, Winterbourne é orientado pela sua tia moralista, senhora Costello, cujo conselho é o de afastar-se de uma jovem mal-falada, que caminha sozinha à noite. A fama de Daisy Miller vem de seu comportamento libertador, uma personagem que busca realizar seus desejos, sem precisar prestar contas com a sociedade. Nos trechos a seguir, podemos perceber como funcionavam essas regras sociais locais:

Em Geneva, como ele tinha perfeita ciência, um jovem não deveria tomar a liberdade de falar com uma jovem solteira, com exceção de algumas certas raras condições; mas aqui, em Vevey, que condição mostraria-se mais favorável que esta? – uma bela jovem americana caminhando e parando bem a sua frente no meio do jardim (JAMES, 2009, p. 139).

Henry James apresenta a complexidade e a sutileza da análise psicológica através da técnica de fluxo de consciência, expressão cunhada pelo filósofo William James, irmão do escritor. Com esta técnica, o autor transcreve o complexo processo de pensamento de um personagem, com o raciocínio lógico entremeado com impressões pessoais momentâneas e exibindo os processos de associação de ideias.

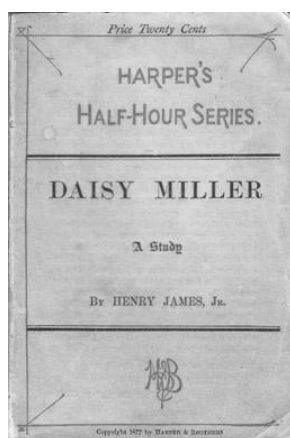


Figura 7.10: Primeira edição de *Daisy Miller*.

Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:DaisyMiller.jpg>

A obra *Daisy Miller* foi adaptada para o cinema, em um filme estadunidense, dirigido por Peter Bogdanovich, de 1974. O filme é estrelado por Cybill Shepherd no papel-título, Barry Brown como Frederick Winterbourne, Cloris Leachman como sra. Ezra Miller, Eileen Brennan como sra. Walker, Mildred Natwick como sra. Costello, James McMurry como Randolph Miller e Duilio Del Prete como sr. Giovanelli. O filme foi vencedor na categoria melhor diretor no Festival de Cinema de Bruxelas. O livro está disponível *on-line*, com livre acesso: <http://www.lem.seed.pr.gov.br/arquivos/File/daisy.pdf>.

Conclusão

Podemos concluir, após o contato com as diferentes obras artísticas do século XIX, que a visão de mundo do realista é marcada pelo objeti-

vismo e pela representação do real. Sendo assim, as obras literárias deste período mesclam narrativa ficcional e narrativa histórica.

Para Aristóteles, a história é a narrativa daquilo que aconteceu, uma narrativa de eventos baseada em fatos, cujo compromisso do historiador é o testemunho do passado. Já a literatura é a narrativa daquilo que poderia acontecer, é *mimese*, isto é, representação linguística da realidade circundante que é apreendida pelo artista. O romance realista consegue amalgamar os dois tipos de narrativa, no espaço literário.

Ao estudarmos o surgimento do realismo na Inglaterra, pudemos perceber, a partir de Walter Scott, o projeto realista de criação de um romance histórico. A questão social é a tônica desse movimento. Há, também, forte caracterização de classe social das personagens, assim como a crítica social. Tivemos contato com a estética realista e as obras literárias mais marcantes produzidas no século XIX e, com isso, pudemos apreender melhor o realismo na Inglaterra e na França. Tratam-se de obras com maior aproximação do contexto social, obras de envolvimento, ou seja, que têm pretensão à verdade. A ficção realista assume a consciência política da sociedade e oferece à literatura a dimensão de sua historicidade. Entretanto, a nossa maior reflexão foi centrada nos autores Balzac, Flaubert, Zola, Dickens e Henry James, a fim de mostrar a singularidade de cada um deles e a sua importância para a literatura mundial.

===== **Atividade final** =====

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Sandra Maggio, no prefácio à edição de *Daisy Miller* publicada pelo Ar-mazém Digital (Porto Alegre, 2009), afirma que:

Daisy Miller pode ser vista como uma representação da América: ela é jovem, tem ainda algo do frescor da infância, é espontânea, inocente e bem-intencionada. Entretanto, não possui refinamento, parece muito autocentrada, sem polimento, totalmente ignorante quanto aos costumes e convenções sociais que regem o comportamento de uma moça de sociedade da época. É frequentemente indiscreta e rebelde quanto a se adaptar aos valores do grupo social no qual se encontra. Como a flor indicada no seu nome, a margarida, ela é simples, natural, selvagem.

Levando em consideração estas afirmações a respeito da personagem Daisy Miller, justifique o seu enquadramento na estética realista, ressaltando pontos característicos pertinentes a este movimento literário.

Resposta comentada

Para responder esta questão, é preciso que você relacione a afirmação “Daisy Miller pode ser vista como a representação da América” com o ideal de representação da realidade tal como ela é vivida pelos escritores realistas. É possível também ressaltar que o romance realista faz uma crítica à sociedade vigente, assim como Henry James o faz, quando analisa o comportamento da sociedade americana. O modo liberal da jovem Daisy não é bem recebido pelos seus compatriotas, que estão a passeio ou moram na Europa. O autor mostra o sofrimento das personagens americanas inseridas em uma sociedade conservadora, a qual humilha e exclui quem não segue as regras sociais locais.

Resumo

Nessa aula, vimos os principais expoentes da literatura francesa e inglesa do século XIX: Balzac, Flaubert e Zola na França, e Dickens e Henry James na Inglaterra. Vimos a origem de um período muito importante para a história da literatura mundial, que é o realismo. Através do estudo desses cinco autores, compreendemos a escola realista na Inglaterra, o berço desta geração, que influenciou escritores do mundo inteiro. Tornou-se possível reconhecer a sua ruptura com o romantismo, através de características próprias, como a intenção de representar a realidade tal como ela é e a forte caracterização de classe social das personagens.

Optamos por estudar algumas obras fundamentais, que tiveram uma repercussão considerável na época e que perduram ainda hoje no cânone literário mundial. Intencionamos, com esse recorte, propiciar a identi-

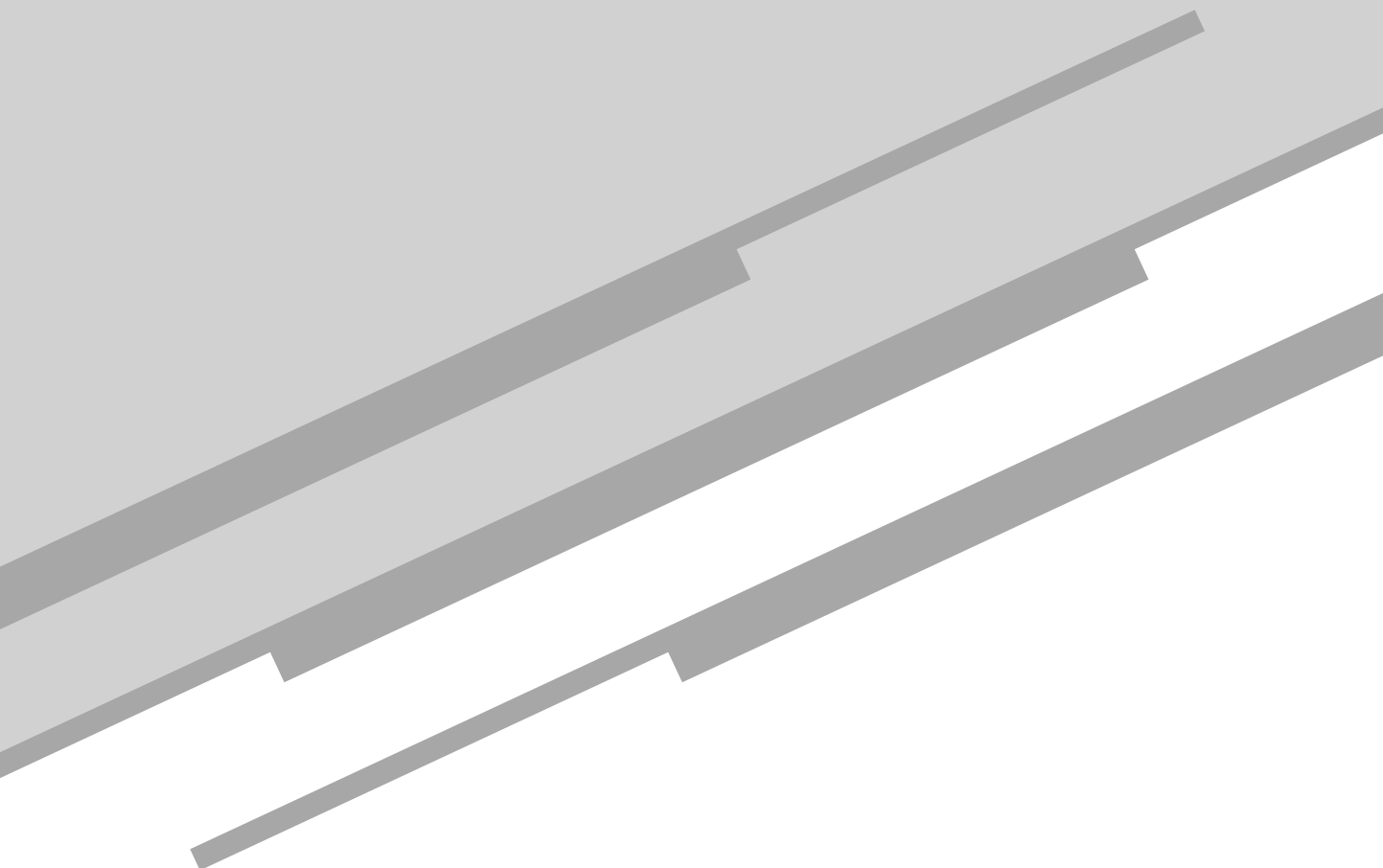
cação das principais ideias relativas ao realismo na Inglaterra e na França, examinando as obras literárias de seus principais autores: *A Comédia Humana* e *O pai Goriot*, de Balzac; *Madame Bovary*, de Flaubert; *Germinal*, de Zola; *Oliver Twist*, de Dickens; e *Daisy Miller*, de Henry James. A literatura realista é testemunho excepcional de uma época, sendo uma forma de representação social e histórica, que oscila entre os limites do que é ficção e do que é realidade.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, estudaremos a expansão do romance na Rússia.

Aula 8

A expansão do romance na Rússia



Eurídice Figueiredo
Anna Faedrich

Meta

Apresentar a expansão do romance russo, a partir dos seus expoentes Dostoiévski e Tolstói.

Objetivos

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

1. estabelecer relações entre a história da Rússia e a história da literatura russa;
2. conhecer os maiores expoentes do romance russo – Lev Tolstói e Fiódor Dostoiévski;
3. examinar as principais características dos principais romances russos.

Introdução

O romance se expandiu no século XIX, atingindo regiões que tinham, até então, pouca tradição literária ocidental, como era o caso da Rússia, país imenso, cujas terras se estendem da Europa até a Ásia. A situação cultural em que se encontrava a Rússia, no início do século XVIII, pode ser assim resumida: isolada, mais oriental do que ocidental, em parte devido à religião cristã ortodoxa – uma vez que a Rússia tinha uma história muito diferente da dos países europeus que haviam sofrido o influxo da civilização e da Igreja de Roma, e da violência pela qual os estados nacionais se constituíram.

A Rússia não havia conhecido nem o Renascimento europeu dos séculos XIV e XV, muito menos o iluminismo (ou ilustração) dos séculos XVII e XVIII. Esses processos culturais não a haviam atingido. Segundo o crítico Ivan Kiriêivski, a religião cristã ortodoxa tornou-se preponderante na Rússia porque ela não encontrou os mesmos obstáculos que tinha encontrado na Europa; “até as particularidades tribais da vida eslava ajudaram na aplicação bem-sucedida dos princípios cristãos” (KIRIÊIVSKI, 2013, p. 199).



O cristianismo começou sua expansão a partir de Roma, com a conversão do imperador Constantino em 312. Ele construiu uma residência em Bizâncio, cidade que receberia o nome de Constantinopla (atualmente Istambul, capital da Turquia). Constantinopla, chamada de “Nova Roma”, tornou-se a sede do Império Romano do Oriente. A Rússia adotou o cristianismo em 989, quando Vladimir, príncipe de Kiev, casou-se com a irmã do imperador bizantino Basílio II. A igreja do oriente rompeu com Roma em 1054 (Cisma do Oriente) e a Rússia deixou de reconhecer o Papa em 1441.



Figura 8.1: Constantino em Santa Sofia (mosaico).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Byzantinischer_Mosaizist_um_1000_002.jpg

A Rússia começou a se aproximar da Europa no reinado de Pedro, o Grande (1682-1725), que decidiu modernizar o país, impondo roupa à francesa e proibindo o uso da barba longa; ele fundou São Petersburgo, que se tornaria capital em 1712 (até a Revolução Socialista de 1917, que mudou a capital para Moscou). Para Dostoiévski, a reforma de Pedro não serviu só para os russos assimilarem o vestuário, os costumes, as invenções e a ciência da Europa. Não foi uma reforma meramente utilitária; foi uma visão profética de união da humanidade.

Não recebemos de forma hostil [...], em nossa alma, os gênios das outras nações, todos reunidos, mas de forma amistosa, com um amor total, sem fazer diferenças preferenciais entre as raças, sabendo, instintivamente, quase desde o primeiro passo, distinguir e eliminar as contradições, perdoar e conciliar as divergências, e, por meio dessa conduta, já demonstramos a nossa prontidão e disposição, que tinha acabado de aparecer e ser anunciada para nós mesmos, à reunificação de todos os seres humanos com todas as raças da grande espécie ariana (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 421-422).

Após a morte de Pedro, o Grande, o debate que se instaurou opunha os ocidentalistas aos eslavófilos, defensores da tradição eslava. Na esteira do processo modernizador de Pedro, o Grande, os defensores do Ocidente tinham uma visão universalista, o que era visto como um desenraizamento, uma alienação. Por outro lado, os eslavófilos valorizavam as tradições populares locais e desprezavam os ocidentalistas, que tinham os olhos voltados para a França. Todo esse debate dizia respeito a uma minoria da população de um país muito desigual, no qual ainda havia servos vivendo em situação de extrema pobreza e falta de liberdade. A servidão seria abolida em 1861.

Uma tarefa importante para as elites letradas era a criação de uma língua literária russa, já que havia poucos escritos nessa língua, considerada por muitos russos como uma língua pobre, com poucos recursos para criar literatura. Nikolai Karamzin escreve:

Deixemos nossas queridas damas mundanas afirmarem que a língua russa é grosseira e desagradável; que *charmant* e *séduisant*, *expansion* e *vapeurs* não podem ser expressos nela; e que, em suma, aprendê-la não vale o esforço. Quem se atreve a mostrar às damas que estão enganadas? [...] Nossa desgraça é que queremos todos falar francês e não pensamos em trabalhar pela elaboração de nossa própria língua: é de se estranhar que não consigamos expressar nela algumas sutilezas da fala? (2013, p. 34)

Para o crítico Bielínski, a literatura russa era uma criança no início do século XIX; ela não era uma criação local, havia sido transplantada de um solo alheio (2013, p. 122), ou seja, ela começou como imitação dos modelos europeus. O poeta Púchkin começou emulando Byron, mas evoluiu fazendo poesia própria; para Dostoiévski ele

aparece logo no início de nossa verdadeira autoconsciência, que teve origem em nossa sociedade um século após a reforma de Pedro, e seu surgimento contribuiu muito para a iluminação do nosso caminho obscuro, com uma nova luz orientadora (2013, p. 407).

Bielínski considera Gógol como um divisor de águas, pois foi a partir dele que a literatura russa começou a se firmar, tornando-se mais original, ao tratar tão somente da vida russa. O personagem masculino que aparece de maneira reiterada nos contos, novelas e romances, de Gógol

a Tchekhov, passando por Dostoiévski, é o funcionário público; quanto aos personagens femininos, trata-se, com frequência, de prostitutas. René Girard escreve sobre o processo de despersonalização do funcionário público na época czarista.

O processo de “despersonalização” sofrido pela massa dos funcionários subalternos é tão mais rápido, eficaz e sorrateiro quanto mais se confunde com as rivalidades ao mesmo tempo ferozes e estereis geradas pelo sistema. Os indivíduos, constantemente colocados uns contra os outros, só conseguem compreender que sua personalidade concreta está se dissolvendo (GIRARD, 2011, p. 81).

Bielínski faz um contraponto entre os europeus e os russos: em geral os franceses liam quase com exclusividade os franceses, os ingleses liam preferencialmente os ingleses e assim por diante, ao passo que os russos absorviam todas as literaturas europeias. Ele também assinala a necessidade de haver um equilíbrio na relação nacional e universal: o escritor se inspira em valores nacionais, mas necessita transcendê-los, de maneira a atingir dimensão universal.

Para o poeta que quer o seu gênio reconhecido por todos e em toda parte, e não apenas por seus compatriotas, a nacionalidade é a primeira, mas não a única condição: é indispensável ainda que, sendo *nacional*, ele seja, ao mesmo tempo, também *universal*, isto é, que a nacionalidade de suas criações seja a forma, o corpo, a carne, a fisionomia, a personalidade do mundo incorpóreo e espiritual das ideias humanas comuns. Em outras palavras: é indispensável que o poeta nacional tenha um grande significado *histórico* não apenas para sua pátria, mas que seu aparecimento tenha um significado *histórico-universal*. Poetas assim podem aparecer apenas em povos chamados a representar um papel histórico-universal nos destinos da humanidade, isto é, ter influência na marcha e no desenvolvimento de toda a humanidade com sua vida nacional (BIELÍNSKI, 2013, p. 126).



A língua russa pertence ao ramo das línguas eslavas; é escrita em alfabeto cirílico, desenvolvido no século IX pelo monge Cirilo principalmente a partir do alfabeto grego. O alfabeto cirílico foi usado

para a tradução da Bíblia nas línguas eslavas. Atualmente, é usado pelas seguintes línguas: russo, bielorusso, búlgaro, macedônio, sérvio e ucraniano, além de outras línguas não eslavas de países ligados tradicionalmente à Rússia. No entanto, muitas línguas eslavas adotaram o alfabeto latino, como o romeno, o tcheco e o polonês.

Esse debate lembra muito a situação brasileira no século XIX: oposição entre universalismo e localismo, constatação de que a literatura era transplantada, consciência de sua posição marginal, em relação às grandes literaturas europeias. No século XX, a vantagem do escritor periférico apontada por Bielínski seria percebida também por Jorge Luiz Borges e Silviano Santiago, no âmbito da América Latina. Estando à margem das grandes culturas, o escritor russo, no século XIX (assim como o escritor latino-americano, até o século XX) necessitava conhecer os grandes das literaturas estrangeiras, enquanto estes não precisavam conhecer os russos.

Bruno Gomide, em sua apresentação do livro *Antologia do pensamento crítico russo*, aponta outras semelhanças entre a Rússia e o Brasil no século XIX: desigualdade social marcada pela servidão na Rússia e pela escravidão no Brasil. Essas situações colocavam uma grande parcela da população em estado de dominação. A valorização da tradição eslava corresponderia, segundo Gilberto Freyre, à valorização da tradição ibérica, no seu pensamento. Do ponto de vista mais estritamente literário, Antonio Candido e Bielínski teriam em comum, com um século de distância, as mesmas preocupações com o sistema literário (relação autor, obra e público) e com os momentos decisivos da formação da literatura (GOMIDE, 2013, p. 24).

Os maiores expoentes do romance russo são Lev Tolstói e Fiódor Dostoiévski. É inútil perguntar qual deles é maior ou melhor, ambos deixaram obras profundas e originais que tiveram grande impacto na literatura mundial.

A ascensão do romance na Rússia faz deslanchar uma produção literária muito rica, com o desenvolvimento também de outros gêneros literários como o conto, a poesia e o teatro. Podemos citar o nome de Anton Tchekhov, autor de contos como “A dama do cachorrinho”, considerado um dos maiores contistas da literatura mundial; ele é também

autor de peças que são frequentemente representadas no teatro no Brasil (e no mundo), como *Tio Vânia*, *O jardim das cerejeiras* e *A gaivota*. O diretor de teatro russo Constantin Stanilavski, que criou seu próprio método de representação, contribuiu para a difusão da obra teatral de Tchekhov no Ocidente.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

Como vimos na aula, Bruno Gomide, em sua apresentação do livro *Antologia do pensamento crítico russo*, aponta semelhanças entre a Rússia e o Brasil no século XIX. Pensando a história da Rússia e a do Brasil, é interessante observar tais semelhanças na concepção e produção literárias. Explique quais são as semelhanças possíveis entre a expansão do romance na Rússia e no Brasil, fundamentando a sua resposta com exemplos de autores e/ou obras.

Resposta comentada

Esta questão é muito importante. Você poderá mostrar semelhanças entre a história da Rússia e do Brasil, e como isso reflete na cultura. Bruno Gomide aponta semelhanças como a desigualdade social, marcada pela servidão na Rússia e pela escravidão no Brasil. Essas situações colocavam uma grande parcela da população em estado de dominação. Reflexo disto é, por exemplo, o fato de que enquanto franceses liam franceses, ingleses liam ingleses, na Rússia – assim como no Brasil – os intelectuais liam a literatura europeia.

Bielínski faz este contraponto entre os europeus e os russos, mostrando que os russos absorviam todas as literaturas europeias. Estando à

margem das grandes culturas, o escritor russo do século XIX (assim como o escritor latino-americano até o século XX) necessitava conhecer os grandes das literaturas estrangeiras, enquanto estes não precisavam conhecer os russos. Sendo assim, a literatura russa, assim como a brasileira, começou como imitação dos modelos europeus.

Dostoiévski

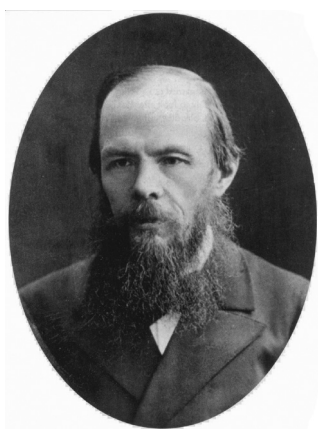


Figura 8.2: Fiódor Dostoiévski, fotografado em 1879.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dostoevsky.jpg>

Fiódor Dostoiévski foi preso em 1849 devido a sua participação no Círculo Petrashevski, movimento político considerado conspiratório; condenado à morte, sua pena foi comutada e ele foi deportado para a Sibéria, onde passou quatro anos executando trabalhos forçados junto a outros presos de direito comum. Inspirado nessa experiência, escreveu *Mémórias da casa dos mortos*, publicado em 1860, livro que faz um pungente retrato das dificuldades da vida em prisão, na qual os presos carregavam cadeias de ferro nos pés, eram punidos com castigos corporais severos, a ponto de irem direto para o hospital, depois de receber centenas de vergastadas. Foi ali que o autor conheceu pessoas de todas as classes sociais.

Era o meu primeiro e verdadeiro contato com o povo. Eu próprio me tinha convertido de repente num homem simples, num presidiário como eles [...]. Estava admirado e comovido, como se nunca tivesse suspeitado a existência de tudo aquilo (DOSTOI-ÉVSKI, 2010, p. 92).

O fato de pertencer a uma classe social superior provocava certa hostilidade, por parte dos outros presos. “A hostilidade que eu tinha constantemente de suportar, por ser nobre, nos primeiros anos da minha vida presidiária, tornava-se também insuportável, envenenava minha existência” (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 248). Como sofria de epilepsia, muitas vezes ele era enviado ao hospital, onde a vida era um pouco melhor. Depois de sair da prisão, ainda teve de ficar mais seis anos na Sibéria; só teve autorização para voltar a Moscou em 1860 (ARBAN, 1989).

A partir de 1860, começa uma carreira literária de sucesso e publica seus grandes romances (que são também muito extensos): *Crime e castigo* (1866), *O idiota* (1868), *Os demônios* (1871) e *Os irmãos Karamázov* (1880). Além desses romances, ele publicou inúmeras novelas, como *Memórias do subsolo* (1864), que já anuncia as linhas de força de seus principais romances e que será analisada nesta aula.



Novela se distingue do romance por ser uma narrativa ficcional relativamente curta, com um único fio narrativo, enquanto o romance, mesmo quando não é muito longo, envolve muitos personagens e muitas intrigas. Já o conto é uma narrativa ficcional ainda mais curta, em geral com um fim um pouco surpreendente.

Atenção para não confundir as palavras: em inglês e espanhol usam-se, respectivamente, *novel* e *novela* para designar o romance, enquanto em francês se usa *roman*. A novela é chamada em inglês *novella*, em francês *nouvelle*. Já o conto é parecido em espanhol (*cuento*) e francês (*conte*), mas em inglês é *short story*.

Mikhail Bakhtin, em seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, considerou a polifonia como a principal marca dos romances do autor russo, ou seja, seus personagens são homens livres, cujas vozes não se identificam nem se confundem com a voz do autor; a polifonia se exprime pela pluralidade das vozes e das consciências em ação. Cada personagem tem seu próprio discurso e, nos grandes romances, o dialogismo é encenado nas intermináveis discussões filosóficas. Por essa

razão, Dostoiévski é considerado um romancista filosófico: todos os debates da sociologia política, da metafísica e da religião estão presentes em sua obra.

Em *Os irmãos Karamázov*, por exemplo, discute-se a questão de moral religiosa: se Deus não existe, tudo é permitido? Em outras palavras, a moral depende da religião? Em *Crime e castigo* a questão central se relaciona com a culpa e a inocência, com a possibilidade ou a impossibilidade de se justificar um assassinio. Em *Os demônios* o debate político, a questão filosófica do suicídio e a presença do Mal são os pontos nodais dos entreveros dos personagens. Em todos eles há uma multiplicidade de personagens, cada qual com uma visão das coisas, e não se pode saber qual é a posição do autor sobre nenhuma das questões evocadas.

Comparados com o romance francês do século XIX, os romances de Dostoiévski podem parecer caóticos, pela profusão de personagens e de conflitos, mas é esta densidade que confere à obra do autor a sua perenidade e a sua atualidade. Pela primeira vez, talvez, o Mal aparece de maneira explícita e dita pelos personagens que o praticaram, ou seja, o personagem assume no seu discurso aquilo que executou nos seus atos.



Figura 8.3: Notas de Dostoiévski para o quinto capítulo de *Os irmãos Karamázov*.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bkdraft.jpg>

Outra característica de sua obra é a presença da paixão como força irracional que leva os personagens a correrem atrás de sua própria desgraça. Estamos longe do arrivismo deliberado e, lógico, dos ro-

mances franceses; estamos longe do cálculo e da clareza de objetivos; os personagens de Dostoiévski são levados a fazer o que fazem sem buscar nenhum lucro, nenhum benefício. Também nesse sentido, sua obra forneceu mais elementos para se pensar o humano por filósofos e psicanalistas, como Nietzsche e Freud.

Também pode ser destacado o fato de seus personagens se construírem sempre na interação com os outros; muitas vezes é o desejo do outro que provoca o desejo, ou ainda a inveja do que o outro tem, como bem observou o crítico francês René Girard. “A presença do rival, o medo do fracasso e o obstáculo exercem sobre Dostoiévski, assim como sobre seus heróis, uma influência ao mesmo tempo paralisante e excitante” (GIRARD, 2011, p. 63). As reflexões que emanam de seus romances e novelas tiveram influência decisiva sobre o existencialismo francês; muitas delas são retomadas no livro *O homem revoltado*, de Albert Camus.



De Dostoiévski, *Os demônios* foi adaptado para o cinema por Andrzej Wajda com o título de *Os possessos*, com roteiro de Jean-Claude Carrière e, no elenco, Isabelle Huppert e Bernard Blier. *Os irmãos Karamázov* foi levado às telas em 1958 por Richard Brooks, tendo como atores, entre outros, Yul Brynner e Maria Schell.

Memórias do subsolo (Notas do subsolo/Notas do subterrâneo)

Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa em que o narrador-personagem faz um exame de consciência e aponta sua ambiguidade. É um solilóquio que, segundo Bakhtin, se define por uma atitude dialógica consigo mesmo. Em outras palavras, o personagem-narrador, por vezes, imagina uma contestação da parte do leitor e cria um diálogo imaginário; em outros momentos, ele próprio se contradiz, afirmando que está mentindo. Por exemplo, após dizer que inveja o homem normal, mas que o subsolo é mais vantajoso, ele declara que mente. “Minto porque eu mes-

mo sei, como dois e dois, que o melhor não é o subsolo, mas algo diverso, absolutamente diverso, pelo qual anseio, mas que de modo nenhum hei de encontrar! Ao diabo o subsolo!” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 51).

Na primeira parte ele tem 40 anos, está aposentado do funcionalismo há um ano, após ter recebido uma herança de 6 mil rublos. É um homem com uma autoconsciência excessiva, que se autoexamina sem parar. “Quanto mais consciência eu tinha do bem e de tudo o que é ‘belo e sublime’, tanto mais me afundava em meu lodo, e tanto mais capaz me tornava de imergir nele por completo” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 19). Sabe que não é bom, que não ama seus semelhantes, que é movido pela vaidade e pela inveja. Viver no subsolo é a metáfora para designar aquele que foge da vida social, embora desejasse ser reconhecido e amado. Acha-se feio e ridículo, comporta-se de maneira inadequada sempre, não tem amigos. Sente prazer em sua própria degradação: o amargor depois de cometer uma ignomínia se transforma em “doçura vil, maldita e, depois, num prazer sério, decisivo!” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 20). Compara-se a um rato, deseja ser um inseto; em outras palavras, é um ser que se compraz na sua abjeção. Aliás, todos os outros homens também são comparados a moscas, aranhas e outros bichos.

Não apenas não consegui tornar-me cruel, como também não consegui me tornar nada: nem mau, nem bom, nem canalha, nem homem honrado, nem herói, nem inseto. Agora vivo no meu canto, provocando a mim mesmo com a desculpa rancorosa e inútil de que o homem inteligente não pode seriamente se tornar nada, apenas o tolo o faz (DOSTOIÉVSKI, 2009).

Ele constata que mesmo os homens bons e sensatos acabam cometendo inconveniências, em algum momento de suas vidas, ou seja, há no homem duas forças opostas que se digladiam: o desejo da vida e o desejo da morte. “O homem gosta de criar e de abrir estradas, isto é indiscutível. Mas por que ama também, até a paixão, a destruição e o caos?” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 46).

Além de amar a destruição e a morte, o homem também ama o sofrimento.

Talvez o homem não ame apenas a prosperidade? Talvez ele ame, na mesma proporção, o sofrimento? Talvez o sofrimento lhe seja exatamente tão vantajoso como a prosperidade? O homem, às

vezes, ama terrivelmente o sofrimento, ama-o até a paixão, isto é um fato (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 47).

Freud, que se inspirou muito na literatura e, em particular, em Dostoiévski, desenvolveu na psicanálise a teoria segundo a qual o homem tem duas pulsões: Eros e Tânatos, Amor e Morte. A relação sado-masoquista implica o prazer através do sofrimento.

O personagem-narrador afirma que existem, nas recordações de cada homem, três elementos: aquilo que ele só revela aos amigos, aquilo que só revela a si mesmo e aquilo que esconde até de si próprio. Em resumo, não se pode conceber uma autobiografia em que o autor diga toda a verdade.

Heine afirma que uma autobiografia exata é quase impossível, e que uma pessoa falando de si mesma certamente há de mentir. Na sua opinião, Rousseau, por exemplo, com toda certeza, mentiu a respeito de si mesmo, na sua confissão, e fê-lo até intencionalmente, por vaidade (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 53).

Ainda que diga que escreve para si e não para leitores, o narrador confia no efeito catártico da escrita e decide, assim, contar uma remota recordação ocorrida quando ele tinha 24 anos e que o persegue. Os acontecimentos que constituem o assunto da segunda parte da novela se articulam como o verso e o reverso, o avesso e o direito. De um lado, ele é humilhado por um grupo de colegas que não quer a sua companhia em um jantar de confraternização; de outro lado, ele humilha uma jovem prostituta, que encontra em um dos locais pelos quais os homens passam, em sua noitada.

Entre uma cena e outra, ele se olha no espelho. “O meu rosto transtornado pareceu-me extremamente repulsivo: pálido, mau, ignóbil, cabelos revoltos” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 102). Como ele é desprezado e se despreza, ele se vinga sobre um ser mais fraco, levando a jovem prostituta ao desespero. “Eu pressentia, desde muito, que lhe transtornara a alma e lhe rompera o coração, e, quanto mais eu me convencia disto, tanto mais queria atingir o objetivo o mais depressa e o mais intensamente possível” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 119). Alguns dias depois, quando ela vai ao seu encontro em busca de uma possível redenção, ele se explica:

Eu tinha sido ofendido, ao jantar, pelos que estiveram naquela casa antes de mim. Fui até lá para espancar um deles, um oficial; não deu certo, não o encontrei; apareceu você, e eu descarreguei sobre você todo o meu rancor, zombei de você. Humilharam-me, e eu também quis mostrar que podia mandar... Eis o que aconteceu; e você pensou que eu fui lá de propósito para salvá-la, não? Você pensou isto? Você pensou isto? (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 137).

Apesar de toda sua agressividade, dos dois personagens ele é, talvez, o mais humilhado e o mais infeliz; para ele, não há saída possível. Contar essa história, 16 anos depois, significa que ele ainda está assombrado por ela.

Pode-se perceber o influxo dessa novela em obras de vários escritores do século XX, como aponta Manuel da Costa Pinto

É possível ouvir ecos da voz subterrânea de Dostoiévski no conto *A construção*, de Kafka, e na ira crispada dos narradores de Céline, que se esgueiram como ratos pelos esgotos da cidade burguesa; na personagem da peça *Dias felizes*, de Beckett, que passa todo o tempo enterrada num buraco, e nos círculos infernais de *A queda*, de Camus; no degredo doméstico de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, e na autoinunção dos heróis de Ernesto Sábato. Ou seja, essa narrativa insólita não apenas inicia o ciclo ascendente da literatura de Dostoiévski como lança seus gritos e sussurros sobre algumas obras-primas do século XX (PINTO, 2009, orelha).



A editora L&PM disponibiliza uma parte do livro *Notas do subsolo* em PDF para leitura gratuita.

Você pode acessá-la em: http://www.lpm.com.br/livros/Imagens/notas_do_subsolo.pdf.

Atividade 2

Atende aos objetivos 2 e 3

Os irmãos Karamázov e *Crime e castigo* são obras-primas da literatura universal. Os romances de Dostoiévski abordam questões existenciais e temas ligados à humilhação, culpa, suicídio, loucura e estados patológicos humanos. Exemplifique, a partir de suas leituras, uma das questões abordadas pelo autor.

Resposta comentada

Para responder esta questão, é preciso que se faça referência a uma das obras do autor, como por exemplo, *Crime e castigo*, um romance em que o protagonista Raskólnikov sofre com a culpa pelo assassinato que cometeu, beirando à loucura e deixando entrever questões existenciais. A obra pode ser vista como uma grande reflexão existencial sobre como o ser humano se relaciona com as questões divinas.

Você pode também aproveitar o exemplo aprofundado em aula, *Memórias do subsolo*, uma narrativa em primeira pessoa em que o narrador-personagem faz um exame de consciência e aponta sua ambiguidade. O protagonista é um homem com uma autoconsciência excessiva, que se autoexamina sem parar. Sabe que não é bom, que não ama seus semelhantes, que é movido pela vaidade e pela inveja. Viver no subsolo é a metáfora para designar aquele que foge da vida social, embora desejasse ser reconhecido e amado. Acha-se feio e ridículo, comporta-se de maneira inadequada sempre, não tem amigos.

Tolstói

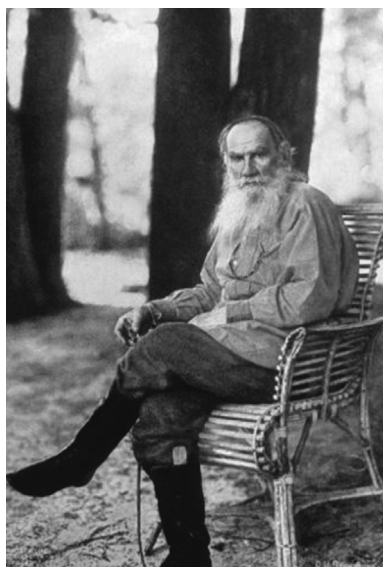


Figura 8.4: Lev Tolstói em Yasnaya Polyana, 1908, primeira foto colorida na Rússia.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Liev_Tolst%C3%B3i#mediaviewer/File:L.N.Tolstoy_Prokudin-Gorsky.jpg

Lev Tolstói (também conhecido por Liev ou Leon Tolstói) pertencia à alta nobreza russa; escreveu textos autobiográficos em sua juventude, que mais tarde renegaria. Participou do exército na Guerra da Crimeia (1853-1856), experiência que lhe inspirou *Contos de Sebastopol* (1856) e seria muito útil para escrever sua obra-prima, *Guerra e paz* (1869), cujas histórias familiares e amorosas têm como pano de fundo a guerra que opôs a Rússia à França de Napoleão Bonaparte.

Guerra e paz

Muitas batalhas são descritas, das quais alguns dos principais personagens participam, o que dá ao romance um caráter épico. Depois da vitória de Borodin, Napoleão entrou em Moscou, onde se alojou com seus soldados. No entanto, ao bater em retirada de maneira desordenada, o exército francês foi atacado pelos russos, perdendo milhares de soldados. O rigor do inverno, para o qual os franceses não estavam preparados, contribuiu para a vitória russa em 1812.

Segundo Rubens Figueiredo, tradutor de *Guerra e paz* para o português, os personagens são apresentados em vários planos: do ponto de vista individual, podem ser apreciadas as particularidades de cada um; do ponto de vista familiar, eles se caracterizam por ser nobres, com

pouco ou muito dinheiro, ou não nobres; do ponto de vista político, os personagens masculinos se posicionam em relação a Napoleão, à revolução francesa e à situação da Rússia.

Como os aristocratas falavam francês, pois o domínio da língua francesa era sinal de boa educação e de distinção, os personagens dos grandes romances de Tolstói e Dostoiévski que se passam nesse meio social falam, frequentemente, em francês. Rubens Figueiredo assinala que a presença da língua francesa desde as primeiras páginas do romance *Guerra e paz* mostra que “a Rússia já era um país invadido antes mesmo da chegada das tropas de Napoleão” (FIGUEIREDO apud TOLSTÓI, 2011, p. 16). O personagem central é chamado de Pierre e não Piotr, que seria o nome russo correspondente a Pedro; ele viveu grande parte da vida no exterior e tem dificuldade em falar de assuntos sérios em russo. Embora de maneira diferente de Dostoiévski, Tolstói também muda de perspectivas, dependendo do personagem. Vejamos o que escreve Rubens Figueiredo:

O dinamismo com que a narrativa de Tolstói muda de perspectiva, abandonando os pressupostos de uma visão de mundo para adotar outros, com uma simples mudança de parágrafo, constitui um dos pontos fortes de sua técnica. Assim o leitor passa do soldado russo para o francês, do camponês para o senhor de terras, da filha para o pai, e até animais são envolvidos nesse deslocamento incessante. O efeito inicial é desfazer as hierarquias e anular as distâncias. O sentido mais duradouro, porém, consiste em pôr em dúvida crenças e postulados mentais tidos como naturais, universais e eternos (FIGUEIREDO apud TOLSTÓI, 2011, p. 17).

Assim como em Dostoiévski, há muita filosofia na obra de Tolstói, divergindo da técnica do romance francês. A diferença entre os dois russos reside no fato de que em *Guerra e paz* é o próprio narrador quem disserta sobre as teorias da história e as teorias da guerra, enquanto em Dostoiévski são seus personagens que manifestam seus pontos de vista; eventualmente, algum personagem encarna o ponto de vista do autor, mas o leitor não pode estar seguro disso.



A vitória russa de 1812 sobre Napoleão foi immortalizada, na música, por Tchaikóvsky, na Abertura do ano 1812, apresentada pela primeira vez em 1882, na celebração dos 70 anos da derrota francesa. A obra é

também conhecida pela sua sequência de tiros de canhão que é, em alguns concertos ao ar livre, executada com canhões verdadeiros.

Na abertura, ouvem-se os temas do Hino Nacional Francês e do Hino Nacional Russo vigente no século XIX – “Deus salve o czar”. Ao final, o hino russo triunfa e finaliza a música vibrantemente e com forte intensidade, mostrando um potente sentimento nacionalista romântico.

É possível ouvir a música neste *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=VbxgYlcNx8>.

Se nesse magistral romance há muitas páginas dedicadas à guerra, nos romances subsequentes, e em particular em *Ana Karenina* (1877), há muito mais debate filosófico porque no início dos anos 1870 Tolstói inicia uma busca espiritual que vai se manifestar em sua obra. Ele faz uma pungente meditação sobre a morte no conto “A morte de Ivan Ilitch”. O personagem central é um juiz, cuja carreira de sucesso o coloca em uma situação social invejável; seu casamento, por outro lado, é infeliz porque o desentendimento entre marido e mulher é total. Sua doença, sua crescente debilidade e sua morte são descritas de vários ângulos: dele próprio, dos amigos, da mulher. Trata-se de uma pequena obra-prima.

O autor torna-se cada vez mais defensor dos pobres, passa a ser crítico feroz tanto da Igreja quanto do Estado czarista, defendendo uma vida mais simples e mais moral. Acabou sendo excomungado e só não foi perseguido pelo Estado porque era muito famoso e muito amado, tanto na Rússia quanto no exterior. Tinha a intenção de ceder os direitos autorais de toda sua obra ao público, o que foi causa de uma disputa com sua esposa Sofia, que defendia os interesses econômicos de seus filhos.

Teve contato por cartas com aquele que se tornaria líder da independência da Índia, Mahatma Gandhi. Inspirou o romancista francês Romain Rolland, que escreveu sua biografia. A rebeldia de Tolstói em sua velhice foi tal que um dia, em pleno inverno, fugiu de casa com o objetivo de ir morar de maneira humilde. As condições precárias que enfrentou em sua viagem provocaram uma pneumonia, que o levou à morte.

Outro aspecto que muito interessou o autor foi o casamento, tematizado em várias obras suas, como *A felicidade conjugal* (1859), *Anna*

Karenina e *A sonata a Kreutzen*. Se em *A felicidade conjugal* a visão que dá é positiva, na novela *A sonata a Kreutzen*, publicada em 1891, o desencontro amoroso, provocado pelo ciúme e pelas diferenças entre os sexos, é trágico. Apesar de não ser explicitamente autobiográfico, sua mulher desaprovou o livro, tendo, inclusive, escrito sua própria versão.



Muitos filmes foram feitos inspirados na obra dos autores russos, como vimos. A adaptação de *Guerra e paz* é de 1956, com Audrey Hepburn, Henry Fonda e Mel Ferrer, e direção de King Vidor.

A sonata a Kreutzer

Essa novela é um quase monólogo já que, depois de um início em que se narra uma viagem de trem com diferentes movimentos de viajantes em um vagão, um deles começa a contar a outro como e por que matou sua mulher, passou alguns anos na prisão e perdeu a guarda dos filhos.



Figura 8.5: Frontispício da *Sonata a Kreutzer*, de Ludwig van Beethoven.
Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portada_Sonata_Kreutzer.jpg

Paroxismo

A maior intensidade de algo.

Através de seu personagem Pózdnichev, Tolstói leva ao **paroxismo** sua concepção sobre o conflito que nasce da diferença sexual: como os homens são atraídos pela beleza das mulheres, elas capricham na sua apresentação, para se tornarem desejáveis. Nesse sentido, ele não vê diferença entre as mulheres honestas e as prostitutas: “os mesmos trajes vistosos, os mesmos modelos, os mesmos perfumes, o mesmo desnuda-

mento dos braços, dos ombros, dos seios [...], os mesmos divertimentos, danças, músicas e canções” (TOLSTÓI, 2010, p. 30). Ao se dar conta que os homens as desejam, as mulheres se vingam de sua opressão na sociedade, dominando os homens pela sexualidade. Apesar da aparente misoginia expressa pelo personagem, é preciso reconhecer a atualidade do debate sobre a questão do corpo da mulher.

A escravidão da mulher consiste unicamente em que os homens querem e consideram muito bom utilizá-la como um instrumento de prazer. Bem, ei-los que libertam a mulher, concedem-lhe toda espécie de direitos, iguais aos do homem, mas continuam a ver nela um instrumento de prazer, e assim a educam na infância e, depois, por meio da opinião pública. E eis que ela continua sendo a mesma escrava humilhada e pervertida, e o homem o mesmo senhor pervertido de escravos (TOLSTÓI, 2010, p. 50).

Pensando assim, o personagem sente muito ciúme da mulher porque percebe que sua beleza provoca os olhares de **concupiscência** dos homens. O escritor russo Máximo Górkí, que conviveu com Tolstói em seus últimos anos, escreveu uma pequena biografia em que se refere à linguagem que ele usava para falar das mulheres.

Concupiscência

Avidez, ganância. Apetite sexual.

Quando ele queria, podia ser delicado, solícito e dócil de maneira especial e muito bonita; sua linguagem era de uma simplicidade encantadora, rebuscada, mas, às vezes, era-me penoso e desagradável ouvi-lo. Jamais gostei de suas opiniões sobre as mulheres, nesse assunto ele era ‘povão’ demais, em suas palavras algo soava afetado, falso e, ao mesmo tempo, muito pessoal. Como se um dia ele tivesse sido insultado e não conseguisse esquecer, nem perdoar (GÓRKI, 2006, p. 46).

O tema da música, que dá nome à novela, é introduzido quando um conhecido dele, chamado Trukhatchévski, começa a frequentar sua casa. Exímio violinista, ele estabelece certa empatia pela mulher, que toca piano. Ambos tocam juntos a *Sonata a Kreutzer*, de Beethoven. Ao ouvir o primeiro movimento da sonata, ele fica muito perturbado. Vejamos o que ele diz a propósito da música:

Sobre mim, pelo menos, esta peça atuou terrivelmente; abriram-se para mim como que sentimentos novos, parecia-me, novas possibilidades, que eu até então não conhecera. Algo no íntimo parecia

dizer-me: tudo tem que ser absolutamente diverso da maneira pela qual eu antes pensava e vivia, tem que ser como isto aqui. Não podia dar conta a mim mesmo do que era o novo que eu conhecera, mas a consciência dessa nova condição dava-me grande alegria. As mesmas pessoas, inclusive minha mulher e ele, já apareciam sob uma luz completamente diversa (TOLSTÓI, 2010, p. 84).

De acordo com o autor do texto, “Tolstói condensou, no tempo de uma viagem de trem, uma narrativa de caráter alucinatório, cujos movimentos parecem dialogar com as escalas vertiginosas que piano e violino exploram na obra de Beethoven”. Diferentemente de *Anna Karenina*, em que há, efetivamente, adultério, aqui o leitor não sabe se houve algum tipo de relação amorosa entre os dois; tudo o que se vê é o prazer de tocarem juntos. No entanto, para o homem ciumento, o simples fato de os dois compartilharem um gosto musical, de estarem juntos para ensaiar, comentar e tocar para os amigos reunidos em pequenas reuniões sociais, já é suficiente para desencadear o furor assassino. Assim, ao voltar para casa depois de alguns dias de ausência e encontrar os dois juntos, o personagem, alucinado, mata-a.

Podemos perceber que nos romances do século XIX a mulher adúltera quase sempre morre: Emma Bovary e Anna Karenina cometem suicídio e a mulher do protagonista de *A sonata a Kreutzer* é assassinada. A violência contra a mulher é um assunto que está na ordem do dia nos jornais de hoje e que merece uma reflexão de nossa parte.



Segundo o autor, a *Sonata a Kreutzer* foi composta por Beethoven em 1803. Após tocar com George Bridgetower, jovem violinista afro-polonês, decidiu dedicar-lhe a sonata (*Sonata per um mulaticcolumattico*). No entanto, mais tarde o compositor mudaria de ideia, porque o violinista teria feito um “comentário de cunho particular sobre uma dama conhecida de Beethoven”. Ele então deu o nome de outro violinista famoso, Kreutzer, que nunca chegou a executar a peça.

Você pode ouvir a composição de Beethoven acessando o *link* a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=mUWcyDEvsYA>.

Já a obra de Tolstói, *A sonata a Kreutzer*, foi adaptada em 1956 pelo cineasta francês Eric Rohmer, em um curta-metragem no qual fez o papel principal e em 2008 por Bernard Rose, com Danny Huston e Elizabeth Röhm. O final da vida de Tolstói inspirou o filme *A última estação* (2011), de Michael Hoffman, com Christopher Plummer no papel de Tolstói e Helen Mirren no papel de sua esposa Sofia.

Conclusão

A apresentação dos dois grandes expoentes literatura russa – Dostoiévski e Tolstói – permite-nos uma consciência maior sobre a importância do romance russo na história da literatura ocidental. A expansão do romance russo está atrelada à tarefa importante de criação de uma língua literária russa, já que havia poucos escritos nessa língua, considerada por muitos russos como uma língua pobre, com poucos recursos para criar literatura. É possível encontrarmos, assim, semelhanças entre a cultura e a história russa e a brasileira, tal como a desigualdade social, marcada pela servidão na Rússia e pela escravidão no Brasil. Essas situações, de acordo com Bruno Gomide, colocavam uma grande parcela da população em estado de dominação. Tanto na Rússia quanto no Brasil, as culturas se alimentavam da cultura europeia, onde era comum a prática de imitação. A Rússia, com a ascensão do romance, fez deslanchar uma produção literária muito rica, com o desenvolvimento também de outros gêneros literários como o conto, a poesia e o teatro. Os romances de Dostoiévski, aparentemente caóticos, pela profusão de personagens e de conflitos, são de uma densidade que confere perenidade e atualidade à obra do autor. Já em Tolstói, há muito mais debate filosófico, porque no início dos anos 1870, o escritor inicia uma busca espiritual que se manifesta em sua obra. Sua obra magistral *Anna Karenina*, por exemplo, tem muitas páginas dedicadas à guerra. Também “A morte de Ivan Ilitch” mostra uma meditação sobre a morte. Tolstói torna-se defensor dos pobres, passa a ser crítico feroz tanto da Igreja quanto do Estado czarista, defendendo uma vida mais simples e mais moral.

Atividade final

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Manuel da Costa Pinto, em *As duas faces do romance russo* (2002), observa que as obras de Dostoiévski e Tolstói são “divisoras de água” na história do romance russo, pois, entre outras coisas, trazem o “mosaico de acepções do humano”:

Antes de Tolstói e Dostoiévski, podia-se, sem grandes dificuldades, classificar a literatura segundo categorias como “romance picaresco”, “romance social”, “romance psicológico” etc. Porém, obras como *Crime e castigo* (de Dostoiévski) ou *Ana Karenina* (Tolstói) reúnem em suas personagens – e muitas vezes em uma única personagem – todo o mosaico possível de acepções do humano: os abismos interiores de desejo e culpa, os determinismos materiais e a tentativa de transcendê-los social e espiritualmente, as utopias políticas e religiosas, a fronteira tênue entre sanidade e demência, lucidez e possessão.

Comente este fragmento para falar sobre a expansão do romance russo, revelando a peculiaridade de cada autor trabalhado em aula.

Resposta comentada

Você deverá mostrar Dostoiévski e Tolstói são expoentes na história do romance russo, por trazerem, conforme a referência de Manuel da Costa Pinto, o “mosaico de acepções do humano”. Ou seja, ambos mostram a percepção do drama humano em sua totalidade fraturada. Os autores russos se diferenciam dos franceses pela técnica romance: há muita filosofia. A peculiaridade entre os dois reside no fato que em *Guerra e paz* é o

próprio narrador quem disserta sobre as teorias da história e as teorias da guerra, enquanto em Dostoiévski são seus personagens que manifestam seus pontos de vista; eventualmente, algum personagem encarna o ponto de vista do autor mas o leitor não pode estar seguro disso.

Em *Crime e castigo*, romance policial, vemos claramente o abismo interior de desejo e culpa. O herói Raskólnikov comete um crime para provar sua superioridade moral. É possível ter acesso à mente narrada através do fluxo de consciência da personagem. Romances como *Guerra e paz* e *Os irmãos Karamázov*, de Tolstói mostram histórias familiares e amorosas que têm como pano de fundo a guerra que opôs a Rússia à França de Napoleão Bonaparte.



Resumo

Nesta aula vimos a expansão do romance na Rússia, analisando a relação entre a história da Rússia e a história da literatura russa. Ao fazermos esta análise, foi possível aproximar a situação da Rússia com a do Brasil. Ambas as culturas passaram por um processo de dominação, em que a desigualdade social era marcada pela servidão, na Rússia, e pela escravidão, no Brasil, o que refletiu no sistema literário de cada país, onde autores imitavam o modelo europeu de romance. Reflexo deste processo é o fato de que enquanto franceses liam franceses, ingleses liam ingleses, na Rússia – assim como no Brasil –, os intelectuais liam a literatura europeia, por estarem à margem das grandes culturas. O escritor russo no século XIX (assim como o escritor latino-americano até o século XX) necessitava conhecer os grandes das literaturas estrangeiras, enquanto estes não precisavam conhecer os russos. Vimos também que esta fase começou a ser superada com Gógol. Bielínski considera Gógol como um divisor de águas, pois foi a partir dele que a literatura russa começou a se firmar, tornando-se mais original, ao tratar tão somente da vida russa.

Optamos por estudar algumas obras fundamentais dos expoentes da literatura russa – Lev Tolstói e Fiódor Dostoiévski. Além de uma análise geral das principais obras de cada autor e dos recursos estilísticos e narratológicos, fizemos um recorte escolhido para análise hermenêutica profunda: *A sonata a Kreutzen*, de Tolstói, e *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski. Dessa forma, foi possível examinar a rica produção literária na Rússia – com

o desenvolvimento também de outros gêneros literários, como o conto, a poesia e o teatro –, integrante, hoje, do cânone literário mundial.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, veremos a expansão do romance nos Estados Unidos.

Aula 9

A expansão do romance
nos Estados Unidos

Eurídice Figueiredo
Anna Faedrich

Meta

Apresentar a expansão do romance nos Estados Unidos, a partir dos seus expoentes Edgar Allan Poe e Herman Melville.

Objetivos

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

1. reconhecer a importância dos autores Herman Melville e Edgar Allan Poe para a história literária americana;
2. examinar as obras literárias *Moby Dick* e *Bartleby*, de Herman Melville;
3. examinar a obra literária de Poe, em especial, as histórias extraordinárias.

Pré-requisitos

Antes de iniciar os estudos desta aula, você deverá fazer as seguintes leituras:

4. Leitura de *Bartleby*, de Melville, texto disponível *online* em: <https://leidsoncvsenac.files.wordpress.com/2009/12/miololivro.pdf> (tempo previsto de leitura: 1 hora).
5. Leitura do conto “O homem da multidão”, de Poe. Disponível *online* em: www.ufrgs.br/proin/versao_2/textos/homem.rtf (tempo previsto de leitura: 1 hora).

Introdução

Os Estados Unidos, país recente, se comparado aos países europeus, só tiveram sua verdadeira identidade literária criada a partir do século XX, quando foi utilizado, pela primeira vez, o termo “literatura americana”. Este termo ainda era usado com sentido depreciativo, uma vez que se procurava diferenciar essa nova literatura da prestigiada “literatura inglesa”. Dessa forma, a literatura americana tinha o desafio claro de construir sua própria identidade, se (auto)definir, escapando dos padrões europeus. Aconteceria, então, o divórcio entre a literatura americana e a literatura inglesa, marcando a independência política e estética. Tal história de colonização é similar à do Brasil ou mesmo à da Rússia, conforme vimos na aula anterior.

A transmissão oral de mitos, lendas e histórias da cultura indígena marca o início da literatura americana. A tradição oral indígena, bastante diversificada, é a contribuição dos índios norte-americanos para a América, de uma maneira geral. Os povos nativos dos Estados Unidos já habitavam o território antes da chegada dos primeiros europeus. As diferenças culturais entre ambos levaram a grandes e duradouros conflitos. As tribos indígenas foram, aos poucos, perdendo suas terras e identidade cultural, com o início da colonização da América do Norte, pelos ingleses, franceses e espanhóis.



Figura 9.1: Índias apaches em retrato do século XIX.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brushing_Against_Little_Squint_Eyes,_San_Carlos_Apaches.jpg

O início da colonização dos Estados Unidos foi marcado pela intolerância religiosa. A igreja era o lugar onde os sermões, inspirados pelo temor severo a Deus, eram propagados. Estes sermões influenciaram os

sermões que vemos nos jornais, universidades, televisão, conferências. Os ingleses exilados na Nova Inglaterra, por serem adeptos do puritanismo, fizeram fortes perseguições aos revoltosos que não eram adeptos desta religião.

Um fato histórico decisivo para compreendermos a história da literatura americana foi a Revolução Americana contra a Grã-Bretanha (1775-1783). Esta foi a primeira guerra moderna de libertação contra uma potência colonial. A guerra teve fim quando a independência dos Estados Unidos foi reconhecida pelo Reino Unido, no Tratado de Paris de 1783. Apesar de a estrutura social ter permanecido inalterada (o norte continuou capitalista e, no sul, a escravidão foi mantida), a Guerra da Independência dos Estados Unidos é chamada de revolução por ter instituído, na Constituição de 1787, vigente até hoje, uma república federal, a soberania da nação e a divisão tripartida dos poderes. Além disso, influenciou as revoluções liberais que aconteceriam na Europa, como a Revolução Francesa. O triunfo da independência americana alimentou esperanças nacionalistas de uma nova grande literatura. Dessa forma, a noção de país independente permitia a produção de uma literatura igualmente independente.



Figura 9.2: *Washington cruzando o rio Delaware*, de Emanuel Leutze, MMA-NYC, 1851.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Washington_Crossing_the_Delaware_by_Emanuel_Leutze,_MMA-NYC,_1851.jpg

Primeiros anos da literatura americana



Figura 9.3: *Uma perfeita puritana*, por E. Percy Moran (litografia de 1897).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_fair_Puritan.jpg

Anne Bradstreet (1612-1672) está entre as mulheres da era colonial; é autora do primeiro livro de poemas da Nova Inglaterra e também a primeira mulher estadunidense a publicar. Nascida na Inglaterra, Bradstreet emigrou com a sua família, aos 18 anos. Escreveu poemas longos e religiosos, poemas curtos e espirituosos sobre o cotidiano e poemas amorosos. Também Anne Hutchinson, Ann Cotton e Sarah Gravura são nomes femininos que sobreviveram até hoje nas histórias da literatura norte-americana, uma vez que, mesmo exercendo forte influência literária, as mulheres sofreram muito com os perigos, as condições de escrita e as exclusões.

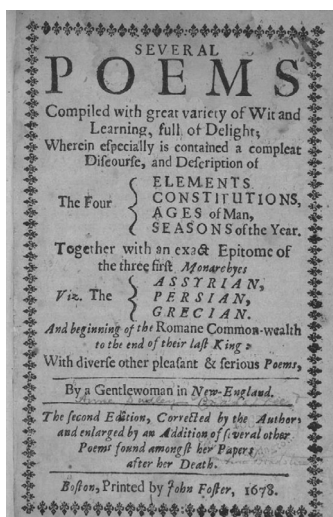


Figura 9.4: Primeira edição dos poemas de Bradstreet (1678).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bradstreet_first_edition.jpg

Contudo, poucas obras de valor apareceram durante ou logo após a revolução, com exceção de alguns textos políticos. A crítica inglesa era severa a respeito dos livros americanos. Os escritores americanos eram conscientes de sua excessiva dependência em relação aos modelos literários ingleses e, por isso, buscavam uma literatura própria, tal como uma obsessão nacional. A primeira geração de grandes escritores americanos era composta por Washington Irving, James Fenimore Cooper, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Walt Whitman e Emily Dickinson.

A letra escarlata é um dos livros mais reconhecidos de Nathaniel Hawthorne (1804-1864), popular desde o seu lançamento. Considerado um clássico da literatura mundial, também teve sucesso em suas adaptações para o cinema. O livro foi publicado nos Estados Unidos, em 1850. A história acontece em Salem, no século XVII, então colonizada por puritanos vindos da Inglaterra. Esta comunidade pune severamente a jovem Hester Prynne, por ter cometido adultério. O drama desta mulher foi vivido e eternizado, no cinema, em filme dirigido por Roland Joffé (1995), pela atriz Demi Moore. Desonrada e renegada publicamente, ela é obrigada a levar sempre a letra “A”, de adúltera, bordada em seu peito. Hester, primeira autêntica heroína da literatura norte-americana, mostra toda sua força interior e sua convicção de espírito ao criar a filha sozinha, lidar com a volta do marido e proteger o segredo sobre a identidade de seu amante.

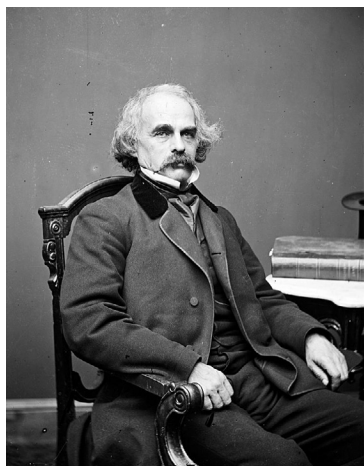


Figura 9.5: Hawthorne, na década de 1860.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nathaniel_Hawthorne_old.jpg

A escrita de Hawthorne impactou a de Herman Melville, seu amigo e vizinho. Melville tem seu estilo marcado pelas reflexões filosóficas, aproximando-o do estilo de Hawthorne, como veremos mais adiante, em

análise detalhada de sua obra *Moby Dick*, ou mesmo em *Bartleby, o escrivão*. Inclusive, Melville dedica *Moby Dick* ao amigo Hawthorne. Entretanto, sua fama foi conquistada antes de adotar este estilo, quando ainda escrevia relatos de aventuras baseados em suas experiências de viagem.

Nessa mesma linha, está Henry David Thoreau (1817-1862), que escreveu relatos autobiográficos sobre sua vivência de dois anos em uma cabana na floresta, às margens do lago Walden, onde plantou batatas e fez seu próprio pão. Thoreau era filósofo e naturalista, amante das águas e dos bosques, indo morar na floresta porque queria “viver deliberadamente”. O produto dessa experiência foi: *Walden ou A vida nos bosques*. A sua escrita expressa a tendência estadunidense ao individualismo:

No meu modo de viver, levava pelo menos essa vantagem sobre os que se viam obrigados a procurar fora sua distração na companhia das pessoas ou no teatro, pois minha própria vida tornou-se a minha distração e nunca deixava de apresentar novidades. Tratava-se de um drama com muitas cenas e sem desfecho. Na verdade, se estivéssemos sempre ganhando o próprio sustento e regulando nossas vidas de acordo com o melhor modo recém-aprendido, nunca seríamos incomodados pelo tédio. Segui vosso gênio bem de perto e ele não falhará em vos mostrar uma perspectiva nova a cada hora. A lida doméstica era um agradável passatempo. Quando o assoalho estava sujo, levantava-me cedo, e colocando todos os móveis fora de casa; na grama, cama e colchão juntos, jogava água no chão, aí espargindo areia branca do lago e com uma vassoura esfregava-o até deixá-lo alvo e limpo; e na hora em que as pessoas do povoado estariam tomando o café da manhã, o sol já tinha secado minha casa suficientemente para me permitir entrar e prosseguir com as minhas meditações, que assim quase não eram interrompidas (THOREAU, 2007, p. 48).



Figura 9.6: Henry David Thoreau.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thoreau.jpg>

Também Mark Twain (1835-1910), pseudônimo de Samuel Langhorne Clemens, escreveu relatos autobiográficos, tais como *Life on the Mississippi* e *As aventuras de Huckleberry Finn*, obras-primas de caráter regional, marcadas pelo estilo despojado, evocativo e divertido. *As aventuras de Huckleberry Finn* é um desdobramento de outro livro do autor, também famoso, *As aventuras de Tom Sawyer* (1876). Tom Sawyer e seu amigo Huckleberry vivem juntos as mais incríveis peripécias. Tom Sawyer virou um personagem clássico da literatura mundial, representando a juventude de um menino órfão, sonhador e esperto, com ideais de liberdade e justiça.

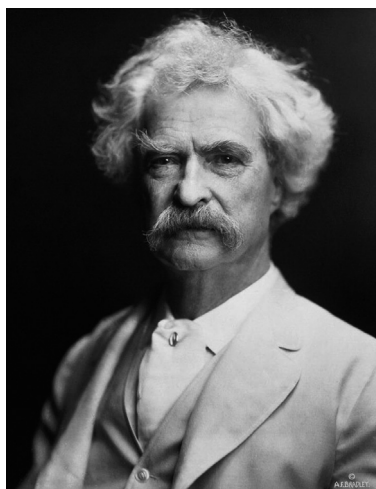


Figura 9.7: Retrato de Mark Twain, de A. F. Bradley, em Nova York, 1907.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mark_Twain_by_AF_Bradley.jpg

Nesta Aula 9, privilegiaremos o estudo de Melville e Poe. Escolhemos Herman Melville e Edgar Allan Poe porque podem ser considerados os mais importantes escritores norte-americanos. Melville é reconhecido por ser um dos maiores romancistas da literatura americana do século XIX. Já o poeta, contista e crítico literário Poe é reconhecido por ser o pai da literatura policial. Em sua obra, a questão do olhar é fundamental, cuja expressão máxima está na observação refinada de seu detetive imbatível. Nesse sentido, se aproxima de Melville e seu capitão Ahab, cuja obsessão o impede de ver. Veremos mais detalhadamente as histórias destes dois escritores e de seus principais personagens. Desde já, é importante ressaltar que se tratam de personagens eternizados pela história da literatura ocidental e que servem de referência para outros escritores até os dias atuais.

Herman Melville

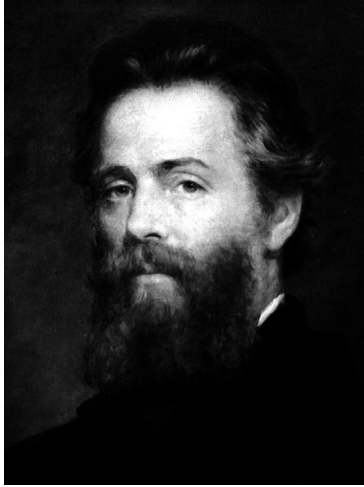


Figura 9.8: Retrato de Herman Melville, de Joseph O. Eaton.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herman_Melville.jpg

Escritor, poeta e ensaísta norte-americano, também professor e marinheiro, Melville (1819-1891) é o criador de dois personagens famosos e intrigantes da literatura americana: a baleia branca, *Moby Dick*, e o escrivão *Bartleby*. De um lado, uma obra gigantesca, *Moby Dick* (1851), e de outro, uma novela com não mais de 40 páginas, *Bartleby, o escrivão* (1856). Melville iniciou a carreira com sucesso, famoso por seus relatos de aventura (em títulos como *Taipei*, *Omoo* e *White-Jacket*, sobre o convívio com nativos das Ilhas Marquesas). Porém, ao tratar de temas mais complexos (temáticas existenciais, como em *Moby Dick*), sua popularidade foi caindo, e morreu praticamente esquecido. É a partir do século XX que sua obra volta a ter prestígio. Hoje, é considerado um dos maiores romancistas norte-americanos do século XIX.

A assinatura manuscrita de Herman Melville, escrita em uma caligrafia cursiva fluida.

Figura 9.9: Assinatura de Herman Melville.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herman_Melville_signature.svg

Moby Dick

Considerado um dos principais romances norte-americanos de todos os tempos, *Moby Dick*, publicado em 1851, apresenta 135 capítulos que narram a última viagem do baleeiro Pequod, da costa leste dos Estados Unidos até encontrar com o imenso cachalote branco.

De acordo com Evert Duyckinck,

Moby Dick pode ser dito o mais notável prato do mar – uma caldeirada intelectual de romance, filosofia, história natural, boa escrita, bons sentimentos, más palavras –, mas, acima de tudo, a despeito das incertezas todas, e a despeito do próprio autor, predominam suas agudas faculdades perceptivas, presentes na intensa narração (DUYCKINCK, 2013, p. 589).

Herman Melville ressalta a questão da identidade no século XIX, época de reafirmação da história americana. Tal questão é apresentada no romance através da personagem do capitão Ahab, que tem uma perna mutilada por uma baleia branca, a terrível Moby Dick, chamada de “*monstrous albino whale*” (monstruosa baleia albina). A partir daí, torna-se um homem obcecado pela baleia que o mutilou – uma possível alegoria da busca pela identidade. “A perseguição a Moby Dick, assim, entrelaça os perigos literais da pescaria – um problema de fé e destino – à trágica solução que Ahab procura, em meio ao selvagem cenário do palco oceânico” (DUYCKINCK, 2013, p. 600). O romance tem a capacidade de nos fazer refletir sobre a obsessão e a vingança como sentimentos destruidores.

Segundo Adriana Nunes (2004, p. 7),

Ahab tem a identidade doente, pois falta-lhe uma perna. A preocupação com o “eu” chegava aos limites da neurose, por isso a busca incessante e obcecada que tem pela baleia, uma preocupação ao mesmo tempo particular (tenho uma percepção) e pública (a percepção que têm de mim). O pior que aconteceu com Ahab não foi a mutilação de seu corpo, mas a sua não autenticação, ou seja, fazê-lo ser algo diferente dele. A perna de marfim de Ahab é um corpo estranho a ele. A questão que se apresenta é que a fusão dos corpos é a imperfeita complementariedade tanto dentro quanto fora do *self*.

No romance, a personagem Pip acaba se oferecendo como substituta da perna em falta de Ahab:

Rapaz, rapaz, digo-te que não deves acompanhar Ahab agora. Aproxima-se a hora em que Ahab não quereria te afastar dele, e

no entanto não te poderia manter com ele. Há algo em ti, pobre rapaz, que sinto ser remédio para a minha doença. O semelhante cura o semelhante: e para esta caçada minha doença é minha mais desejada saúde. Fica aqui embaixo onde te hás de sentar-te aqui, na minha própria pregada; mais um parafuso nela, eis o que serás.

Não, não, não! O senhor não tem um corpo inteiro, senhor; sirva-se de mim como se fosse a sua perna perdida; marche sobre mim, senhor; não peço mais do que isso, assim me torno parte sua (MELVILLE, 2013, p. 554).

Na obra, que se passa em 1841, na cidade de Bedford, Ishmael, o narrador de toda a história, é o único sobrevivente dessa jornada de ódio e obsessão para destruir Moby Dick, através dos sete mares. “Os primeiros dias em New Bedford introduzem o único ser humano que realmente aparece no livro, mais especificamente, Ishmael, o ‘Eu’ do livro” (LAWRENCE, 2013, p. 604). O romance também traz a questão da baleia enquanto mercadoria, inserindo o leitor no mundo da pesca baleeira, que objetiva conseguir seu valioso óleo, servindo, assim, como um documento náutico sobre esse tipo de caça. No capítulo 24, “O defensor”, o narrador fala sobre o ofício do baleeiro, refletindo sobre o desprestígio atual da profissão e tecendo um comentário crítico em relação aos soldados e chefes militares:

Como Queequeg e eu, agora, estamos bastante envolvidos com a atividade da pesca de baleias; e como essa atividade é considerada uma atividade pouco poética e pouco honrada pelos homens de terra; por isso, estou ansioso de convencer-te, homem da terra, da injustiça que é feita a nós, caçadores de baleias.

Em primeiro lugar, pode parecer supérfluo apontar o fato de que, para a maior parte das pessoas, a atividade da pesca de baleias não é considerada do mesmo nível que as chamadas profissões liberais. Se um estranho, numa sociedade mista metropolitana, fosse apresentado como arpoador, por exemplo, seus méritos não seriam valorizados pela opinião geral; e se, emulando os oficiais da marinha, ele usasse as iniciais P.D.C (Pescador de Cachalotes) em seu cartão de visita, tal procedimento seria considerado prefunoso e ridículo.

Sem dúvida, um dos motivos principais pelos quais o mundo nos nega a honra, a nós baleeiros, é este: acreditam que, na melhor das hipóteses, nossa profissão se assemelha à dos açougueiros; e que quando estamos ocupados em trabalhar estamos cercados por todo tipo de sujeira. Somo açougueiros, é verdade. Mas

açougueiros também, e dos mais ensanguentados, são todos os chefes militares que o mundo se compraz em respeitar (MELVILLE, 2013, p. 126).

A terrível luta com a baleia dura três dias. No livro, esta parte está dividida em “A caçada – primeiro dia”, “A caçada – segundo dia” e “A caçada – terceiro dia”. Para Lawrence, a baleia enfurecida “se vira contra o navio, símbolo desse nosso mundo civilizado” (2013, p. 615).

[...] Moby Dick agora nadava tranquilamente para a frente; e tinha quase ultrapassado o navio – que até então navegava na direção contrária, embora naquele momento detivesse sua marcha. Parecia nadar com a velocidade máxima, concentrada agora apenas em seguir em seu próprio caminho sem desvios pelo mar. [...] Fosse porque estava exaurida pelos três dias de caça contínua, bem como pela resistência imposta a seu avanço pelo estorvo que carregava atado a si; fosse porque trazia consigo falsidade e malícia latentes; fosse qual fosse a verdade, a marcha da baleia branca começou então a diminuir, como parecia, em relação ao bote que tão rapidamente se aproximava; embora, a bem da verdade, sua última corrida não tivesse sido tão prolongada quanto a anterior (MELVILLE, 2013, p. 587).

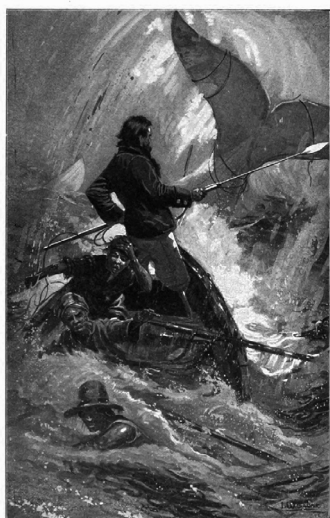
Por seu caráter de aventura, a obra foi adaptada diversas vezes como peripécia juvenil.



A obra de Melville fez sucesso tanto na literatura quanto no cinema, para o qual foram feitas várias versões de *Moby Dick*.

A adaptação merecedora de destaque é a de 1956, sob a direção de John Huston, estrelando Gregory Peck no papel do capitão Ahab; Richard Basehart como Ishmael, o narrador do romance; e Orson Welles como o pregador que faz um monólogo na igreja (no romance, capítulo 9: “O Sermão”) sobre a história bíblica de Jonas que foi engolido por uma baleia. Trata-se de uma adaptação relativamente fiel ao livro homônimo de Herman Melville e um projeto audacioso do diretor John Huston, cujo trabalho de pesquisa sobre o cotidiano de um baleeiro foi intenso. Mesmo assim, o longa-metragem não foi bem aceito na época, tornando-se um

fracasso de bilheteria, principalmente por conta da atuação de Gregory Peck, ator famoso pelos papéis de bom moço. Ao vê-lo representando um capitão insano, com falhas de caráter, que persegue irresponsavelmente a baleia que lhe arrancara a perna, o público não reagiu bem.



Moby Dick swam swiftly round and round the wrecked crew.

Figura 9.10: *Moby Dick*, de Isaiah West Taber, 1902.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moby_Dick_final_chase.jpg

***Bartleby*: Ah, Bartleby! Ah, humanidade!**

Bartleby é uma das novelas mais famosas da literatura norte-americana. A obra de Melville pode ser considerada precursora do absurdismo. O escritor americano estabelece diálogo com grandes vozes da literatura ocidental. O sentimento de absurdo estará presente na literatura kafkaniana, por exemplo, tanto em *O processo* como em *Metamorfose*. Também em peças do Teatro do Absurdo, tais como as de Beckett e Ionesco. O sentimento do absurdo é aquele que expressa a falta de sentido da vida – o *nonsense* –, dos acontecimentos e do mundo.

Bartleby, além do título da obra, é também o nome do protagonista enigmático de Melville. Ele é um copista, contratado pelo advogado-narrador (que não se autoneia) da história de *Wall Street*, que, aparentemente, parecia ser o funcionário exemplar:

No início Bartleby escrevia muito. Como se estivesse faminto por ter algo para copiar, parecia se empanturrar com os meus documentos. Não havia pausa para a digestão. Trabalhava dia e noite, copiando à luz natural e à luz de velas. Eu teria ficado empolgado com a sua dedicação, se ele trabalhasse com alegria. Mas escrevia em silêncio, com apatia, mecanicamente (MELVILLE, 2005, p. 8).

No terceiro dia, para a surpresa do patrão, Bartleby recusa-se a fazer uma revisão de um documento:

[...] Acho que foi no terceiro dia em que estava comigo, antes que houvesse necessidade de ter o seu trabalho verificado, e estando eu com muita pressa para terminar um pequeno negócio sob meu encargo, que chamei Bartleby abruptamente. [...] dizendo depressa o que eu queria que fizesse, isto é, conferir um pequeno documento. Imagine a minha surpresa, ou melhor, a minha consternação, quando, sem sair do seu retiro, Bartleby respondeu com uma voz singularmente amena e firme, “Acho melhor não” (MELVILLE, 2005, p. 8-9).

A partir desta primeira recusa, vêm uma série de outras, que culminam na morte do próprio Bartleby. A resposta do escrivão é repetitiva, no original “*I would prefer not to*”, na tradução, “acho melhor não”. Em outras traduções para o português, existem as variações de “eu prefiro não” e “eu preferiria não”. Vale notar que é uma forma delicada de negação e recusa. Trata-se de uma resistência passiva, que acaba influenciando todo o ambiente de trabalho. Cada negativa de Bartleby abre espaço para o absurdo nas reações do patrão e dos colegas de trabalho. Outros funcionários começam a se revoltar e ficam contaminados pela maneira de falar e de pensar. O narrador fica perturbado por não entender o que se passa com Bartleby, por não saber nada dele e por não ter respostas para as suas indagações:

“Bartleby”, chamei-o gentilmente por detrás de seu biombo.

Não houve resposta.

“Bartleby”, disse num tom ainda mais gentil, “venha cá! Não vou pedir que faça nada que você ache melhor não fazer. Só quero conversar”.

Ele apareceu em silêncio diante de mim.

“Diga-me onde você nasceu, Bartleby”.

“Acho melhor não”.

“Você poderia me contar *qualquer coisa* a seu respeito?”

“Acho melhor não.”

“Mas qual o obstáculo para você poder conversar comigo? Sou seu amigo” (MELVILLE, 2005, p. 19).

Bartleby é demitido, mas se recusa a sair do escritório. O que é essa permanente recusa de Bartleby? Qual a natureza dessa recusa? Esse “prefiro não fazer”? A narrativa pode ser considerada frustrante para o leitor que tem certas expectativas, como a de respostas. O narrador não entende Bartleby e o leitor, também não: ele é um enigma. O inquietante é que essas respostas não chegarão, ao final da novela, momento em que o narrador estabelece diálogo direto com o leitor, dizendo:

Mas, antes de me despedir do leitor, desejo dizer que se esta narrativa curta interessou-lhe a ponto de despertar a sua curiosidade para saber quem era Bartleby, e que tipo de vida levava antes de conhecer o narrador, posso apenas assegurar que sinto a mesma curiosidade, mas sou incapaz de satisfazê-la (MELVILLE, 2005, p. 36).

Ao fim, Bartleby é enviado para a prisão, onde se recusa a comer – “‘Acho melhor não almoçar hoje’, disse Bartleby, indo embora. ‘Não me faria bem; não estou acostumado a almoçar’” (p. 35) – e morre. O narrador não é, de modo algum, indiferente ao escravidão. Ele vai até a prisão, defende Bartleby e consegue a permissão para que ele andasse livre, pelos pátios com grama. Porém, a recusa insistente de Bartleby leva-o à inanição:

Encolhido de um modo estranho na base do muro, com os joelhos levantados e deitado de lado com a cabeça encostada nas pedras frias, estava Bartleby, abandonado. Mas não se mexia, Parei; aproximei-me; inclinei-me sobre ele e vi que seus olhos turvos estavam abertos; mas parecia dormir profundamente. Algo fez com que eu o tocassem. Peguei na sua mão, quando senti um tremor subindo pelos meus braços e me descendo pela espinha até os pés. O rosto redondo do homem do rango me observou naquele instante.

“O almoço dele está pronto. Ele não vai almoçar de novo? Ou ele vive sem comer?”

“Vive sem comer”, disse eu, e fechei os olhos.

“Ei! Ele está dormindo, não é?”

“Com os reis e os conselheiros”, murmurei (MELVILLE, 2005, p. 35-36).

A célebre frase “Ah, Bartleby! Ah, humanidade!” encerra a densa novela, fazendo referência à crítica à humanidade, presente em toda a obra. *Bartleby* é considerado o precursor do absurdo na literatura.



A edição da Cosac Naify é muito interessante. É um livro em que o leitor tem de ser ativo, senão não vai conseguir lê-lo. Primeiro, o livro vem plastificado e costurado com uma mensagem: “é melhor não ler”. Se o leitor for insistente e quiser prosseguir, terá de descosturar o livro, causando, no mínimo, estranhamento, no leitor. Depois, para ter acesso ao texto, o leitor precisa cortar as páginas que estão grudadas, com uma espécie de régua, que vem junto com o livro. Essas páginas parecem paredes (referência a *Wall Street*) e é como se o leitor tivesse que derrubar as paredes para conseguir o acesso à obra.

Enrique Vila-Matas, em *Bartleby e companhia* (Cosac Naify, 2004), elabora sobre a “síndrome de Bartleby” para os escritores, fazendo um inventário de escritores que não escrevem, por algum motivo: “Na verdade, a doença, a síndrome de Bartleby, vem de longe. Hoje chega a ser um mal endêmico das literaturas contemporâneas” (VILA-MATAS, 2014, p. 23). Por terem uma exigência tão grande em relação à sua própria escrita, tendem à não escrita, à “literatura do não”, ou seja, em algum momento decidem parar de escrever:

Já faz tempo que venho rastreando o amplo espectro da síndrome de Bartleby na literatura, já faz tempo que estudo a doença, o

mal endêmico das letras contemporâneas, a pulsão negativa ou a atração pelo nada que faz com que certos criadores, mesmo tendo consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca cheguem a escrever; ou então escrevam um ou dois livros e depois renunciem à escrita; ou, ainda, após retomarem sem problemas uma obra em andamento, fiquem, um dia, literalmente paralisados para sempre (VILA-MATAS, 2004, p. 10).

Entre esses autores, estão *Juan Rulfo* – “Após o sucesso do romance que escreveu como se fosse um copista, Rulfo não escreveu mais nada em trinta anos” (VILA-MATAS, 2004, p. 14) –, *Rimbaud* – “[...] após publicar seu segundo livro, aos dezenove anos, abandonou tudo e dedicou-se à aventura, até sua morte, duas décadas depois” (VILA-MATAS, 2004, p. 14) –, *Hölderlin* – “Às vezes a escrita é abandonada porque a pessoa simplesmente cai em um estado de loucura do qual nunca se recupera. O caso mais paradigmático é o de Hölderlin” (VILA-MATAS, 2014, p. 24) –, *Wittgenstein* e *Kafka*, *Sócrates* etc.

Wittgenstein publicou apenas dois livros [...] mencionou a dificuldade que significava para ele expor suas ideias. À semelhança do caso de Kafka, o seu tratado é um compêndio de textos inconclusos, de esboços e de projetos de livros que nunca publicou (VILA-MATAS, 2014, p. 23-24).



A história foi transformada em filme duas vezes.

Primeiro, *Bartleby* de Anthony Friedman, um filme britânico de 1972, estrelando Paul Scofield, John McEnery como Bartleby e Thorley Walters. O filme realoca a narrativa da Nova York dos anos 1850 para a Londres dos anos 1970.

Depois, em 2001, a comédia-dramática americana, também intitulada *Bartleby*, dirigida por Jonathan Parker, estrelada por Crispin Glover como Bartleby e David Paymer como seu chefe. O filme é uma adaptação livre da novela de Melville e apresenta divergências, como a adição de humor com elemento surrealista.

Atividade 1

Atende aos objetivos 1 e 2

Selecione, no texto de Melville, os momentos de recusa de Bartleby. Depois, dê uma explicação possível para tal recusa.

Resposta comentada

Você deve selecionar trechos do livro em que o protagonista responde “Eu preferiria não” ou “acho melhor não” (dependendo da tradução). Por exemplo, na página 12, “Bartleby, eu disse, quando todos aqueles documentos forem copiados, vou conferi-los com você”/ “Acho melhor não”; e na página 19, “Diga-me onde você nasceu, Bartleby”/“Acho melhor não”/“Você poderia me contar *qualquer coisa* a seu respeito?”/“Acho melhor não”.

Para explicar essa recusa é importante ressaltar o caráter enigmático da história e da personagem. A grande angústia gerada pelo livro é justamente a natureza desta recusa que nem o narrador nem o leitor entendem. É possível arriscar numa recusa do *status quo*, da sociedade em que vive, tal recusa é fruto do sentimento de absurdo.

Edgar Allan Poe

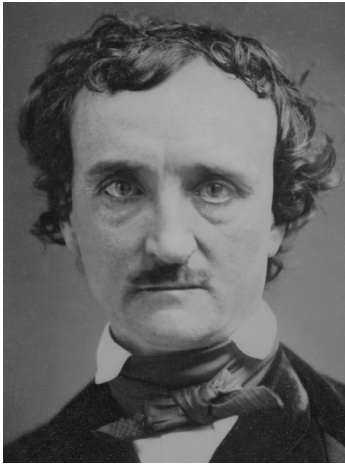


Figura 9.11: Edgar Allan Poe.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar_Allan_Poe_daguerreotype_crop.png

É inegável a importância de Edgar Allan Poe (1809-1849) na história da literatura americana. O autor influenciou fortemente a literatura dos Estados Unidos. Além de escritor e poeta, foi editor e crítico literário. Trabalhou durante muitos anos para revistas e jornais, ficando conhecido pelo seu estilo próprio de crítica literária. Foi editor assistente na *Burton's Gentleman's Magazine*, onde publicou um grande número de artigos, histórias, críticas literárias e teatrais. Em Nova York, trabalhou no periódico *Evening Mirror*, onde publicou o poema “O corvo” (1845), e no *Broadway Journal*. Planejou, inclusive, criar o seu próprio jornal, primeiramente *The Penn* e depois *The Stylus*, porém morreu antes de conseguir realizar seu projeto. Integrou o movimento romântico americano e é famoso pelas histórias misteriosas e macabras. Poe é considerado o pioneiro do gênero policial, destacando-se, sobretudo, na produção ficcional de contos. O escritor morreu jovem, aos 40 anos.

Figura 9.12: Assinatura de Edgar Allan Poe.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar_Allan_Poe_Signature.svg

O primeiro livro publicado por Poe, no ano de 1827, foi *Tamerlane and Other Poems*. Sua coleção *Tales of the Grotesque and Arabesque* foi considerada um marco na literatura norte-americana; traduzida para o francês por ninguém menos que Baudelaire (*Histoires Extraordinaires*). Suas obras mais conhecidas são as góticas, que agradavam muito o público da época. Pode-se dizer que Poe faz parte de um romantismo sombrio. Altamente consciente dos processos estilísticos e narrativos de sua obra, no ensaio “Filosofia da composição”, Poe descreve o processo de criação literária do poema “O corvo”.

“O corvo”



Figura 9.13: “O corvo”, de Gustave Doré.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gustave_Dore_Raven1.jpg

“O corvo”, originalmente publicado no periódico *Evening Mirror*, em 1845, é um poema notável de Poe, tanto por seus aspectos temáticos quanto formais. É possível perceber implicações sintático-semânticas no poema, uma vez que o autor utiliza recursos como a métrica exata, rimas internas e jogos fonéticos. O ideal seria analisar o poema em inglês, para perceber realmente o trabalho consciente de Poe, na sua realização formal e estrutural.



No poema original, o corvo repete ao final de cada estrofe “nevermore”, cuja tradução para o português é “nunca mais”: “Como te chamas tu na grande noite umbrosa?/E o corvo disse: Nunca mais” (POE, tradução de Machado de Assis, 1883). Na tradução para a língua portuguesa, acabamos perdendo a sonoridade do poema, pois em inglês temos um som fechado, que se aproxima do som de um corvo, representando o aspecto sombrio e sobrenatural do poema. Diferentemente do que acontece na tradução para o português, em que “nunca mais” é um som aberto, mais parecido com o som de um papagaio do que de um corvo, propriamente dito, perdendo, assim, o jogo fonético.

A tradução machadiana é de domínio público e pode ser encontrada neste *link*: http://pt.wikisource.org/wiki/O_Corvo_%28tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Machado_de_Assis%29

O poema teve várias traduções. Para o português, também Fernando Pessoa o traduziu. Para o francês, Baudelaire e Mallarmé o fizeram.

Além de escrever textos literários, Poe sempre foi altamente consciente de seu processo criativo. Como crítico literário, o autor tinha conhecimento teórico suficiente para escrever e analisar suas próprias obras. É o que ele faz em *A filosofia da composição*, texto crítico publicado em 1846 (na *Graham's Magazine*, revista da Filadélfia da qual Edgar Allan Poe foi editor entre 1841 e 1842), como um manifesto da escrita poética como um trabalho, e não como simples inspiração. Poe explica a elaboração do poema “O corvo”, discorrendo sobre uma série de fatores envolvidos no processo de produção literária. *A filosofia da composição*, enquanto ensaio teórico, assume grande importância, pois acaba servindo de guia para os novos escritores. Dentre os preceitos gerais, estão: 1) começar o texto literário pelo final; 2) não subestimar a importância da originalidade; 3) emocionar o leitor; 4) ter consciência do efeito pretendido com o texto; 5) escolher a extensão, o tom, a linguagem, a temática do texto literário a partir do efeito aspirado; 6) ter total domínio dos recursos artísticos existentes.



O texto *A filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe, está disponível *on-line*, com livre acesso: www.ufrgs.br/proin/versao_2/textos/filosofia.doc.

Histórias extraordinárias

Poe é o precursor da literatura policial, tendo suas histórias “O assassinato da rua Morgue” e “A carta roubada” como marcos do gênero. Mestre também do terror e do suspense, admirado pelo poeta Baudelaire, Poe destaca-se por suas histórias extraordinárias, tais como “O gato preto”, “A queda da casa de Usher”, “William Wilson”, “O retrato ovalado” e “O homem da multidão”. De acordo com José Paulo Paes, na apresentação de *Histórias extraordinárias* (2008), em relação ao conto,

[...] as ideias de Poe não se afastam das suas demais ideias sobre o fato artístico em geral. Preconizava, nesse gênero, o uso e abuso do que denominava “a unidade de efeitos”. Aos escrever uma *short story*, devia o artista ter sempre em mente o desfecho da narrativa e, de acordo com esse desfecho, dispor as cenas, criar a atmosfera, de modo a provocar no leitor um efeito definido de enternecimento, de solidão, de horror etc. (PAES, 2008, p. 10).

“O homem da multidão”

Poe escreveu, em 1840, um de seus contos filosóficos mais conhecidos, “O homem da multidão”. Neste conto, é possível analisar como o homem da modernidade se sente, uma vez que o narrador, a partir da multidão, tenta se compreender, buscando o seu lugar na sociedade. Não há interação social do narrador com a multidão, as pessoas não têm voz, nem nomes, são apenas funcionários e parte do fluxo da cidade.

Sentia um calmo, mas inquisitivo, interesse por tudo. Com um charuto entre os lábios e um jornal ao colo, divertia-me durante a maior parte da tarde, ora espiando os anúncios, ora observando

a promíscua companhia reunida no salão, ora espreitando a rua através das vidraças esfumaçadas.

Era esta uma das artérias principais da cidade e regurgitara de gente durante o dia todo, mas, ao aproximar-se o anoitecer, a multidão aumentou, e quando as lâmpadas acenderam, duas densas e contínuas ondas de passantes desfilavam pela porta. Naquele momento particular do entardecer, eu nunca me encontrara em situação similar e, por isso, o mar tumultuoso de cabeças humanas enchia-me de uma emoção deliciosamente inédita. Desisti finalmente de prestar atenção ao que se passava dentro do hotel e absorvi-me na contemplação da cena exterior (POE, 2008, p. 258-259).

Podemos aproximar o narrador do conto de Poe com o *flâneur* de Baudelaire. Walter Benjamin (1985), em seus estudos sobre a Paris do século XIX e Baudelaire, mostra o poeta como o precursor em tornar a Paris objeto de sua poesia, através do olhar do *flâneur*. O *flâneur* é o detetive da cidade, percorrendo a cidade das transformações urbanas que ocorrem no século XIX, no caso de Paris, a partir das reformas de Haussmann.

De acordo com Benjamin, o *flâneur* “é sobretudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso é que ele procura a multidão; não muito longe disso é que se deve procurar a razão pela qual ele se esconde nela” (BENJAMIN, 1985, p. 77). Também é interessante observar sua moradia: “A rua se torna moradia para o *flâneur*, que está tão em casa entre as fachadas das casas quanto o burguês entre as suas quatro paredes” (BENJAMIN, 1985, p. 66-67). No conto de Poe, o espaço explorado é a cidade de Londres, e a rua é o palco das personagens.

O narrador de “O homem da multidão” é um observador anônimo, ele está atento para o movimento das pessoas, os trajes, o jeito de andar e de se portar, as características físicas; ele sente prazer na contemplação. Certo dia, um senhor “de uns sessenta e cinco a setenta anos de idade” (POE, 2008, p. 262) chama a sua atenção. O narrador fica obcecado e inicia um processo de perseguição:

Veio-me então o imperioso desejo de manter o homem sob minhas vistas, de saber mais sobre ele. Vesti apressadamente o sobretudo e, agarrando o chapéu e a bengala, saí para a rua e abri caminho por entre a turba em direção ao local em que o havia visto desaparecer, pois a essa altura ele já sumira de vista. Ao cabo de algumas pequenas dificuldades, consegui por fim divisá-lo,

aproximar-me dele e segui-lo de perto, embora com cautela, de modo a não lhe atrair a atenção (POE, 2008, p. 262-263).

Depois de perseguir todos os passos do velho, o narrador se dá conta de que não é percebido por ele e se desanima:

Ele, porém, como de costume, limitava-se a caminhar de cá para lá; durante o dia todo, não abandonou o turbilhão da avenida. Quando se aproximaram as trevas da segunda noite, aborreci-me mortalmente e, detendo-me bem em frente do velho, olhei-lhe fixamente o rosto. Ele não deu conta de mim: continuou a andar, enquanto eu, desistindo da perseguição, perdi-me em pensamentos, vendo-o afastar-se (POE, 2008, p. 267).

No final, o narrador conclui que o velho recusa-se a estar só, sendo o verdadeiro *homem da multidão*. Interessante é ver que o narrador também o é, e ao enxergar o outro, acaba revelando a si próprio.



O conto “O homem da multidão” de Poe está disponível em:
www.ufrgs.br/proin/versao_2/textos/homem.rtf.

“Os assassinatos da rua Morgue”



Figura 9.13: Ilustração de Aubrey Beardsley, 1894 ou 1895.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aubrey_Beardsley_-_Edgar_Poe_1.jpg

O conto extraordinário de Edgar Allan Poe, “Os assassinatos da Rua Morgue”, foi publicado originalmente em 1841, na *Graham’s Magazine*. É considerado a primeira obra do gênero policial da história da literatura e o detetive de Poe, o Monsieur Dupin, é considerado o precursor de Sherlock Holmes. O enredo versa sobre dois assassinatos brutais de mulheres, na rua que dá título ao conto, localizada em Paris. O detetive C. Auguste Dupin fica encarregado de desvendar o mistério, tendo como aliados sua inteligência e seu talento para análise. O leitor também encontra o detetive Dupin em outros dois contos policiais de Poe: “O mistério de Marie Roget” (1842) e “A carta roubada” (1844).

Quem nos conta a história é um narrador anônimo e pouco se sabe sobre ele. Repare, no trecho a seguir, como ele conversa com o leitor. O narrador conhece M. Dupin em uma livraria, os dois acabam se tornando amigos e decidem morar juntos.

A narrativa que se segue provavelmente se tornará mais clara para o leitor, se tomar em consideração os comentários e as afirmações que acabo de expor. Quando residi em Paris durante a primavera e parte do verão de 18—, travei conhecimento com um Monsieur C. Auguste Dupin. Este jovem cavalheiro pertencia a uma excelente – de fato, ilustre – família, porém, através de uma série de eventos inesperados, havia sido reduzido a uma tal pobreza que a energia de seu caráter sucumbiu perante ela e desistiu de enfrentar o mundo ou preocupar-se em recuperar sua fortuna. Por

cortesia de seus credores, permanecia em sua posse uma pequena parte de seu patrimônio; com esta renda e mantendo rigorosa economia, ele conseguia obter as necessidades básicas da vida, sem se preocupar com suas superfluidades. De fato, os livros eram seu único luxo; e, em Paris, é fácil consegui-los. *Nosso primeiro encontro foi em uma biblioteca obscura na rua Montmartre*, em que o acidente de que ambos estávamos em busca do mesmo volume muito raro e notável fez com que entrássemos em contato e estabelecêssemos uma comunhão de interesses mais íntima. Encontramo-nos vezes sem conta. Eu estava profundamente interessado na pequena história de sua família que ele me detalhava com toda aquela ingenuidade que um francês demonstra quando o assunto é ele mesmo ou alguma coisa de seu interesse pessoal. *Fiquei espantadíssimo, também, com a vasta extensão de suas leituras; e, acima de tudo, minha alma foi despertada pelo fervor ardente e ao mesmo tempo pela vívida originalidade de sua imaginação*. Estando em Paris a fim de realizar certos objetivos que não vêm ao caso expor, senti que a sociedade de um homem assim seria um tesouro inestimável, e confiei-lhe esta impressão com toda a franqueza. Finalmente, decidimos morar na mesma casa enquanto durasse minha permanência naquela cidade [...]. (POE, 2002, p. 40, grifos nossos).

É interessante observar a admiração que o narrador sente pelo detetive. Ele fica impressionado com suas leituras, inteligência e imaginação. Tal admiração pode ser considerada como uma obsessão, e é o que justifica o fato de o narrador estar contando ao leitor essa história.

Certo dia, andando pela rua, Monsieur Dupin e o narrador leem a notícia na capa do jornal *Gazette des Tribunaux* sobre o assassinato duplo de mãe e filha, que estavam em seu próprio apartamento, numa viela deserta. Elas foram cruelmente assassinadas e não tiveram nada roubado em casa:

EXTRAORDINÁRIOS ASSASSINATOS – Esta madrugada, por volta das três horas da manhã, os habitantes do Quartier St.-Roch foram acordados do sono por uma sucessão de gritos terríveis que partiam, aparentemente, do quarto andar de uma casa na rua Morgue cujas únicas moradoras conhecidas eram uma certa Madame L'Espanaye e sua filha, Mademoiselle Camille L'Espanaye. [...] O apartamento estava na mais completa desordem – o mobiliário quebrado e os pedaços jogados em todas as direções. Quase no centro do quarto havia um estrado para suportar um leito, mas a cama fora tirada de cima dele e jogada no meio do assoalho do

aposento. Sobre uma cadeira, havia uma navalha manchada de sangue. Na lareira havia duas ou três mechas longas e espessas de cabelo humano grisalho, também cobertas de sangue, que pareciam ter sido arrancadas pela raiz (POE, 2002, p. 43-44).

Com a permissão do chefe de polícia, Dupin investiga a cena do crime. A intenção dele é libertar o funcionário do banco preso injustamente e encontrar o verdadeiro culpado:

Dupin pareceu-me singularmente interessado no progresso das investigações, ou pelo menos foi o que julguei a partir de suas ações, porque não fez o menor comentário. Foi somente depois que a prisão de Le Bon foi anunciada que ele pediu minha opinião sobre os assassinatos. Eu somente podia concordar com toda Paris ao considerá-los um mistério insolúvel. Não via maneira através da qual fosse possível identificar o assassino (POE, 2002, p. 47).

Outra característica interna importante de se observar é a descrição detalhada dos cadáveres mutilados, dando ao texto a atmosfera de horror:

O cadáver da jovem estava muito machucado e arranhado. O fato de ter sido empurrado chaminé acima poderia perfeitamente causar essa aparência. A garganta estava muito machucada. Havia diversos arranhões profundos logo abaixo do queixo, juntamente com uma série de marcas lívidas que eram, evidentemente, as impressões deixadas por dedos. O rosto estava arroxeadado de uma forma apavorante e os olhos saltavam das órbitas. A língua tinha sido parcialmente mordida. Um grande hematoma foi descoberto sobre o estômago, produzido, aparentemente, pela pressão de um joelho. Na opinião de M. Dumas, Mademoiselle L'Espanaye tinha sido estrangulada até morrer por uma pessoa ou pessoas desconhecidas. O cadáver da mãe estava horivelmente mutilado. Todos os ossos da perna e do braço direitos estavam mais ou menos esmagados. A tíbia esquerda tinha sido partida em mais de um lugar, do mesmo modo que todas as costelas do lado esquerdo. O corpo inteiro estava terrivelmente marcado e arroxeadado. Não era possível afirmar como os ferimentos haviam sido infligidos. Um porrete pesado de madeira ou uma barra larga de ferro, uma cadeira, qualquer arma grande, pesada e contundente teria produzido tais resultados, se fosse brandida pelas mãos de um homem muito robusto (POE, 2002, p. 46).

O final é surpreendente, pois além de não ser nada previsível, mostra o raciocínio brilhante do detetive, que observa cada detalhe e deduz o que o outro está pensando, sabendo como agir da maneira correta. O desfecho revela que o criminoso é um orangotango. O animal entrou no quarto e agrediu de maneira atroz Madame L'Espanaye e sua filha:

[...] o animal gigantesco tinha agarrado Madame L'Espanaye pelos cabelos (que estavam soltos, porque ela os estivera penteando) e estava fazendo floreios com a navalha diante de seu rosto, em imitação dos movimentos de um barbeiro. A filha tinha desmaiado e estava deitada e imóvel. Os gritos e a luta da velha senhora (durante a qual os cabelos foram arrancados de sua cabeça) tiveram o efeito de transformar a intenção provavelmente pacífica do orangotango em um acesso de raiva. Com um golpe determinado de seu braço musculoso, ele quase separou-lhe a cabeça do corpo com a navalha. A vista do sangue inflamou-lhe a cólera a um frenesi. Rangendo os dentes e com os olhos brilhando como se estivessem em fogo, lançou-se sobre o corpo da moça e cravou-lhe as unhas temíveis na garganta, mantendo o aperto até que ela expirou. Seu olhar errante e selvagem caiu nesse momento sobre a cabeceira da cama, através da qual era apenas discernível o rosto de seu amo, rígido de horror. A fúria da besta, que sem dúvida ainda se lembrava do temido chicote, foi instantaneamente convertida em medo. Sabendo que era merecedor de um castigo, o animal parecia querer esconder seus feitos sanguinolentos e ficou pulando pelo quarto em uma agitação nervosa, derrubando e quebrando o mobiliário enquanto se movia, e arrancando o colchão de cima do estrado. Em conclusão, pegou primeiro o cadáver da filha e empurrou-o chaminé acima, da maneira como foi encontrado; então, agarrou o cadáver da velha senhora, que imediatamente lançou pela janela, também de cabeça para baixo (POE, 2002, p. 60).

A grande ironia é que sendo um animal irracional, não há como responsabilizá-lo e puni-lo pelos crimes.

Conclusão

Os Estados Unidos se tornaram a grande potência econômica do mundo e sua literatura não ficou fora disso. Houve um salto qualitativo do uso, antes depreciativo, do termo “americano”, para qualificar a literatura produzida nos Estados Unidos graças ao empoderamento da literatura americana, reforçado pela ascensão política e econômica do

país. É possível, ainda, que haja uma depreciação em relação aos *best-sellers* americanos, tal como em relação aos filmes considerados *blockbusters* (palavra de origem inglesa para se referir a filmes de elevada popularidade). Entretanto, para além da cultura de massa, o território norte-americano foi fértil, sobretudo no século XX, trazendo escritores de peso, como Salinger, Faulkner, Ernest Hemingway, John Steinbeck, Saul Bellow, Toni Morrison, Gertrude Stein, Henry Miller, Truman Capote e Jack Kerouac. No teatro, Tennessee Williams e Arthur Miller. Na poesia, Ezra Pound, T.S. Eliot, o antissimbolismo de William Carlos Williams e a inquietude de Allen Ginsberg, ícone da geração *Beat*. Na literatura contemporânea, Philipp Roth e Paul Auster se encarregam de manter o prestígio da literatura americana.

Atividade final

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Bartleby, personagem de Melville, por sua resistência a responder, conviver, trabalhar, comer, torna-se extremamente solitário. A obra de Melville pode ser vista como uma história sobre o vazio existencial, a alienação e a total solidão. O conto de Poe “O homem da multidão”, de outra forma, trata da solidão na multidão, mal da modernidade. Compare as duas obras a partir da perspectiva da solidão das personagens.

Resposta comentada

Nesta atividade, você deve analisar o percurso solitário de Bartleby na narrativa. Ele inicia e termina o conto sozinho, graças a sua recusa em fazer parte daquela sociedade. Ao longo da narrativa, ele fica praticamente confinado dentro do escritório, descrito com poucas janelas e muros altos, que bloqueavam a entrada do sol. No final, ele morre de inanição, na prisão, encostado em uma parede. Bartleby não tem amigos

e não tem história – família e passado. O seu percurso é um percurso solitário. No conto de Poe, nós temos um narrador-observador-*flâneur* extremamente solitário, que passa os dias observando as pessoas, sem com isso livrar-se da própria solidão. Observa sem ser notado. Ao perseguir um homem velho, ele fica obcecado justamente por identificar, neste homem, o “homem da multidão”, mais um homem só e anônimo em meio a outras tantas pessoas.

Resumo

Nesta aula, vimos a expansão do romance nos Estados Unidos, analisando a relação entre a história da América do Norte e a história da literatura americana. A cultura americana passou por um processo de colonização, em que fica clara a dominação dos Estados Unidos pela Inglaterra. Tal processo histórico reflete no sistema literário do país, onde autores imitavam – de maneira acrítica – o modelo europeu de romance. Quando surge pela primeira vez o termo “literatura americana”, é, ainda, de forma pejorativa, para depreciar a literatura estadunidense em relação à inglesa.

Um reflexo deste processo de independência intelectual e política é a busca da identidade nacional, presente na literatura americana. Tal busca começa de forma ingênua, em que autores exaltam a natureza de maneira exacerbada. O marco histórico fundamental para a criação de uma nova grande literatura americana foi a Revolução Americana de 1776 (ou Guerra da Independência dos Estados Unidos). O triunfo da independência americana alimentou esperanças nacionalistas desta nova literatura. Vimos também que esta fase começou a ser superada, nos Estados Unidos, com Poe.

Optamos por estudar algumas obras fundamentais dos expoentes da literatura americana – Herman Melville e Edgar Allan Poe. Além de uma análise geral das principais obras que marcam a expansão do romance nos Estados Unidos, nos aprofundamos na análise hermenêutica profunda do recorte selecionado: *Moby Dick* e *Bartleby, o escrivão*, de Melville; e “O corvo”, “Assassinatos da rua Morgue” e “O homem da multidão”, de Poe. Dessa forma, foi possível examinar a rica produção

literária nos Estados Unidos, desde os primórdios deste país novo, marcada, sobretudo, pelo individualismo.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, veremos a poesia parnasiana e a poesia simbolista; Baudelaire e a modernidade; Walt Whitman e Emily Dickinson.

Aula 10

A renovação da poesia na França,
na Inglaterra e nos Estados Unidos

Eurídice Figueiredo
Anna Faedrich

Meta

Apresentar os expoentes da renovação da lírica francesa, inglesa e norte-americana: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Eliot, Whitman e Dickinson.

Objetivos

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

1. identificar as características renovadoras da poesia na França, reconhecendo a importância dos poetas franceses Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud e, sobretudo, Charles Baudelaire;
2. reconhecer T. S. Eliot como expoente da renovação da poesia inglesa;
3. analisar a importância do poeta Walt Whitman e da poetisa Emily Dickinson na literatura americana;
4. examinar, com base no estudo da aula, os poemas selecionados.

Introdução

Na aula de hoje estudaremos poetas fundamentais para o entendimento da história da poesia mundial. Verlaine, Mallarmé, Rimbaud e Baudelaire, na França; T. S. Eliot, na Inglaterra; e, por fim, Whitman e Dickinson, nos Estados Unidos, foram cuidadosamente escolhidos como representantes de uma renovação poética na lírica ocidental. Provavelmente, você já ouviu falar nesses poetas. É possível observar até hoje a sua importância e influência nas gerações posteriores. Não é raro depararmo-nos com seus versos, recitados em filmes renomados. As contribuições desses poetas para a lírica mundial, na época em que escreviam, foram tanto formais quanto temáticas.

Em aulas anteriores, vimos que a poesia romântica se caracteriza pelo lirismo, pelo subjetivismo e pelo transbordamento das emoções. Agora, interessa-nos saber um pouco mais da poesia parnasiana, que se opõe à romântica em favor de uma beleza formal mais completa. Na França o grupo de poetas parnasianos se constituiu de 1860 a 1866 e seu mentor foi Leconte de Lisle. Eles buscavam uma poesia impessoal: ao falar dos sentimentos, mostravam-se muito discretos. Por outro lado, os parnasianos voltaram à Antiguidade greco-latina em busca de valores eternos. Há pontos em comum entre os poetas parnasianos e os prosadores realistas e naturalistas: eles viviam na mesma época e se afinavam com a ciência positivista que a caracterizava.

Como o objetivo dos parnasianos era a beleza formal, eles tinham muito cuidado com a prosódia e usavam uma linguagem culta, o que tornou sua poesia, muitas vezes, fria; assim, a comparação com a beleza das estátuas de mármore se impõe. Sua proposta estética pode ser resumida na fórmula “a arte pela arte”, ou seja, a arte é um fim em si mesma.

A produção do grupo foi publicada inicialmente em uma coletânea chamada *O parnaso contemporâneo*, reunindo poetas que seriam muito conhecidos, tais como Baudelaire, Mallarmé e Verlaine. Houve mais dois números, em 1871 e em 1876.

O parnasianismo não chegou a constituir um movimento literário, como fora o romantismo. Ele existiu simultaneamente com o simbolismo e com os últimos ecos do romantismo. Basta lembrar que Victor Hugo morreu em 1885, no auge de sua glória, e continuou sendo um poeta romântico até o fim.

Já o simbolismo tinha ideais estéticos diferentes, embora os poetas tenham transitado por uma e outra tendência: jogo de correspondências, uso de símbolos, esoterismo e musicalidade. Poetas como Mallarmé e Verlaine publicaram n’*O parnaso contemporâneo*, mas são identificados hoje como poetas simbolistas. O simbolismo, com suas imagens fluidas, dialoga com o impressionismo nas artes plásticas.

A poesia na França

Na aula de hoje, começaremos a estudar a renovação da poesia pela lírica francesa. Estudaremos os poetas expoentes deste país tão rico em literatura e história. Da literatura francesa, Charles Baudelaire recebeu maior destaque nesta aula por ser considerado um poeta precursor da modernidade. Também na sua intensa produção poética e na recepção crítica – igualmente intensa – de sua obra.

Exemplo de crítica baudelairiana é o estudo rigoroso de Walter Benjamin, que dará embasamento teórico para a nossa discussão. Veremos que Baudelaire está no cruzamento de todas as tendências, da segunda metade do século XIX, porque pertence a todas e a nenhuma, já que guarda uma marca pessoal muito característica. Baudelaire é considerado o primeiro poeta moderno na literatura ocidental. Ele é um inovador da poesia francesa, sobretudo em sua temática, pois traz o banal, o grotesco, o mísero, o mal e o feio como elementos de sua poesia.

Também estudaremos o poeta musical Paul Verlaine, cuja poesia rompe com as regras clássicas da versificação francesa usando assonâncias e aliterações. De igual importância, Stéphane Mallarmé é um poeta revolucionador da arte poética, famoso por seu *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, com versos livres e desiguais, disposição gráfico-visual sobre a página totalmente original. E, por fim, Rimbaud, autor de uma poesia alucinatória, com metáforas audaciosas, aliterações, contraste entre termos familiares e linguagem erudita; faz sonetos, mas faz também poemas em versos livres e poesia em prosa. Dessa forma, ser-nos-á possível refletir sobre o caráter revolucionário da produção poética desses expoentes da literatura francesa e as características inovadoras de suas respectivas obras.

Charles Baudelaire

Charles Baudelaire é o grande poeta que está no cruzamento de todas as tendências na segunda metade do século XIX porque pertence a todas e a nenhuma, já que guarda uma marca pessoal muito característica. O crítico e filósofo alemão Walter Benjamin considera que o livro *As flores do mal*, de Baudelaire, foi a última obra de poesia lírica que obteve ressonância europeia, ou seja, extrapolou os limites linguísticos da França (BENJAMIN, 1975, p. 69).

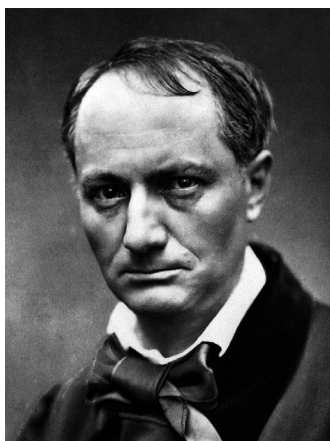


Figura 10.1: *Charles Baudelaire*, por Étienne Carjat, 1863.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_Baudelaire#/media/File:Baudelaire_crop.jpg

Antes dele já Paul Valéry escrevera que

a poesia francesa sai finalmente das fronteiras da nação. Faz-se ler no mundo; impõe-se como a própria poesia da modernidade; engendra a imitação, fecunda numerosos espíritos. Homens como Swinburne e Gabriele D'Annunzio testemunham magnificamente a influência baudelaireana no exterior. (apud BAUDELAIRE, 1980, p. 11)

Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, tradutor de *Pequenos poemas em prosa*, em sua introdução, evoca essas observações de Valéry e também do romancista inglês Aldous Huxley que escreveu que Baudelaire é “o mais importante dos modernos poetas franceses, e até dos europeus”.

O livro *As flores do mal* foi publicado em 1857. Baudelaire foi processado por causa de alguns poemas que, segundo a justiça, atentariam contra a moral, a religião e os bons costumes. Ele retirou os poemas condenados, acrescentou outros e republicou o livro em 1861.

Diferentemente dos românticos (e notadamente do grande Victor Hugo) que extraíam a beleza do bem, ele decidiu extrair a beleza do mal.

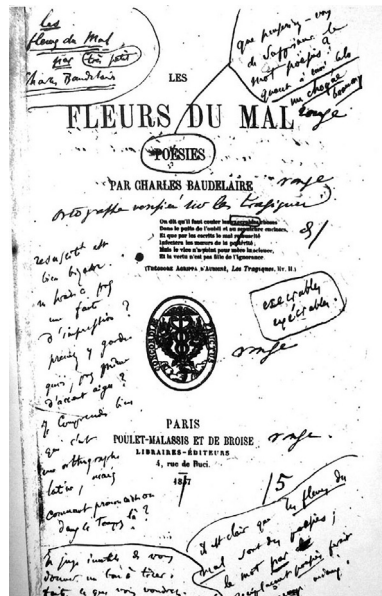


Figura 10.2: Primeira edição de *As flores do mal* (1857), com anotações de Baudelaire.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/As_Flores_do_Mal#/media/File:Fleurs_du_mal.jpg

O poema “Uma carniça” ilustra a extração da beleza do mal:

Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos
 Numa bela manhã radiante:
 Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,
 Uma carniça repugnante.

As pernas para cima, qual mulher lasciva,
A transpirar miasmas e humores,
Eis que as abria desleixada e repulsiva,
O ventre prenhe de livores.

Ardia o sol naquela pútrida torpeza,
Como a cozê-la em rubra pira
E para ao cêntuplo volver à Natureza
Tudo o que ali ela reunira.

E o céu olhava do alto a esplêndida carcaça
Como uma flor a se entreabrir.
O fedor era tal que sobre a relva escassa
Chegaste quase a sucumbir.

$$[\dots]$$

(BAUDELAIRE, 1985, p. 173)

Os mesmos temas tratados em *As flores do mal* reaparecem no livro *Pequenos poemas em prosa*, publicado postumamente, em 1869. Esse livro é considerado por alguns críticos como o início de uma revolução na poesia francesa e quiçá na poesia ocidental. Se o livro *As flores do mal* correspondia a uma continuidade em relação à tradição poética, a poesia em prosa significou a ruptura, o totalmente novo. Baudelaire, na dedicatória a Arsène Houssaye, afirma:

Qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? (BAUDELAIRE, 1980, p. 14).

Em sua obra, o poeta retrata a tragédia do desdobramento do ser humano entre duas postulações, uma para o ideal, o bem, o alto, a luz, a beleza e uma para o tédio, o mal, o baixo, o horror. Em termos cristãos, essas duas postulações se exprimem pelos pares Deus e Satã, espiritualidade e animalidade. Esse é o eixo que norteia a obra de Baudelaire. O poeta busca a luz, mas encontra, frequentemente, as trevas, o tédio, a perdição. Para fugir do tédio, ele procura a evasão no álcool, nas viagens, no amor carnal, no contato com seus semelhantes, no rumor da cidade moderna e, por último, na morte. Dentre os poemas proibidos de *As flores do mal*, alguns são satânicos (“Ladainha a Satã”, p. ex.), outros cantam o homoerotismo (“Lesbos”). Essas peças atualmente encontram-se no final do volume.

Baudelaire e o belo

Baudelaire tem dois poemas, com concepções estéticas diferentes, sobre o belo: “A beleza” e “Hino à beleza”. Em “A beleza” é a visão parnasiana que prevalece já que a beleza se apresenta como “um sonho de pedra”, insensível e fria, que odeia o movimento que desloca as linhas. Essa figura, associada à esfinge, é incompreendida pelos homens e, por isso mesmo, ela fica no alto, indiferente aos seus apelos. Já em “Hino à beleza” as duas postulações, do bem e do mal, são claramente expostas, o que aponta para a visão moral que o poeta tinha sobre seu fazer. Vamos citar a primeira e as duas últimas estrofes de “Hino à beleza” e as duas primeiras estrofes de “A beleza”, na tradução de Ivan Junqueira.

Hino à beleza

Vens tu do céu profundo ou saís
do precipício,
Beleza? Teu olhar, divino
mas daninho,
Confusamente verte o bem e
o malefício,
E pode-se por isso comparar-te
ao vinho.
.....
Que venhas lá do céu ou do
inferno, que importa,
Beleza! ó monstro ingênuo,
gigantesco e horrendo!
Se teu olhar, teu riso, teus pés me
abrem a porta
De um infinito que amo e que
jamais desvendo?
De Satã ou de Deus, que impor-
ta? Anjo ou Sereia,
Que importa, se és quem fazes
– fada de olhos suaves,
Ó rainha de luz, perfume e ritmo
cheia! –
Mais humano o universo e as
horas menos graves?

A Beleza

De um sonho escultural tenho a
beleza rara,
E o meu seio, — jardim onde cultivo
a dor,
Faz despertar no Poeta um vivo e
intenso amor,
Com a eterna mudez do marmor’ de
Carrara
Sou esfinge subtil no Azul a dominar,
Da brancura do cisne e com a
neve fria;
Detesto o movimento, e estremeço a
harmonia;
unca soube o que é rir, nem sei o que
é chorar.
[...]

(BAUDELAIRE, 1985, p. 153-155)

No soneto “Correspondências” já se anunciam os pressupostos do simbolismo, pois a natureza aparece como um templo no qual o homem caminha por entre uma floresta de símbolos; no entanto, só o poeta é capaz de captar os símbolos e decifrar as correspondências entre os perfumes, as cores e os sons. No poema, percebem-se sinestésias: há perfumes frescos como a pele das crianças, suaves como o som dos oboés, verdes como as pradarias, e outros ricos e corrompidos, ou seja, são criadas conexões entre sensações auditivas, sensações do tato e também sensações ligadas ao lado mais obscuro da moral.

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos

Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que a distância se matizam

Numa vertiginosa e lúgubre unidade,

Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,

Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,

Doces como o oboé, verdes como a campina,

E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,

Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,

Que a glória exaltam dos sentidos e da mente

(BAUDELAIRE, 1985, p. 115)

O tradutor de *As flores do mal*, Ivan Junqueira, assinala o platonismo de Baudelaire nesse poema:

O mundo visível seria assim uma correspondência de um mundo invisível e superior, uma imagem imperfeita e caduca desse céu cuja conquista o poeta deveria empreender, a fim de que lhe pudesse ser revelada aquela ‘tenebrosa e profunda unidade’ de que nos fala Lavater e que o próprio Baudelaire evoca no soneto (apud BAUDELAIRE, 1985, p. 58).

A ideia de correspondência aparece em outros poemas, como no soneto “Perfume exótico”, no qual o poeta viaja mentalmente para ilhas exóticas ao sentir o perfume de sua amada; no último terceto é o aroma dos tamarineiros que se mistura, em sua alma, ao canto dos marinheiros. É um puro jogo de sensações que o poeta faz com os olhos fechados, no seu próprio quarto. O mesmo se dá em “Convite à viagem” no qual o poeta viaja mentalmente com sua amada para um mundo em que reinam a ordem, a beleza, o luxo, a calma e a volúpia. Mais uma vez perfumes, cores e correspondências para criar um ambiente de magia oriental. Os temas de “Perfume exótico” e “Convite à viagem” são retomados em prosa, respectivamente, nos poemas “Um hemisfério numa cabeleira” e “O convite à viagem”.

O convite à viagem

Minha doce irmã
Pensa na manhã
Em que iremos, numa viagem,
Amar a valer,
Amar e morrer
No país que é a tua imagem!
Os sóis orvalhados
Desses céus nublados
Para mim guardam o encanto
Misterioso e cruel
De teu olho infiel
Brilhando através do pranto.
[...]

(BAUDELAIRE, 1985. Disponível em: <http://antonioicicero.blogspot.com.br/2011/06/linvitation-au-voyage-mon-enfant-ma.html>)

Baudelaire e o *spleen*

Há quatro poemas dedicados ao *spleen*, palavra inglesa que Baudelaire usa para designar o sentimento trágico da existência, em oposição ao ideal. Em um deles, o poeta diz no primeiro verso que tem mais lembranças que se tivesse mil anos. Em seguida vêm alguns versos em que sua mente é comparada a um móvel abarrotado de coisas, a um cemitério em que os mortos são devorados por vermes. O tédio do poeta, fruto da sua falta de curiosidade, toma as dimensões da imortalidade e assim ele está isolado do mundo. Esse tédio remete ao chamado “mal do século” que atingia os poetas românticos, de Chateaubriand a Musset, e aparece também no poema “Brisa marinha”, de Mallarmé, que veremos ainda nesta aula.

O poema “O albatroz” trata do papel do poeta. Esse é um tema que foi muito explorado pelos românticos que consideravam o poeta como um ser iluminado, guia dos povos, farol. A visão de Baudelaire é outra. Neste poema, o poeta é comparado ao albatroz, pássaro gigante que voa alto acima dos oceanos, mas que não consegue andar quando é aprisionado num navio, porque suas asas são enormes. Essa metáfora mostra o poeta como um ser exilado na terra, incompreendido por todos,

quando sua vocação é o mundo ideal. No poema “Os cegos”, o poeta, desamparado, se compara aos cegos, não entendendo por que eles têm os olhos voltados para o céu.

Contempla-os, ó minha alma; eles são pavorosos!
Iguais aos manequins, grotescos, singulares,
Sonâmbulos, talvez, terríveis se os olhares,
Lançando não sei de onde os globos tenebrosos.

Suas pupilas, onde ardeu a luz divina,
Como se olhassem à distância, estão fincadas
No céu; e não se vê jamais sobre as calçadas
Se um deles a sonhar sua cabeça inclina.

Cruzam assim o eterno escuro que os invade,
Esse irmão do silêncio infinito. Ó cidade!
Enquanto em torno cantas, ris e uivas ao léu!

Nos braços de um prazer que tangencia o espasmo,
Olha! também me arrasto! e, mais do que eles pasmo,
Digo: que buscam estes cegos ver no Céu?

(BAUDELAIRE, 1985, p. 98)

Baudelaire era um dândi, cuja elegância reside no artifício: ele não cultuava a natureza, como os românticos; para ele, tudo o que é natural é abominável. O poeta Ivan Junqueira, considera que a figura do dândi, tão prezada por Baudelaire, é

o próprio artista superior, o lúcido e refinado demiurgo do caos vocabular, aquele que se consagra à elaboração artificial, ou seja, intelectual, de um processo criativo do qual a natureza não participa. Corrupta em si mesma, a natureza é amoral e monstruosa (apud BAUDELAIRE, 1985, p. 57).

Por isso o poeta faz o elogio da maquiagem e da máscara, que seriam o suplemento necessário à beleza natural.

O poeta é também um desajustado, como se pode ver em alguns poemas. Em “O velho saltimbanco” (em *Pequenos poemas em prosa*) o poeta é comparado a um velho saltimbanco que ninguém quer mais ver.

Acabo de ver a imagem do velho homem de letras que sobreviveu à geração a quem divertiu brilhantemente; do velho poeta sem amigos, sem família, sem filhos, degradado pela própria miséria e pela ingratidão pública, e em cuja barraca o mundo esquecido já não quer entrar (BAUDELAIRE, 1980, p. 45).

A perda da aura do poeta é tratada de maneira sarcástica em “Perda de auréola”. Trata-se de um diálogo em que o poeta, descrito ironicamente como “bebedor de quintessências” e “comedor de ambrosia”, afirma que perdeu sua auréola, que caiu na lama. “Não se importou com a perda de suas insígnias, achou que seria engraçado se algum mau poeta a apanhasse e a colocasse na cabeça” (BAUDELAIRE, 1980, p. 112). Baudelaire se afasta totalmente da visão romântica que colocava o poeta como um ser superior, isolado em sua torre de marfim; aqui o poeta está mais próximo dos outros, ainda que nunca totalmente adaptado e acomodado à vida burguesa. Benjamin assinala “a que preço se conquista a sensação de modernidade: a dissolução da aura através da ‘experiência’ do choque” (BENJAMIN, 1975, p. 70).



Figura 10.3: Assinatura de Baudelaire.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_Baudelaire#/media/File:Baudelaire_signatur.jpg

Baudelaire e a cidade moderna

A cidade moderna é captada pelo poeta em vários poemas. Como Walter Benjamin assinala, Baudelaire não descreve nem a cidade, nem a população; pessoas e paisagem estão plenamente integradas na metrópole (BENJAMIN, 1975, p. 48). Em “A uma passante”, o eu lírico medita sobre a impossibilidade de realização amorosa com uma bela mulher, que atraiu o seu olhar e sumiu como um relâmpago. A velocidade da vida moderna provoca esse sentimento de que tudo passa, que mesmo o amor é fugidio e se esvai, em um piscar de olhos. Já em “O vinho dos trapeiros”, o poeta se compara ao trapeiro, que vive recolhendo os restos, as sobras que a sociedade despreza; como o poeta, o trapeiro

também tem gloriosos projetos. Em *Pequenos poemas em prosa* o texto “As multidões” dá conta dessa presença da cidade moderna na poética de Baudelaire:

Nem a todos é dado tomar um banho de multidão: gozar da multidão é uma arte; e só pode fazer, à custa do gênero humano, uma farta refeição de vitalidade, aquele em quem uma fada insuflou, no berço, o gosto do disfarce e da máscara, o horror ao domicílio e a paixão da viagem.

Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe provar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada.

O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. [...]

O passeador solitário e pensativo encontra singular embriaguez nessa comunhão universal. Aquele que desposa facilmente a multidão conhece gozos febris, de que estarão privados para sempre o egoísta, fechado como um cofre, e o preguiçoso, encurrujado feito um molusco. Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que as circunstâncias lhe deparam.

Aquilo a que os homens chamam amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil, comparado a essa inefável orgia, a esta sagrada prostituição da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa (BAUDELAIRE, 1980, p. 39).

Benjamin fala da ambivalência de Baudelaire em relação à multidão. “Baudelaire se torna cúmplice da multidão e quase imediatamente afasta-se dela. Mistura-se profundamente com ela, para fulminá-la, de repente, convertendo-a em nada, com um olhar de desespero” (BENJAMIN, 1975, p. 52). Nesse texto citado, Baudelaire coloca o “passeador solitário”, ou seja, o *flâneur*, confundido com o homem da multidão; Benjamin considera que são dois tipos diferentes já que o *flâneur* muitas vezes se afasta da multidão e do trânsito, preferindo flânar nas “passagens”, galerias ou áreas cobertas interligando geralmente duas ruas, que começavam a aparecer nas grandes cidades europeias do século XIX.

Ao entrar em contato com os pobres o poeta se mostra sensível às desigualdades sociais e à infinita miséria do ser humano que vive em condições precárias. Em “Os olhos dos pobres”, o poeta demonstra compaixão pelos pobres que olham os ricos a se deliciarem no café em que ele está com sua amada; esta, no entanto, se irrita com a presença deles. “Que gente insuportável aquela, com uns olhos escancarados como portas-cocheiras! Você não poderia pedir ao dono do café que os afastasse daqui?” (BAUDELAIRE, 1980, p. 71).

Para Ivan Junqueira, tradutor de *As flores do mal*, Baudelaire fez uma revolução, na poesia, que continua repercutindo até hoje:

Ninguém ignora, por exemplo, que a seção dos “Quadros parisienses”, pertencente a *As flores do mal*, nos quais Baudelaire explora a angústia e a miséria das grandes multidões que fervilhavam em Paris, nos abre em definitivo as portas da modernidade, como abre também a sua inusitada estética do feio, a partir da qual se estatui que tudo pode ser dito em poesia, e Baudelaire, mais do que qualquer outro, foi quem conferiu todo o sentido metafísico que faltava à poesia musical e às vezes vazia de Edgar Poe, por quem, aliás, foi muitíssimo influenciado e de quem traduziu para o francês quase toda a obra. Muito mais do que Poe, foi também Baudelaire que lhe concretizou o sonho de libertar o verso de todos os elementos narrativos e didáticos que até então o poluíam, lançando assim os fundamentos da poesia moderna. E sem a contribuição de Baudelaire, convém lembrar, jamais floresceriam as vertentes do realismo e do simbolismo, ou até mesmo, como pretendem alguns, do surrealismo e do expressionismo (JUNQUEIRA, 2000, p. 12).

O tradutor Aurélio B. H. Ferreira, em sua apresentação dos *Pequenos poemas em prosa*, lembra que a influência de Baudelaire foi enorme; ele cita Paul Valéry, que disse que afirmou “nem Verlaine, nem Mallarmé, nem Rimbaud, teriam sido o que foram sem a leitura que fizeram, na idade decisiva, de *As flores do mal*” (apud BAUDELAIRE, 1980, p. 11). Vamos agora fazer uma breve apresentação desses três poetas.

Paul Verlaine

Verlaine é um poeta musical: no seu poema intitulado “Arte poética”, ele começa dizendo que quer música antes de qualquer coisa e para isso ele prefere usar os versos ímpares (de 3, 5, 7, 9, 11 ou 13 sílabas). É bom

lembrar que o verso francês clássico é o de 12 sílabas, o chamado alexandrino, que na leitura se divide em dois hemistíquios, com acento em geral na sexta sílaba. O verso ímpar quebra o ritmo e evita a monotonia do alexandrino. Rompe com as regras clássicas da versificação francesa usando assonâncias, aliteraões.



Figura 10.4: Paul Verlaine, o poeta musical.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Verlaine#/media/File:Netsurf17_-_Paul_Verlaine.png

Vejamos a primeira estrofe de “Arte poética” em tradução de Guilherme de Almeida:

Música acima de qualquer cousa,
E prefere o Ímpar, menos vulgar,
Que é bem mais vago e solúvel no ar,
Que nada pesa e que em nada pausa.

(VERLAINE, “Arte poética”. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2013/03/30/8-poemas-de-paul-verlaine-em-3-tradutores/>))

Um bom exemplo de poema musical é “Chanson d’automne” (Canção de outono) que, infelizmente, perde muito ao ser traduzido. Eis o original seguido da tradução de Guilherme de Almeida. O poema está no livro *Poèmes saturniens* (*Poemas saturninos*).

Les sanglots longs	Estes lamentos
Des violons	Dos violões lentos
De l'automne	Do outono
Blessent mon coeur	Enchem minha alma
D'une langueur	De sono
Monotone.	E soluçando,
Tout suffocant	Pálido quando
Et blême, quand	Soa a hora
Sonne l'heure,	Recordo todos
Je me souviens	Os dias doudos
Des jours anciens	De outrora.
Et je pleure.	E vou-me à toa
Et je m'en vais	No ar mau que voa
Au vent mauvais	Que importa?
Qui m'emporte	Vou pela vida,
Deçà, delà,	Folha caída
Pareil à la	E morta.
Feuille morte.	

(VERLAINE, “Canção de outono”. Disponível em: <http://antonioicicero.blogspot.com.br/2014/06/paul-verlaine-chanson-dautomne-cancao.html>).

No fim de século XIX, as inter-relações entre as diferentes artes são mais visíveis do que antes. O livro de Verlaine *Fêtes galantes* (*Festas galantes*) se inspira no clima criado por pintores do século XVIII, como Watteau, cujas pinturas retratam pessoas vestidas a caráter para festas. O poema “Clair de lune”, desse mesmo livro, foi musicado por Gabriel Fauré e Claude Debussy. O poema “L’après-midi d’un faune” [A tarde de um fauno] de Mallarmé, ilustrado no momento de sua publicação pelo pintor impressionista Edouard Manet, foi posteriormente musicado por Debussy.

Arthur Rimbaud

Rimbaud é um poeta igualmente revolucionário, que exerceu enorme influência na transformação da poesia. Ele escreveu durante pouco tempo e, ainda muito jovem, com pouco mais de 20 anos, abandonou a poesia e a Europa e foi viver na África, onde se tornou comerciante. Além da importância de sua obra, é preciso destacar a mitologia que se criou em torno de sua vida de aventuras. Ele escreveu em uma carta que o poeta tem de se transformar em vidente, em visionário. Mas depois de publicar alguns poemas e dois pequenos livros, *As iluminações* e *Uma*

temporada no inferno, ele deu adeus à poesia. Um dos seus poemas mais famosos é “O barco ébrio”, no qual cria superposições de imagens e sensações para narrar a viagem de um barco à deriva no oceano. Já no soneto “Vogais”, ele estabelece correspondências entre as vogais e as cores, a partir da afirmação “A negro, E branco, I vermelho, U verde, O azul”.



Figura 10.5: Verlaine e Rimbaud (à esquerda), no quadro de Henri Fantin-Latour (1872).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Rimbaud#/media/File:Henri_Fantin-Latour_005.jpg

Rimbaud cria uma poesia alucinatória, com metáforas audaciosas, aliterações, contraste entre termos familiares e linguagem erudita. Fez sonetos, mas também poemas em versos livres e poesia em prosa. Vamos dar como exemplo de sua prosa poética “Aurora”, do livro *As iluminações*, com tradução de Ivo Barroso.

Abracei a aurora do verão.

Nada ainda se movia à frente dos palácios. A água estava morna. Os acampamentos de sombra não abandonavam o caminho do bosque. Andei, despertando os sopros vivos e tépidos, e as pedrarias olharam, e as asas se levantaram sem ruído.

O primeiro objetivo foi, na vereda já cheia de lívidos e recentes lampejos, uma flor que me disse seu nome.

Eu ri diante da fulva queda d'água que se desgrenhava através dos abetos: no cimo prateado, reconheci a deusa.

Então, eu levantava os véus, um a um. Na alameda, agitando os braços. Pela planície, onde mostrei-a para o gato. Na grande cidade, ela fugia entre as cúpulas e campanários e, correndo como um mendigo sobre as plataformas de mármore, eu a perseguia.

No alto do caminho, perto de um bosque de loureiros, envolvi-a com seus véus amontoados e senti um pouco seu corpo imenso. A aurora e a criança tombaram no bosque.

No despertar, era meio-dia.

(RIMBAUD, “Aurora”. Disponível em: http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/rimbaud/)

Stéphane Mallarmé

Mallarmé é um poeta que no início de sua carreira se aproximava bastante da estética de Baudelaire. Um de seus poemas mais conhecidos, desta fase, é “Brisa marinha”, aqui apresentado na tradução de Augusto de Campos, poema que dialoga com o “*spleen*” de Baudelaire.



Figura 10.6: Stéphane Mallarmé fotografado por Nadar em 1896.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9#/media/File:Mallarme.jpg.

A carne é triste, sim, e eu li todos os livros.
 Fugir! Fugir! Sinto que os pássaros são livres,
 Ébrios de se entregar à espuma e aos céus imensos.
 Nada, nem os jardins dentro do olhar suspensos,
 Impede o coração de submergir no mar.
 Ó noites! nem a luz deserta a iluminar
 Este papel vazio com seu branco anseio,
 Nem a jovem mulher que preme o filho ao seio.
 Eu partirei! Vapor a balouçar nas vagas,
 Ergue a âncora em prol das mais estranhas plagas!
 Um Tédio, desolado por cruéis silêncios,
 Ainda crê no derradeiro adeus dos lenços!
 E é possível que os mastros, entre ondas más,
 Rompam-se ao vento sobre os naufragos,
 sem mastros, nem ilhas férteis a vogar...
 Mas, ó meu peito, ouve a canção que vem do mar.

(MALLARMÉ, “Brisa marinha”. Disponível em: http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/mallarme)

Mallarmé revolucionou a arte poética com versos livres e desiguais, como em *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, com uma disposição gráfico-visual sobre a página, totalmente original. O poema se dispõe sobre a página dupla em uma ordem assimétrica e com caracteres maiores e menores. No prefácio, Mallarmé explica o razão de ter usado caracteres de fontes e tamanhos diferentes: eles exprimiriam os temas (ou motivos) principais ou secundários do poema, o que não é fácil perceber. Mallarmé é considerado um poeta hermético, que usa inversões sintáticas e mudanças das posições dos elementos da frase a ponto de tornar a frase praticamente irreconhecível. Há duas traduções desse poema, a de Haroldo de Campos e a de Álvaro Faleiros.

Por todas essas razões, não é um poeta popular: é, antes, um poeta para poetas. No Brasil ele teve influxo sobre os simbolistas, como Alphonsus Guimaraes e sobre as diferentes vanguardas: a dos modernistas de 1922 e a da poesia concreta dos paulistas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Mais recentemente, influenciou poetas como Ana Cristina César e Paulo Leminski.

Atividade 1

Atende aos objetivos 1 e 3

Começamos a aula de hoje falando que Charles Baudelaire é o grande poeta que está no cruzamento de todas as tendências na segunda metade do século XIX, porque pertence a todas e a nenhuma, já que guarda uma marca pessoal muito característica. Explique com suas palavras, a partir do conteúdo estudado em aula, a especificidade da lírica *baudelairiana*, exemplificando com trechos de poemas.

Resposta comentada

Você deverá mostrar as características que definem a marca pessoal da obra de Baudelaire. Primeiro, é possível falar sobre o fato de Baudelaire ultrapassar fronteiras da nação e fazer-se lido em todo o mundo. É importante ressaltar que o termo “modernidade” está intimamente ligado a Baudelaire: ele é considerado o primeiro poeta moderno da literatura ocidental. É característico dele extrair a beleza do mal (diferentemente dos românticos, que extraíam-na do bem). O poeta retrata a tragédia do desdobramento do ser humano entre duas postulações, uma para o ideal, o bem, o alto, a luz, a beleza; e uma para o tédio, o mal, o baixo, o horror. Dentre os poemas proibidos de *As flores do mal*, alguns são satânicos (“Ladainha a Satã”, p. ex.), outros cantam o homoerotismo (“Lesbos”). Outro ponto interessante que você pode explorar é o fato de Baudelaire se afastar totalmente da visão romântica, que colocava o poeta como um ser superior, isolado em sua torre de marfim; o poeta francês está mais próximo dos outros, ainda que nunca totalmente adaptado e acomodado à vida burguesa. Você deverá selecionar alguns versos para ilustrar essas questões.

A poesia na Inglaterra

Vimos a renovação da poesia na França através de vários poetas. Já na Inglaterra, o nome de maior referência é um só: T. S. Eliot. O poeta inglês é autor de uma vasta e complexa obra, pela importante ousadia de quebrar com os moldes tradicionais e dar novas formas à poesia inglesa e mundial.

É importante notar que não podemos restringir o poeta ao seu espaço geográfico – isto é, país em que viveu. Eliot mantinha diálogo com grandes vozes da arte ocidental. No célebre filme de Woody Allen, *Meia-noite em Paris*, Eliot aparece na cidade-luz ao lado de ícones da literatura, artes plásticas e dança, no início da década de 1920, como Pablo Picasso, Cole Porter, Scott Fitzgerald, Zelda Fitzgerald, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Gertrud Stein, Ernest Hemingway, Man Ray, Joséphine Baker, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Henri Matis, entre outros.

Veremos, nesta aula, que, do ponto de vista formal, a fragmentação é uma das características marcantes de sua obra; e, do ponto de vista existencial, a incomunicabilidade do ser.

T. S. Eliot



Figura 10.7: T. S. Eliot, fragmentos e multiplicidade.

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/T._S._Eliot#/media/File:Thomas_Stearns_Eliot_by_Lady_Ottoline_Morrell_\(1934\).jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/T._S._Eliot#/media/File:Thomas_Stearns_Eliot_by_Lady_Ottoline_Morrell_(1934).jpg)

O crítico, ensaísta, poeta e dramaturgo Thomas Stearns Eliot, uma das vozes mais representativas da língua inglesa, é autor de uma vasta e complexa obra. Seus textos mais marcantes são o poema “The Love Song of J. Alfred Prufrock” (“A canção de amor de J. Alfred Prufrock”), de 1917, e os volumes *The Waste Land* (*A terra desolada*), de 1922, e *Four Quartets* (*Quatro quartetos*), de 1945.

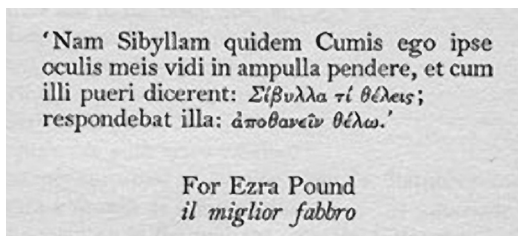


Figura 10.8: Epígrafe de *The Waste Land*, que mostra o uso de quatro línguas diferentes pelo poeta: latim, grego, italiano e inglês.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Waste_Land#/media/File:TheWasteLandEpigraph.jpg

Eliot nasceu nos Estados Unidos, mas, aos 25 anos, mudou-se para Inglaterra, tornando-se um cidadão britânico. Sobre o impacto dessa mudança em sua literatura, ele diz que é uma combinação das coisas, já que sua obra não teria sido o que foi se ele tivesse nascido na Inglaterra ou se tivesse ficado na América.

Eliot recebeu grande influência francesa, principalmente de Baudelaire, com suas imagens da vida em Paris, que inspiraram as imagens da vida em Londres, do poeta inglês. Segundo Willy Lewin (1965), Eliot foi “um devoto da tradição que quebrou os moldes tradicionais para dar novas formas à poesia inglesa”. Ele não negava seu conservadorismo, dizendo-se, em uma famosa frase, “classicista em literatura, monarquista em política e anglo-católico em religião”.

Do ponto de vista formal, sua poesia caracteriza-se pela “experiência da fragmentação, da multiplicidade descontínua de matrizes composicionais, do desenvolvimento assimétrico das partes isoladas [...]” (JUNQUEIRA, 2000, p. 111), ou seja, o poeta elaborou, muitas vezes, poemas a partir de poemas separados ou fragmentos isolados. Do ponto de vista existencial, sua obra aborda

o isolamento e a incomunicabilidade do ser, do ser que ‘está aqui’, diante do tempo e da história, sempre ‘em face’, como diria Rilke, e, por isso mesmo, atormentado pela consciência crítica do mundo, da vida e de si próprio [...] (JUNQUEIRA, 2000, p. 112-113).

Segundo Junqueira (2000, p. 113), os títulos *A terra desolada* e *Os homens ocos* antecipam a ideia nuclear de desolação. Eliot também demonstra preocupações com o cotidiano e a transcendência divina, marcando sua poesia com traços cristãos.

Vejamos nos primeiros versos de “Os homens ocos”, poema de 1925, traduzido por Ivan Junqueira, a forma genuína de T. S. Eliot de ver o mundo, trazendo à superfície a penumbra de todos nós, numa visão crítica do mundo, do ser humano e de si próprio:

Nós somos os homens ocos
 Os homens empalhados
 Uns nos outros amparados
 O elmo cheio de nada. Ai de nós!
 Nossas vozes dessecadas,
 Quando juntos sussurramos,
 São quietas e inexpressas
 Como o vento na relva seca
 Ou pés de ratos sobre cacos
 Em nossa adega evaporada
 Fôrma sem forma, sombra sem cor
 Força paralisada, gesto sem vigor;
 Aqueles que atravessaram
 De olhos retos, para o outro reino da morte
 Nos recordam - se o fazem - não como violentas
 Almas danadas, mas apenas
 Como os homens ocos
 Os homens empalhados.
 [...]

(ELIOT, “Os homens ocos”. Disponível em: <http://www.revistabula.com/254-os-10-maiores-poemas-dos-ultimos-200-anos/>)

O americano Russell Kirk narra a trajetória de seu amigo Eliot em *A era de T. S. Eliot*: a imaginação moral do século XX, biografia literária originalmente publicada em 1971. A edição brasileira do livro, publicada pela É Realizações, conta com a tradução de Márcia Xavier de Brito e apresentação do filósofo Alex Catharino. A poesia de Eliot foi traduzida para o português por Ivan Junqueira. Segundo Paulo Brigue, o retrato de Eliot por Kirk “ressalta as melhores qualidades do autor de *Four Quartets*, *The Waste Land*, *Ash Wednesday* e outras obras-primas. Para Kirk, Eliot tem a mesma importância que Virgílio, Dante e Shakespeare tiveram para as épocas em que viveram. Não se trata de uma importância que se esvai com a morte física do autor, mas ganha força na medida

em que o tempo passa. A poesia de Eliot, explica-nos Kirk, sempre foi uma defesa das coisas permanentes, marcada pela “interseção do temporal com o atemporal”.

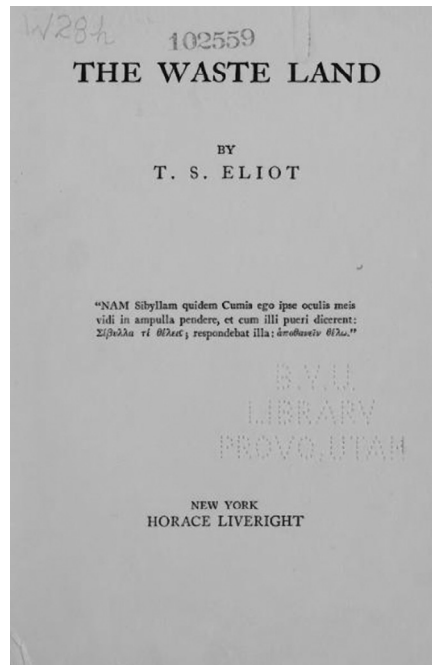


Figura 10.9: Folha de rosto de *The Waste Land*.

Fonte: http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=File:The_Wasteland.djvu&page=7

Vejamos, agora, um trecho do longo poema “A terra desolada”, de T. S. Eliot, cuja tradução é de Ivan Junqueira. O contexto é de fim de Guerra Mundial, e o poema retrata a destruição física e mental da Europa em crise, no início do século XX. O primeiro verso, “Abril é o mais cruel dos meses”, é um dos versos clássicos da literatura inglesa, conhecido e reproduzido mundialmente:

1. O Enterro dos Mortos

Abril é o mais cruel dos meses, germina
Lilases da terra morta, mistura
Memória e desejo, aviva
Agônicas raízes com a chuva da primavera.
O inverno nos agasalhava, envolvendo
A terra em neve deslembada, nutrindo
Com secos tubérculos o que ainda restava de vida.
O verão; nos surpreendeu, caindo do Starnbergersee e
Com um aguaceiro. Paramos junto aos pórticos

E ao sol caminhamos pelas aleias de Hofgarten,
 Tomamos café, e por uma hora conversamos.
 Big gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
 Quando éramos crianças, na casa do arquiduque,
 Meu primo, ele convidou-me a passear de trenó.
 E eu tive medo. Disse-me ele, Maria,
 Maria, agarra-te firme. E encosta abaixo deslizamos.
 Nas montanhas, lá, onde livre te sentes.
 Leio muito à noite, e viajo para o sul durante o inverno.
 Que raízes são essas que se arraigam, que ramos se esgalham
 Nessa imundície pedregosa? Filho do homem,
 Não podes dizer, ou sequer estimas, porque apenas conheces
 Um feixe de imagens fraturadas, batidas pelo sol,
 E as árvores mortas já não mais te abrigam,
 nem te consola o canto dos grilos,
 E nenhum rumor de água a latejar na pedra seca. Apenas
 Uma sombra medra sob esta rocha escarlate.
 (Chega-te à sombra desta rocha escarlate),
 E vou mostrar-te algo distinto
 De tua sombra a caminhar atrás de ti quando amanhece
 Ou de tua sombra vespertina ao teu encontro se elevando;
 Vou revelar-te o que é o medo num punhado de pó.
 (ELIOT, "A terra desolada". Disponível em: <http://www.revistabula.com/254-os-10-maiores-poemas-dos-ultimos-200-anos/>)

De acordo com a "Introdução" de Gualter Cunha à edição de 1999
 (*Relógio d'água* editores; disponível *on-line*),

A interpretação do poema como expressando a desilusão de uma
 geração viria a ser classificada pelo próprio Eliot como 'nonsen-
 se'. E quando anos mais tarde o interrogaram, numa entrevista,
 sobre as suas intenções em *The Waste Land*, Eliot, que para além
 de tudo foi um dos mais rigorosos e influentes críticos literários
 do seu tempo, respondeu: "Eu sei lá o que é que 'intenção' quer
 dizer! Uma pessoa quer é ver-se livre de alguma coisa que lhe
 pesa no peito. Não sabemos que coisa nos pesa no peito antes de
 a conseguirmos tirar de lá".

A criticidade literária de Eliot, facilmente identificada em suas afir-
 mações e em textos como *A função social da poesia*, acaba por revelar

sua arte da fragmentação, da simultaneidade e da dispersão, na qual a segurança da unidade não é mais realizável. Nesse sentido, o estudo de Junqueira (2000) se refere à obra de Eliot como a “poética do fragmento”, atento às influências – entre outras tantas – da literatura francesa e italiana, e às admirações do poeta pelo sânscrito, latim, grego e hebraico, bem como pelos ritos primitivos. Sabemos que, para compor *The Waste Land*, Eliot mergulhou a fundo nos estudos sobre mitologia, o que resultou em frequentes alusões mítico-simbólicas.

William Skaff, em *The Philosophy of T. S. Eliot*, afirma que o aspecto crucial do método mítico em Eliot “está na simultaneidade entre o passado e o presente, conquistada pela presença da estrutura do mito antigo atravessada pelo conteúdo da civilização moderna” (SKAFF, 1986, p.112). Affonso Romano Sant’Anna destaca a multiplicidade de assuntos tratados por Eliot,

desde as relações entre literatura e religião, filosofia e poesia, literatura e jornalismo até uma série de outros assuntos mais sociológicos, isto sem contar os ensaios de reinterpretação das obras de Virgílio, Shakespeare, Dante, Milton, Baudelaire e os poetas metafísicos ingleses (SANT’ANNA, 1972, p. 16).

Além de seus versos herméticos, é possível identificar alusões culturais e uma mistura de idiomas em seus poemas, já antecipada pela epígrafe da obra *The Waste Land*. No trecho do poema selecionado acima, no meio da estrofe, para a surpresa do leitor, aparece um verso como “*Big gar keine Russin, stamm’ aus Litauen, echt deutsch*”, que permanece intraduzível na versão brasileira. Por essas e outras, T. S. Eliot não é considerado um poeta fácil. Podemos dizer que a fragmentação, a simultaneidade e a dispersão mostram uma espécie de nostalgia pelo humano em um mundo desumanizado pela razão e pelo vazio espiritual do período de trevas, no entreguerras.

Entretanto, Junqueira mostra a plurissignificação do poema eliotiano:

Quanto ao significado filosófico-religioso de *A terra desolada* – uns o pretendem como um poema essencialmente cristão, outros como o retrato de uma geração que se formou junto às ruínas da Primeira Guerra Mundial, e outros, ainda, como um discurso sobre a falência e o vazio espirituais do homem moderno (JUNQUEIRA, 2000, p. 130).



Você pode acessar trechos de “A terra desolada” e de “Os homens ocos” em: <http://www.revistabula.com/254-os-10-maiores-poemas-dos-ultimos-200-anos/>.

Atividade 2

Atende aos objetivos 2 e 4

No início do poema “The Waste Land” de T. S. Eliot, temos os célebres versos:

Abril é o mais cruel dos meses, germina

Lilases da terra morta, mistura

Memória e desejo, aviva

Agônicas raízes com a chuva da primavera.

(ELIOT, “A terra desolada”, tradução Ivan Junqueira. Disponível em:

<http://www.revistabula.com/254-os-10-maiores-poemas-dos-ultimos-200-anos/>)

Explique, com base na leitura desta aula, o contexto do poema e as suas possíveis interpretações.

Resposta comentada

Você deverá mostrar que, conforme vimos na aula, o poema de Eliot permite múltiplas interpretações. Mesmo assim, é possível levar em consideração que o contexto de produção do poema é o de fim de Guerra Mundial. Sendo assim, podemos interpretar o poema como uma tentativa de retratar a destruição física e mental da Europa em crise, no início do século XX. Vale ressaltar que o primeiro verso “Abril é o mais cruel dos meses” é um dos versos clássicos da literatura inglesa, conhecido e reproduzido mundialmente. Você pode se valer dos comentários de Ivan Junqueira, que analisa a plurissignificação do poema: para uns, o retrato de uma geração que se formou junto às ruínas da Primeira Guerra Mundial, e para outros, um discurso sobre a falência e o vazio espirituais do homem moderno.

A poesia nos Estados Unidos

Para retratar o espírito renovador na poesia produzida nos Estados Unidos, escolhemos dois nomes significativos: Walt Whitman e Emily Dickinson. Ambos são tidos como “gênios rebeldes” e entenderemos melhor o porquê, ao longo da aula. Saboreie aos poucos essa parte da aula, cheia de histórias interessantes e poemas de primeira!

Whitman é conhecido como “o pai do verso livre”, encarregou-se de escrever a epopeia de sua época. Já a poetisa Dickinson escreve uma lírica intimista e pessoal. Seu estilo renovador justifica-se pela ruptura com os padrões formais literários da época. No caso de Dickinson, há também uma ruptura de gênero, pois era raro o reconhecimento qualitativo de uma mulher escritora, assim como era raro uma escritora fugir às expectativas de uma literatura sentimentalista. Além do verso livre, trazem como inovações o ritmo, a proximidade à linguagem oral, a ruptura com os padrões conservadores de seus contemporâneos, a concisão, a fragmentação, enfim, traços estilísticos que revelam a modernidade de escritores à frente de sua época. Desfrute, agora, de dois grandes poetas!

Walt Whitman

Poeta, ensaísta e jornalista norte-americano, eclético, original e corajoso, Walt Whitman é conhecido como o “pai do verso livre” e também como o “poeta da América”, por enaltecer o regime dos Estados Unidos e lutar pela emancipação da literatura americana do costume de imitar os europeus. Conhecido como uma figura rebelde, que influenciou a *Beat Generation*, Whitman teve outros epítetos designados pela crítica literária, tais como “poeta da democracia”, “poeta da religião”, “poeta da ciência”, “poeta místico” etc. Sua poesia é tida como precursora da expressão literária moderna, influenciando grandes nomes da poesia mundial: T. S. Eliot, Ezra Pound, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges, entre outros.

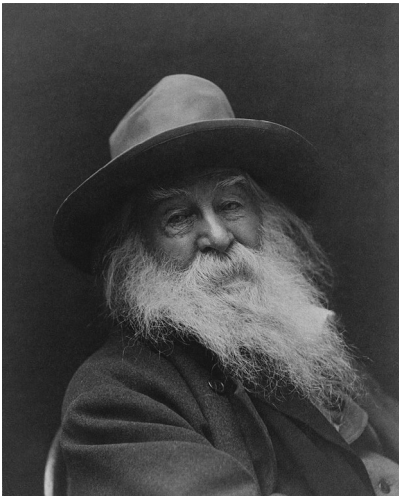


Figura 10.10: Foto de Walt Whitman, por George Collins Cox, 1887.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Walt_Whitman#/media/File:Walt_Whitman_-_George_Collins_Cox.jpg

Em 1855, publicou *Leaves of Grass (Folhas de relva)*, coletânea de poemas que reeditou, com adições, oito vezes. Esta primeira edição, um volume de 100 páginas e 13 poemas sem título, é uma edição anônima, em que – curiosamente – não aparecem os nomes do autor nem do editor. Depois, a cada nova edição, o poeta acrescentava seus poemas originais, chegando à edição final, em 1891-1892, dois volumes com mais de 450 páginas, com 423 subpoemas agrupados em 16 seções principais. Seus versos são soltos, livres, brancos e longos, em ritmo próximo ao da fala, para ser entendido pelo homem comum. Alfredo Bosi considera Whitman o criador do verso livre e também um explorador dos potenciais musicais na frase:

Quem abriu caminho foi um grande e selvagem poeta norte-americano de ouvido afeito ao versículo da Bíblia: Walt Whitman, criador do verso livre que se desdobra em períodos largos e espraçados. Em Whitman e em seus descendentes modernos, o estilo processional, feito de enumerações e paralelismos, supre aquela sensação de retorno que o verso tradicional produz com as suas sílabas acentuadas simetricamente (BOSI, 1977, p. 76).

Whitman cantou as virtudes da América e de sua democracia, privilegiou a linguagem coloquial, fez da pessoa comum, do corpo, do sexo e do amor homossexual objetos de sua poesia. Em “A um estranho”, em tradução de Jorge Sena, podemos perceber o erotismo libertário de Whitman:

Estranho que por mim passas! não sabes com que anseio meus
[olhos te fitam.
Porque és aquele que eu procuro, aquela que eu procuro (como
[se fora um sonho),
Tenho a certeza que, nalguma parte, alegremente vivi contigo,
Recordo, ao nos cruzarmos, tudo, fluido, afectuoso, casto, calmo,
Cresceste comigo, foste comigo um rapaz, comigo foste rapariga,
Comi contigo, dormi contigo, o teu corpo não ficou só teu, nem
[o meu corpo só meu,
Deste-me o prazer dos teus olhos, do rosto, da carne ao nos
[cruzarmos levas da minha barba, peito, mãos, em troca.
Não me cumpre falar-te, eu sou quem existe para pensar em ti,
[quando fico sozinho ou de noite acordo,
Eu sou quem deve esperar, seguro de voltar a encontrar-te,
Eu sou quem deve cuidar de te não perder para sempre.
(Disponível em: <http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/antologias/traducao/walt-whitman/>)

Whitman explorou temas sociais como o antiescravagismo e o repúdio aos baixos salários, bem como a sua aversão às guerras. No poema “A um revolucionário europeu vencido”, vemos a valorização da Liberdade – sempre com L maiúsculo – e uma forte crítica de cunho político-social:

Ainda mais coragem, meu irmão ou irmã.
Não vaciles — a Liberdade tem de ser servida, haja o
[que houver;
Que importa que ela falhe uma vez, ou duas vezes, ou
[muitas vezes,
Ou seja ferida pela indiferença ou ingratidão do povo ou
[pela infidelidade,
Ou pelo aparato das mordanças do poder, soldados, canhões,
[códigos penais.
Aquilo em que nós cremos aguarda latente em todos
[os continentes,
A ninguém convida, não promete nada, repousa em calma e
[claridade, é teimoso e tranquilo, não conhece o desânimo.
Esperando com paciência, esperando a sua hora.
(Não é isto um canto de lealdade apenas,
Mas também cântico de insurreição,
Porque eu sou o poeta jurado do rebelde intrépido de toda
[a parte,
E quem vem comigo deixa para trás a paz e a rotina,
E arrisca-se a perder a vida a cada instante.)
A luta ruge em sobressalto e estrondo, avanço e retirada,
O inimigo triunfa ou julga que triunfa,
A prisão, o garrote, o cadafalso, as balas e as cadeias cumprem o
[seu dever,
Os heróis célebres ou obscuros passam a outras esferas,
Os grandes oradores e escritores são exilados, morrem de
[saudades em distantes terras.
A Causa dorme, as mais fortes vozes afogam-se no seu
[próprio sangue,
Os jovens baixam os olhos para o chão, quando se encontram,
Mas, apesar disto, a Liberdade não se foi embora, nem o
[inimigo tomou inteira posse.
A Liberdade, ao ir-se embora, não é o primeiro, nem o segundo,
[nem o terceiro a partir,

Espera por todos os outros, é a última.
Quando já não houver memória dos heróis e dos mártires,
Quando as vidas e as almas de todos os homens e mulheres
[tiverem sido expulsas dessa parte da terra.
Só então a Liberdade ou a ideia de Liberdade será expulsa dessa
[parte da terra,
E o inimigo toma inteira posse.
Coragem, pois, revolucionário europeu!
Mesmo que tudo cesse, não cesses tu.
Não sei a que tu vens (não sei a que venho ou qualquer
[coisa vem).
Mas é o que procurarei cuidadosamente até em ser vencido,
Até na derrota e pobreza e fraude e prisão — porque também
[são grandes.
Julgávamos grande a vitória?
E é — mas agora parece-me, quando não há remédio, que a
[derrota é grande,
E que a morte e a amargura também são grandes.
(Disponível em: <http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/antologias/traducao/walt-whitman/>)

Também é possível encontrar nos poemas de Whitman a autocelebração sob forma de “elegias do eu”, como podemos ver em “Canção de mim mesmo”, traduzido por Luciano Alves Meira:

1.
Eu celebro o eu, num canto de mim mesmo,
E aquilo que eu presumir também presumirás,
Pois cada átomo que há em mim igualmente habita em ti.
Descanso e convido a minha alma,
Deito-me e descanso tranquilamente, observando uma haste da
[relva de verão.
Minha língua, todo átomo do meu sangue formado deste solo,
[deste ar,
Nascido aqui de pais nascidos aqui de pais o mesmo e seus pais
[também o mesmo,
Eu agora com trinta e sete anos de idade, com saúde perfeita,
[dou início,

Com a esperança de não cessar até morrer.
Crenças e escolas quedam-se dormentes
Retraindo-se por hora na suficiência do que não, mas
[nunca esquecidas,
Eu me refugio pelo bem e pelo mal, eu permito que se fale em
[qualquer casualidade,
A natureza sem estorvo, com energia original.
[...]

(Disponível em: <http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/walt-whitman-cancao-de-mim-mesmo/#.VUKfFtxVhBc>)



O Captain! My Captain!

Os versos de Whitman foram recitados no filme estadunidense *Sociedade dos poetas mortos*. Dirigido por Peter Weir, ele estreou em 1989, com a brilhante atuação de Robin Williams. A história é sobre um talentoso professor de poesia, John Keating, contratado para lecionar na ortodoxa e conservadora Academia Welton. Entretanto, Keating tinha outros valores, como o de aproveitar cada momento da vida (cuja expressão latina é *carpe diem*) e o pensar livremente. No início, seu comportamento choca aquele ambiente, mas, aos poucos, vai conquistando seu espaço de transformação. O filme é repleto de citações de grandes nomes da poesia ocidental, como Byron, Whitman e Thoreau.

A obra de Fernando Pessoa mostra forte influência do poeta americano Whitman. Álvaro de Campos, um de seus heterônimos, escreveu um longo poema, de nome “Saudação a Walt Whitman”. Vale a pena conferir uma parte deste poema!

Portugal-Infinito, onze de Junho de mil novecentos e quinze...

Hé-lá-á-á-á-á-á!

De aqui, de Portugal, todas as épocas no meu cérebro,

Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo,

Ó sempre moderno e eterno, cantor dos concretos absolutos,

Concubina ferosa do universo disperso,

Grande pederasta roçando-te contra a diversidade das coisas

Sexualizado pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas,

[pelas profissões,

Cio das passagens, dos encontros casuais, das

[meras observações,

Meu entusiasta pelo conteúdo de tudo,

Meu grande herói entrando pela Morte dentro aos pinotes,

E aos urros, e aos guinchos, e aos berros saudando Deus!

Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo,

Grande democrata epidérmico, contíguo a tudo em corpo

[e alma,

Carnaval de todas as acções, bacanal de todos os propósitos

Irmão gémeo de todos os arrancos,

Jean-Jacques Rousseau do mundo que havia de

[produzir máquinas,

Homero do *insaisissable* do flutuante carnal,

Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor,

Milton-Shelley do horizonte da Electricidade futura!

Incubo de todos os gestos,

Espasmo p'ra dentro de todos os objectos de fora

Souteneur de todo o Universo,

Rameira de todos os sistemas solares, paneleiro de Deus!

Eu, de monóculo e casaco exageradamente cintado,

Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt,

Não sou indigno de ti, basta saudar-te para o não ser...

Eu tão contíguo à inércia, tão facilmente cheio de tédio,

Sou dos teus, tu bem sabes, e compreendo-te e amo-te,

E embora te não conhecesse, nascido pelo ano em que morrias,

Sei que me amaste também, que me conheceste, e

[estou contente.

Sei que me conheceste, que me contempleste e me explicaste,

Sei que é isso que eu sou, quer em Brooklyn Ferry dez anos

[antes de eu nascer,

Quer pela rua do Ouro acima pensando em tudo que não é a
[rua do Ouro,

E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de
[mãos dadas,

De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo
[na alma.

$$\begin{bmatrix} \vdots \\ \vdots \\ \vdots \end{bmatrix}$$

Quantas vezes eu beijo o teu retrato.

Lá onde estás agora (não sei onde é mas é Deus)

Sentes isto, sei que o sentes, e os meus beijos são mais quentes
 [(em gente)]

E tu assim é que os queres, meu velho, e agradeces de lá,
Sei-o bem, qualquer coisa mo diz, um agrado no meu espírito,
Uma erecção abstracta e indirecta no fundo da minha alma.

Nada do *engageant* em ti, mas ciclópico e musculoso,

Mas perante o universo a tua atitude era de mulher,

E cada erva, cada pedra, cada homem era para ti o Universo.

Meu velho Walt, meu grande Camarada, evoé!

Pertenço à tua orgia báquica de sensações-em-liberdade,

Sou dos teus, desde a sensação dos meus pés até à náusea em
[meus sonhos,

Sou dos teus, olha pra mim, de aí desde Deus vê-me

[ao contrário:

De dentro para fora... Meu corpo é o que adivinhas, vês a minha
[alma —

Essa vês tu propriamente e através dos olhos dela o meu corpo —

Olha pra mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro,
Poeta sensacionista,

Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,

Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!

Nunca posso ler os teus versos a fio... Há ali sentir demais...

Atravesso os teus versos como a uma multidão aos encontrões
[a mim,

E cheira-me a suor, a óleos, a actividade humana e mecânica

Nos teus versos, a certa altura não sei se leio ou se vivo,

Não sei se o meu lugar real é no mundo ou nos teus versos,

Não sei se estou aqui, de pé sobre a terra natural,

Ou de cabeça p'ra baixo, pendurado numa espécie [de estabelecimento,

No tecto natural da tua inspiração de tropel,
No centro do tecto da tua intensidade inacessível.
Abram-me todas as portas!
Por força que hei-de passar!
Minha senha? Walt Whitman!
[...]

(PESSOA, “Saudação a Walt Whitman”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/facam05.html>)



Figura 10.11: Assinatura de Walt Whitman.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Walt_Whitman#/media/File:Walt_Whitman_signature.svg

Emily Dickinson

Emily Elizabeth Dickinson é uma das maiores expressões da poesia de língua inglesa. Poetisa americana do século XIX, sua obra pode ser considerada moderna em vários aspectos e, talvez por isso, tão pouco aceita em sua época. Você consegue imaginar o impacto de uma mulher escritora, num século em que mulheres não eram autorizadas a escrever?



Figura 10.12: Emily Dickinson, 1847.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Emily_Dickinson#/media/File:Black-white_photograph_of_Emily_Dickinson2.png

Dickinson não se enquadrava nos padrões literários femininos então vigentes, fugindo ao conservadorismo e ao sentimentalismo, por ser uma escritora à frente do seu tempo. Sua escrita expressa habilidade com as palavras e liberdade sintática, muito próxima ao uso oral da língua, característica peculiar de sua lírica. As rimas utilizadas por Dickinson geralmente são as imperfeitas, mostrando um possível descaso com as rimas perfeitas utilizadas pelos seus contemporâneos. Também é característico o uso de elementos triviais como matéria de sua poesia, plástica e muitas vezes marcada por certo misticismo, caracterizando uma arte metafísica. A ironia, a ambiguidade, a fragmentação e a polissemia também revelam os traços modernos em sua obra poética. Seus versos são curtos, seus poemas são breves e a linguagem dissimulada, concisa e original.

Silence is all we dread.	O Silêncio é o que tememos.
There's Ransom in a Voice –	Há um Resgate na Voz –
But Silence is Infinity.	Mas Silêncio é Infinitude.
Himself have not a face.	Não tem sequer uma Face.

(Tradução de Jorge de Sena. Disponível em: <http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/antologias/traducao/10-poemas-de-emily-dickinson-traduzidos-por-jorge-de-sena/>)

Dickinson teve poucos poemas publicados em vida. Sua obra recebeu o devido reconhecimento somente após a sua morte. Foi sua irmã Lavinia quem encontrou os escritos esparsos na gaveta de Emily e decidiu publicá-los. Para a surpresa de todos, eram pilhas e pilhas de papéis manuscritos: estima-se que havia 1.775 poemas na gaveta da escritora, desencorajada a publicar. A vontade de Lavinia de publicar os poemas da irmã deparou-se de imediato com a dificuldade, naquela época, de encontrar um editor que estivesse disposto a isso. O contexto em que Dickinson vivia era hostil com as mulheres escritoras, extremamente preconceituoso, sobretudo pelo fato de Dickinson ter sido uma mulher solteira por convicção e viver reclusa em sua própria casa, ficando conhecida como “a solitária de Amherst” ou “a grande reclusa”.

Nos versos a seguir, podemos ver a solidão como temática na lírica da poetisa americana:

Escondo-me na minha flor,
Para que, murchando em teu Vaso
tu, insciente, me procures –
Quase uma solidão.

(Tradução de Augusto de Campos. Disponível em: <http://www.alguma-poesia.com.br/poesia3/poesianet306.htm>)

Diversas mulheres foram silenciadas pelo tempo e pelos homens, ficando à sombra da historiografia literária de perspectiva masculina. No caso de Dickinson, que viveu e escreveu à margem dos círculos literários, sua instigante solidão e anonimato resultaram na atual escassez de dados sobre sua vida pessoal. Sobre a fama, que nunca teve em vida, a poetisa auto exilada escreve:

Fama, o que é?
Como abelha, vai e vem —
Tem canção —
Tem ferrão — Ah, tem asa também.

(Tradução de Augusto de Campos. Disponível em: <http://www.alguma-poesia.com.br/poesia3/poesianet306.htm>)

Podemos perceber que a poesia de Dickinson é intimista, densa e de tom pessoal. É através da escrita que ela expressa seus mais profundos anseios e trata da complexidade psicológica do ser humano. Nos versos a seguir, vemos que, em sua solidão, ela mesma se assalta, se tira a paz, sendo impossível romper consigo própria ou fugir de si mesma:

Banir a Mim — de Mim —
Fosse eu Capaz —
Fortim inacessível
Ao Eu Audaz —
Mas se meu Eu — Me assalta —
Como ter paz
Salvo se a Consciência
Submissa jaz?

E se ambos somos Rei
 Que outro Fim
 Salvo abdicar-
 Me de Mim?

(Tradução de Augusto de Campos. Disponível em: <http://www.alguma-poesia.com.br/poesia3/poesianet306.htm>)

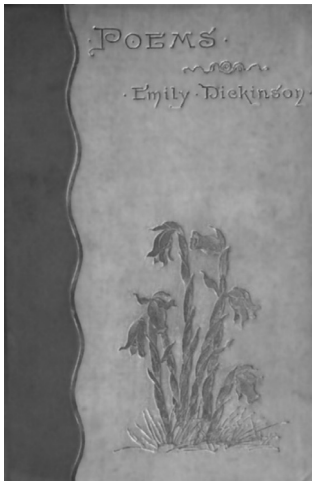


Figura 10.13.: Capa da primeira edição de *Poems*, de 1890.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Emily_Dickinson#/media/File:Emily_Dickinson_Poems.jpg



“A Route of Evanescence” foi um poema escrito e enviado para Thomas Higginson, intelectual, crítico literário e poeta da época, um dos primeiros a compreender o estilo inovador de Dickinson. Entretanto, Higginson prezava os padrões estilísticos convencionais da época, dando sugestões à Emily de alterações e correções de seus poemas. Para Higginson, a poetisa deveria corrigir a ortografia e a gramática de seus escritos, bem como melhor elaborar o ritmo e as rimas. Em sua opinião, os poemas não estavam prontos para publicação. Dickinson tinha uma atitude rebelde em relação à crítica que recebia e não seguia qualquer prescrição estilística ou literária. Diferentemente de outras escritoras, Dickinson vinha de uma família abastada e não precisava de dinheiro advindo dos poemas. Por essa razão, podia “se dar ao luxo” de manter firmes suas decisões e seu estilo, o que lhe custou a não publicação de sua obra.

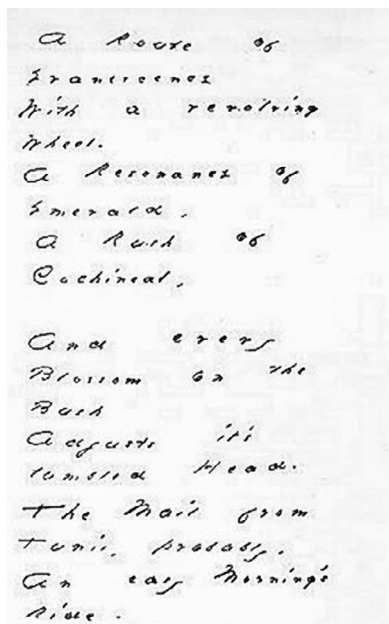


Figura 10.14: “A Route of Evanescence”, poema escrito e enviado para Thomas Higginson em 1880.

Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Emily_Dickinson#/media/File:Emily_Dickinson%20B4s_\(1830-1886\)_manuscript_of_%22A_route_of_evanescence%22_\(1880\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Emily_Dickinson#/media/File:Emily_Dickinson%20B4s_(1830-1886)_manuscript_of_%22A_route_of_evanescence%22_(1880).jpg)

O poema refere-se aos movimentos rápidos de um beija-flor, detalhando o seu voo, as suas cores, e dando vida às flores, que se movem e se ajustam conforme a cabeça do beija-flor. A seguir, disponibilizamos uma tradução livre do poema:

Uma Rota de Evanescência
 Com uma roda
 Giratória
 A Ressonância da
 Esmeralda,
 Uma pressa de
 Cochinilha,
 E cada
 Flor pelo
 mato
 Ajusta-se
 à sua caída Cabeça.
 Novas que vêm de Tunis,
 Provavelmente,
 Um ordinário
 passeio matinal.

Conclusão

Baudelaire teve enorme influência na posteridade, como assinala Ivan Junqueira, ele “antecipa não apenas os temas, mas também todo o processo estético da poesia moderna” (apud BAUDELAIRE, 1985, p. 68). Verlaine, Mallarmé e Rimbaud também seriam os precursores do surrealismo e de outras tendências das vanguardas do início do século XX, como veremos na próxima aula. O mesmo podemos dizer de T. S. Eliot, cuja obra vasta e complexa, chama a atenção dos críticos literários. Walt Whitman e Emily Dickinson, nos Estados Unidos, caminharam no mesmo sentido de ruptura, modernidade e renovação. Os poetas aqui estudados e cuidadosamente escolhidos são fundamentais para entender a história da poesia mundial. Além de suas contribuições formais e temáticas na época em que escreviam, é possível reparar até hoje a sua importância e influência nas gerações posteriores.

Atividade final

Atende aos objetivos 3 e 4

Walt Whitman e Emily Dickinson são os maiores expoentes da poesia norte-americana. Enquanto Whitman é o poeta que escreve a epopeia de sua época, rompendo as fronteiras da literatura norte-americana; a lírica de Dickinson não é épica nem nacionalista, e sim intimista e pessoal. Enquanto Whitman publica sua obra em vida, em um processo incessante de reedição e com a crença de estar cumprindo uma missão, contribuindo com a humanidade, Dickinson não publica em vida, é avessa à fama, escreve muito, mas deixa tudo na gaveta. Apesar das notáveis diferenças entre os dois gênios poéticos, é possível, do ponto de vista formal, indicar pontos de convergência entre os dois. A partir da leitura e análise do material disponível nesta aula, mostre as aproximações formais entre os poetas americanos.

Resposta comentada

Você deverá mostrar que, apesar dos contrastes apontados, é possível, sim, aproximar os dois poetas. Um ponto de convergência fundamental entre os dois é o estilo inovador para padrões literários da época. No caso de Emily, vamos que ela foge aos padrões literários femininos da época, ao conservadorismo e ao sentimentalismo, por ser uma escritora além do seu tempo. Podemos dizer que tanto Whitman quanto Dickinson são ecléticos, originais e corajosos. Do ponto de vista formal, Whitman é conhecido como o “pai do verso livre” e Dickinson também expressa habilidade com as palavras e liberdade sintática, ambos elaboram uma linguagem poética muito próxima ao uso oral da língua. A rebeldia em relação aos padrões formais é comum aos poetas conterrâneos. As rimas utilizadas por Dickinson e Whitman são imperfeitas, mostrando um possível descaso com as rimas perfeitas utilizadas pelos seus contemporâneos. Também o uso de elementos triviais como matéria de poesia, muitas vezes marcada por certo misticismo, caracterizando uma poesia metafísica. A ironia, a ambiguidade, a fragmentação e a polissemia também revelam os traços modernos em suas obras poéticas.



Resumo

Na aula de hoje, vimos a renovação da poesia na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos. Estudamos poetas expoentes de cada país e suas respectivas contribuições para os estudos de poesia mundial. Da literatura francesa, Baudelaire recebeu maior destaque nesta aula. Vimos que o poeta está no cruzamento de todas as tendências na segunda metade do século XIX porque pertence a todas e a nenhuma, já que guarda uma marca pessoal muito característica. Baudelaire é considerado o primeiro poeta moderno na literatura ocidental. Ele é um inovador da poesia francesa, sobretudo em sua temática, pois traz o banal, o grotesco, o mísero, o mal e o feio como elementos de sua poesia.

Vimos também Verlaine – poeta musical que rompe com as regras clássicas da versificação francesa usando assonâncias, aliterações –, Mallarmé – poeta que revolucionou a arte poética com versos livres e desiguais, como em *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, com uma disposição gráfico-visual sobre a página totalmente original –, e Rimbaud – poeta revolucionário que exerceu enorme influência na renovação da poesia

francesa, cria uma poesia alucinatória, com metáforas audaciosas, aliterações, contraste entre termos familiares e linguagem erudita; faz sonetos, mas faz também poemas em versos livres e poesia em prosa.

Na Inglaterra, o nome de maior referência é T. S. Eliot, autor de uma vasta e complexa obra que quebrou os moldes tradicionais para dar novas formas à poesia inglesa. A fragmentação, do ponto de vista formal, e a incomunicabilidade do ser, do ponto de vista existencial, são características importantes de sua obra literária.

Nos Estados Unidos, Walt Whitman e Emily Dickinson são os poetas escolhidos para retratar o espírito renovador na poesia norte-americana. Whitman, “o pai do verso livre”, escreve a epopeia de sua época, e Dickinson escreve uma lírica intimista e pessoal. O gênio rebelde é comum aos dois, uma vez que rompem com os padrões formais literários da época. Além do verso livre, trazem como inovações o ritmo, a proximidade à linguagem oral, a ruptura com os padrões conservadores de seus contemporâneos, a concisão, a fragmentação, enfim, traços estilísticos que revelam a modernidade de escritores à frente de sua época.

Informações sobre a próxima aula

Na próxima aula, veremos as vanguardas europeias e as latino-americanas, tanto na literatura quanto nas artes plásticas.

Aula 11

As vanguardas artísticas
e literárias na Europa

*Eurídice Figueiredo
Anna Faedrich*

Meta

Apresentar as vanguardas artísticas e literárias europeias, a partir dos movimentos futurismo, dadaísmo, cubismo, expressionismo, espírito novo e surrealismo.

Objetivos

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

1. identificar os movimentos de vanguarda da virada do século XIX para o século XX: futurismo, dadaísmo, cubismo, expressionismo, espírito novo e surrealismo;
2. examinar as características dos poemas, manifestos e obras de artes selecionados para esta aula.

Introdução

Como vimos na aula anterior, poetas como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, T. S. Eliot e Walt Whitman causaram uma revolução na poesia. Suas rupturas estéticas, tanto formais quanto temáticas, repercutiram no início do século XX, dando origem àquilo que se convencionou chamar de “vanguardas”. Você já ouvir falar de “vanguarda”?



Figura 11.1: Verboete extraído do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (2008-2013).

As vanguardas englobam tendências como o futurismo, o dadaísmo, o cubismo, o expressionismo, o espírito novo e o surrealismo. Não há consenso quanto às datas de início e término das vanguardas, mas pode-se considerar que elas começam com o Manifesto Futurista de 1909 e terminam com o Manifesto Surrealista de 1924 (alguns consideram que elas vão até 1930, quando sai o Segundo Manifesto Surrealista).

Do ponto de vista histórico, as vanguardas se iniciam na chamada *Belle Époque*, período que vai dos anos finais do século XIX até o início da Primeira Guerra Mundial (1914-1917) e prosseguem até os anos 1920, também conhecidos como *Les Années Folles* (Os anos loucos). Também devemos lembrar que a revolução soviética aconteceu em 1917, colocando o comunismo no centro do debate político. A partir dos anos 1930, entrariam em jogo o fascismo na Itália e o nazismo na Alemanha. Uma nova guerra começaria em 1939 e só terminaria em 1945. Em rápidas pinceladas, este é o pano de fundo político do surgimento das vanguardas. A ideia de ruptura e certo niilismo têm a ver com a tensão ligada à perspectiva da guerra, que traria mudanças de rumo no âmbito europeu.

Como vimos, todos esses movimentos tinham como ingrediente principal a ideia de ruptura. Segundo Gilberto Mendonça Teles, ainda que todos se situassem sob o signo da desorganização, o futurismo e o dadaísmo “queriam a destruição do passado e a negação total dos valores estéticos presentes” enquanto que outros, “como o expressionismo e o cubismo, viam na destruição a possibilidade de construção de uma nova ordem superior”. Assim, Teles vê nas vanguardas duas faces, a da destruição e a da construção (1987, p. 29).

O fenômeno atinge ao mesmo tempo a literatura (notadamente a poesia) e as artes plásticas. Também estão integradas outras artes, tais como a música e a escultura, além do pensamento, em geral. Nunca antes houve tamanha integração entre poetas e artistas plásticos.

Paris foi a grande capital das vanguardas. Ainda que alguns movimentos tenham surgido em outras cidades, como veremos, e apesar de alguns dos principais artistas não serem, necessariamente, de origem francesa, nota-se que todos eles convergiram para Paris: Pablo Picasso, Chagall, Klee, Kandinsky, Tristan Tzara, Cendrars, Apollinaire, todos contribuíram para uma grande revolução nos alicerces das artes.

Pela primeira vez na história, as vanguardas reuniram em Paris artistas e escritores provenientes da América Latina e do Caribe, os quais participaram ativamente dos debates locais e em seguida (ou ao mesmo tempo) trouxeram as novidades para seus países de origem. O modernismo brasileiro é tributário desse grande redemoinho e Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral são exemplos de pessoas que passaram longos períodos em Paris. Se Mário de Andrade nunca foi a Paris, ele foi leitor, sobretudo, de Apollinaire e da revista *Esprit Nouveau*, criada em 1920, inspirada nas lições do poeta, que morreu prematuramente em 1918.



As viagens de Blaise Cendrars ao Brasil

O poeta suíço já era bastante famoso em Paris quando conheceu Paulo Prado, intelectual de muitas posses que foi o patrono dos modernistas paulistas. Paulo Prado o apresentou a Oswald e Tarsila, que também estavam em Paris. Convidado por eles a conhecer o Brasil, Cendrars fez três viagens ao país, em 1924, 1926 e 1927-1928. Participou da célebre viagem dos modernistas

às cidades barrocas de Minas Gerais (Ouro Preto, Mariana, Congonhas), fez conferências, escreveu sobre o país. Sua presença no Brasil está muito bem estudada no livro *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, de Alexandre Eulálio.

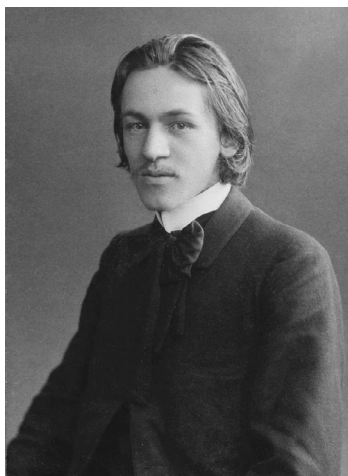


Figura 11.2: Cendrars.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Blaise_Cendrars#/media/File:Blaise_Cendrars_c1907.jpg

Foi grande o impacto provocado pelo que era chamado de *art nègre* (arte negra), ou seja, as máscaras e estátuas africanas que foram introduzidas na Europa depois da pilhagem feita pelos exércitos coloniais ingleses e franceses na conquista da África, nas últimas décadas do século XIX. Com outro sentido das proporções e com outro senso estético, elas serviram para revelar uma insatisfação com o conservadorismo e o caráter monótono das artes plásticas europeias. Picasso, no quadro *Les demoiselles d'Avignon*, se inspira nas máscaras africanas. Escritores e artistas da África também estiveram ligados aos movimentos das vanguardas.

É inegável a influência das vanguardas europeias do princípio do século XX, na literatura mundial. Os movimentos de vanguarda futurismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo e cubismo revolucionaram o ambiente artístico e a concepção de arte no mundo. Hoje vamos estudar as vanguardas artísticas e literárias na Europa e o contexto histórico em que elas surgiram, o que nos ampliará a capacidade de compreensão do ideário vigente na época. Em rápidas pinceladas, veremos que o pano de fundo político influenciou no surgimento das vanguardas.

O futurismo



Figura 11.3: O futurismo italiano – *The Street Pavers*, de Umberto Boccioni (1914).

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Street_Pavers_\(1914\)_by_Umberto_Boccioni.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Street_Pavers_(1914)_by_Umberto_Boccioni.jpg)

O futurismo foi criado pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Nascido no Egito de pais italianos, Marinetti chegou a Paris em 1893 para continuar seus estudos na Sorbonne. Publicou o Manifesto Futurista no jornal *Le Figaro*, em Paris, a 20 de fevereiro de 1909, em francês. Ele seria traduzido para o italiano e publicado na Itália posteriormente. Segundo Teles, a história do movimento futurista conheceu três fases:

a de 1905 a 1909, em que o princípio estético defendido é o verso livre; a de 1909 a 1914, quando se redige a maior parte dos manifestos e se luta pela imaginação sem fios e pelas palavras em liberdade; e a de 1919 em diante, quando se fundou o fascismo, e o futurismo se transforma em porta-voz oficial do partido (1987, p. 86).

Destacamos o miolo do manifesto do futurismo de 1909:

1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade.
2. Os elementos essenciais de nossa poesia serão a coragem, a audácia e a revolta.
3. Tendo a literatura até aqui enaltecido a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono, nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo ginástico, o salto mortal, a bofetada e o soco.
4. Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com o seu porta-malas adornado de grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a *Vitória de Samotrácia*.
5. Nós queremos cantar o homem que está ao volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, arremessada sobre o circuito de sua órbita.
6. É preciso que o poeta se desgaste com calor, brilho e prodigalidade, para aumentar o fervor entusiástico dos elementos primordiais.
7. Não há mais beleza senão na luta. Nada de obra-prima sem um caráter agressivo. A poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas, para intimá-las a deitar-se diante do homem.
8. Nós estamos sobre o promontório extremo dos séculos!... Para que olhar para trás, no momento em que é preciso arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós vivemos já no absoluto, já que nós criamos a eterna velocidade onipresente.
9. Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutor dos anarquistas, as belas ideias que matam, e o menosprezo à mulher.
10. Nós queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e unitárias.
11. Nós cantaremos as grandes multidões movimentadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; as marés multicoloridas e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; a vibração noturna dos arsenais e dos estaleiros sob suas violentas luas elétricas; as estações gluttonas comedoras de serpentes que fumam; as usinas suspensas nas nuvens pelos barbantes de suas fumaças; as pontes para pulos de ginastas lançadas sobre a cutelaria diabólica dos rios ensolarados; os navios aventureiros farejando o horizonte; as locomotivas de grande peito, que escoucinnham os trilhos, como enormes cavalos de aço freados por longos tubos, e o voo deslizante

dos aeroplanos, cuja hélice tem os estalos da bandeira e os aplausos da multidão entusiasta (MARINETTI, apud TELES, 1987, p. 91-92, com algumas revisões nossas da tradução).

O futurismo, como se pode depreender dessas linhas do manifesto de 1909, valorizava a máquina, o movimento, a velocidade, a cidade moderna e, ao mesmo tempo, desvalorizava e queria até mesmo destruir os museus e as bibliotecas, sinônimos da tradição literária e artística. Deve-se destacar também o antifeminismo de Marinetti.

Apesar de ter nascido em Paris e sob a influência de autores franceses e belgas (Verhaeren, Zola, Gustave Kahn), o manifesto se destinava à Itália, que assistiria nos anos seguintes a uma atuação mais viva de Marinetti. Defendeu a destruição das formas tradicionais da poesia, em especial, da sintaxe, na intenção de libertar o poema, como, aliás, as demais tendências também fariam.

O futurismo foi introduzido na Rússia onde teve uma grande repercussão, principalmente porque foi acolhido por um grande poeta, Maiakóvski, “que soube executar na prática poética o que Marinetti só conseguiu através da efemeridade de seus manifestos” (TELES, 1987, p. 125). Como assinala Teles, da mesma maneira que Marinetti apoiaria o fascismo, Maiakóvski apoiou a revolução soviética, o que não impediu a perseguição que lhe foi feita. Maiakóvski cometeu suicídio em 1930.



O termo “futurismo” tornou-se sinônimo de absurdo, maluquice, como se depreende da música popular intitulada “A. B. Surdo”, também conhecida como “Marcha maluca”, composta por Noel Rosa e Lamartine Babo em 1930, cujo refrão diz: “É futurismo, menina, é futurismo, menina, pois não é marcha, nem aqui, nem lá na China”. Você pode pesquisá-la na internet.

O futurismo foi introduzido no Brasil por Oswald de Andrade, que publicou no *Jornal do Comércio*, em 27/05/1921, artigo que incluía um poema de Mário de Andrade, intitulando-o “O meu poeta futurista”. O fato provocou grande escândalo e o “homenageado” sofreu o vexame de

ser apontado na rua como “maluco”, como relata Mário da Silva Brito na *História do modernismo brasileiro*. No “Prefácio interessantíssimo”, Mário escreveu sobre o episódio: “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse” (apud BRITO, 1997, p. 230).



Figura 11.4: Futuristas Luigi Russolo, Carlo Carrà, Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni e Gino Severini em frente ao Le Figaro, Paris, 1912.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Futurism#/media/File:Russolo,_Carr%C3%A0,_Marinetti,_Boccioni_and_Severini_in_front_of_Le_Figaro,_Paris,_9_February_1912.jpg



Viagem de Marinetti ao Brasil

Marinetti esteve no Brasil em 1926 para fazer uma série de conferências no Rio de Janeiro e em São Paulo; se no Rio ele foi aclamado por escritores como Graça Aranha e Manuel Bandeira, em São Paulo, Mário de Andrade, apesar de ter ido visitá-lo, não foi assistir às suas conferências. Ele esnobou o italiano, tendo deixado como versão da viagem que ela foi um fracasso, o que não é totalmente verdade (ROCHA, 2002).



Figura 11.5: Marinetti.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Filippo_Tommaso_Marinetti#/media/File:FilippoTommasoMarinetti.jpg

É possível identificar as características dos movimentos vanguardistas em obras literárias. De acordo com Antonio Risério,

Anárquicos e incendiários, os futuristas promoveram um verdadeiro espetáculo de pirotecnia gráfica. Letras e fragmentos de letras tratados, como nunca antes, em sua dimensão visual. Um verdadeiro caos de tipos e de corpos [tipográficos]. Em seu rastro, embora bem mais nítida e consistente, veio a vanguarda russa. A consolidação da aliança entre poeta e pintor e entre poeta e designer. A preocupação, explícita e programática, com a visualidade escrita (RISÉRIO, 1998, p. 48).

Desse modo, os poemas futuristas são visuais, ou seja, se preocupam com a dimensão visual e, por isso, há a relação intrínseca entre as artes plásticas e a literatura. A valorização do desenvolvimento industrial e tecnológico pode ser vista tanto no conteúdo quanto na forma do poema, que é composta, muitas vezes, de frases curtas e fragmentadas, passando a ideia de velocidade, tão cara aos futuristas.

Na poética de Marinetti, é possível repararmos a exploração anti-convencional da página, multiplicidade tipográfica, mistura de palavras, linhas e sinais, permitindo, assim, a aproximação entre as artes – poesia, pintura, escultura, música, dança, teatro e cinema.



Figura 11.6: Um poema de Marinetti.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Zang_Tumb_Tumb#/media/File:Marinetti-Motagne.jpg

Atividade 1

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Vladimir Maiakóvski foi um ousado renovador da poesia russa. Em seu poema “De ‘V Internacional’” é possível identificar, através do emprego da metalinguagem, os ideais do futurismo expressos na sua obra poética. Nos versos de “Fragmentos” é possível também identificar a estética do poeta. Analise os dois poemas, relacionando as características do movimento futurista com a poesia do poeta russo.

‘V Internacional’

Eu

à poesia

só permito uma forma:

concisão,

precisão das fórmulas

matemáticas.

Às parlengas poéticas estou acostumado,

eu ainda falo versos e não fatos. Porém

se eu falo

“A”
este “a”
é uma trombeta-alarma para a Humanidade.
Se eu falo
“B”
é uma nova bomba na batalha do homem.

Fragmentos

1

Me quer ? Não me quer ? As mãos torcidas
os dedos
despedaçados um a um extraio
assim tira a sorte enquanto
no ar de maio
caem as pétalas das margaridas
Que a tesoura e a navalha revelem as câs e
que a prata dos anos tinja seu perdão
penso
e espero que eu jamais alcance
a impudente idade do bom senso

2

Passa da uma
você deve estar na cama
Você talvez
sinta o mesmo no seu quarto
Não tenho pressa
Para que acordar-te
com o
relâmpago
de mais um telegrama

3

O mar se vai
o mar de sono se esvai
Como se diz: o caso está enterrado
a canoa do amor se quebrou no quotidiano
Estamos quites
Inútil o apanhado
da mútua dor mútua quota de dano
[...]

(Tradução Augusto de Campos. Disponível em: <http://www.culturapara.art.br/opoema/maiakovski/maiakovski.htm>)

Resposta comentada

Você poderá fazer a relação entre os ideais do futurismo a partir do Manifesto Futurista de Marinetti. Marinetti fala que “os elementos essenciais de nossa poesia serão a coragem, a audácia e a revolta”. Maiakóvski desvaloriza a tradição (“às parlengas poéticas estou acostumado”) e o moralismo em seus poemas, mostrando audácia e revolta expressos na sua lírica de combate e inovação (“Se eu falo ‘B’ / é uma nova bomba / na batalha do homem”). No manifesto, Marinetti afirma “nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade”; já na poesia do autor russo é possível identificar a valorização do desenvolvimento industrial e tecnológico, tanto no conteúdo quanto na forma, que é composta de frases curtas e fragmentadas (“Fragmentos”), passando a ideia de velocidade. Você pode reler todo o manifesto e elaborar novas relações.

O expressionismo

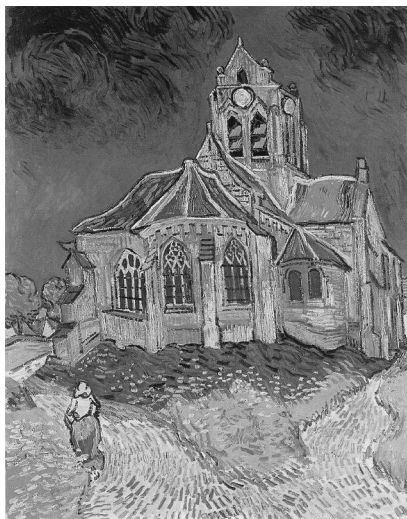


Figura 11.7: *A igreja de Auvers-sur-Oise* (1890), de Vincent Van Gogh, Musée d'Orsay, Paris.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Expressionismo#/media/File:L%27%C3%A9glise_d%27Auvers-sur-Oise.jpg

O expressionismo é um movimento artístico nascido na Alemanha, embora Kasimir Edschmid, autor do único manifesto do movimento, de 1918, afirme que ele não era alemão nem francês, e sim supranacional, “uma coisa da humanidade”. Segundo Teles, o expressionismo pode ser assim explicado:

Se o mundo interior era obscuro e alógico, assim também devia ser a expressão. Ao contrário do equilíbrio clássico, os expressionistas buscavam um “equilíbrio” abstrato e estrutural, resultante que era do desequilíbrio de cada elemento da obra. Esse equilíbrio ou essa unidade original onde o espírito se confundiria com os sentidos pode ser identificada com tudo o que há de primitivo nas artes, nos mitos e nos sonhos, em tudo que pudesse escapar ao controle lógico do homem (TELES, 1987, p. 104).

Na França, foi em 1901 que o termo “expressionismo” empregou-se pela primeira vez: o pintor Julien-Auguste Hervé o usou para designar o estilo de seus quadros. Ele acabou se aplicando também a pintores do fim do século XIX, como Van Gogh e Cézanne.

Na Alemanha o expressionismo surgiu em 1910, com a revista *Der Sturm* (*A tempestade*), que divulgou pintores como Kandinski, Chagall e Klee. Outra revista importante foi a *Die Aktion* (*A ação*). Antes, o grupo *Die Brücke* (*A ponte*), fundado em 1905, em Dresden, já antecipava o movimento. Segundo Teles, com o artigo de W. Werringer (*Der Sturm*, 1911), que atribuía o termo expressionismo a pintores como Cézanne, Van Gogh e Matisse, ele “foi popularizando e em 1914 já era empregado também na literatura. A partir de 1916, com o livro de Hermann Bahr (*Expressionismus*), a palavra ganharia a sua grande repercussão” (TELES, 1987, p. 106).

A primeira antologia de poetas expressionistas foi publicada por Kurt Hiller em 1912. Citamos a seguir um trecho do texto “Expressionismo na poesia”, de Kasimir Edschmid, considerado o manifesto do movimento, em que ele defende a liberdade das frases:

Elas conhecem somente o caminho do espírito, o seu alvo, o seu significado. Elas juntam ponta a ponta, se contraem mutuamente e não estão mais ligadas por amortecedores da transição lógica, não mais pela massa móvel e superficial da psicologia. A elasticidade está nelas mesmas. Também a palavra ganha uma força diferente. Termina o que descreve, o que vai ao redor das coisas. Não há mais lugar para isso. A palavra se torna flecha. Atinge o interior do assunto, é enfatizada por ele. Ela se torna cristalinamente a verdadeira imagem do objeto. Então desaparecem as palavras supérfluas (apud TELES, 1987, p. 112).

O expressionismo é, de certa forma, o avesso do futurismo, porque valorizava o mistério e as forças primitivas do ser humano, enquanto o futurismo mirava na modernização dos grandes centros urbanos e não se interessava pela interioridade do homem.



Figura 11.8: *Fuga*, Kandinski, 1914.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky#/media/File:Fugue.JPG



O cinema alemão teve uma produção expressionista cultuada até hoje. Basta citar os filmes *O gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene, *Nosferatu* (1922), de Friedrich Murnau, e *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. Nesses filmes, em que tanto a atuação quanto a maquiagem dos atores é excessiva, nota-se uma cenografia fantástica em que se desenvolvem intrigas com temas sombrios e misteriosos. Você já conhecia algum deles?

O cubismo

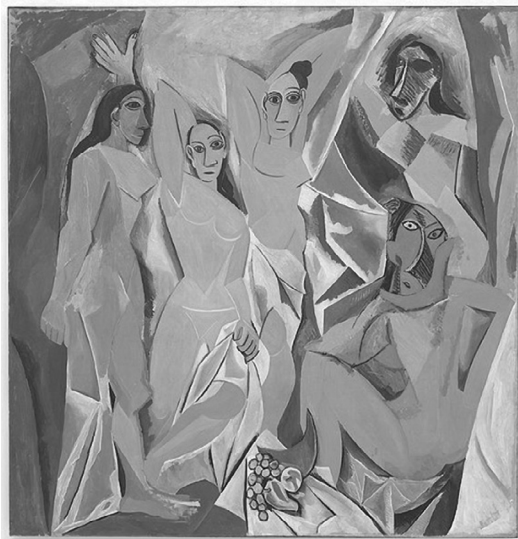


Figura 11.9: *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, Picasso.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Les_femmes_d%27Alger#/media/File:579px-Les_femmes_d%27Alger.jpg

O termo cubismo surge de uma observação de Matisse sobre um quadro de Braque em 1908. No cubismo a perspectiva desaparece em favor do achatamento e da decomposição da imagem em partes geométricas. É como se as três dimensões da imagem fossem mostradas na tela num mesmo plano. Além de Matisse, tiveram sua fase cubista: Mondrian, Juan Gris, Picasso, entre outros.

Apesar de se aplicar o termo cubismo à poesia, fala-se de simultaneísmo quando se trata da pintura devido às diferenças de natureza entre a poesia, arte verbal cuja leitura se dá no tempo, e a pintura, cuja percepção é imediata. Explicando melhor: O simultaneísmo é sinônimo de cubismo; há o mesmo princípio de se colocar as diferentes partes como uma espécie de colagem de elementos díspares. O leitor leva alguns minutos para ler um poema e sua compreensão se processa ao longo da leitura; já o apreciador da obra plástica capta o quadro em sua inteireza ao mesmo tempo, pelo olhar. Não existe manifesto cubista.

Apollinaire escreveu textos sobre a pintura cubista e aplicou à poesia os princípios do cubismo. Isso se pode perceber no seu poema “Zona”, do livro *Alcoois*. A seguir, alguns trechos do poema, numa tradução de Mário Laranjeira.

Te cansaste afinal desta vida anciã
Pastora ó torre Eiffel teu rebanho de pontos bale esta manhã
Já viveste demais na Antiguidade dos gregos e romanos
Aqui até os automóveis têm um ar de muitos anos
Só a religião permaneceu nova a religião
Permaneceu simples como os hangares do campo de aviação
Antigo na Europa ó Cristianismo só tu não és
O europeu mais moderno sois vós ó Pio Dez
E tu que as janelas espreitam a vergonha te escora
De entrar numa igreja e confessar-te agora
Lês prospectos catálogos cartazes cantando alto seus versos
Eis a poesia da manhã e para a prosa há os jornais
Os folhetins baratos cheios de aventuras policiais
Retratos de figurões e mil fatos diversos
A rua cujo nome esqueço e donde vim
Esta manhã nova e limpa de sol era um clarim
Operários patrões estenógrafas belas
[...]
É o belo lírio que cada um de nós carrega
É a tocha de cabelos ruivos que o vento não encerra
É o filho da dolorosa mãe pálido e rubente
É a árvore sempre densa de orações constantes
É a duplo esteio de honra e eternidade
É a estrela de seis pontas
É Deus que morre na sexta e domingo ressuscita
É Cristo que sobe onde aviador nenhum se aventura
Ele é o recordista do mundo em altura
[...]

(Disponível em: <https://aruasetima.wordpress.com/2014/03/24/zona-por-guillaume-apollinaire/>)

Neste poema, podemos ver que Apollinaire anuncia as revoluções artísticas, num clima de efervescência tecnológica, abrindo caminhos para as vanguardas literárias. Amigo de Picasso, foi precursor da poesia gráfica. Em “Zona”, a pontuação foi abolida e os versos são livres, há renovação da linguagem e independência das regras de composição, das hierarquias e dos gêneros. A simultaneidade está representada nos meios de transporte e comunicação, que permitem ao homem estar em todos os lugares ao mesmo tempo.

O dadaísmo



Figura 11.10: O dadaísmo de Duchamp.

Fonte: <http://www.arqhys.com/articulos/dadaismo-arte-conceptual.html>

O movimento Dadá começou em 1916, em Zurique (Suíça), em torno do Cabaré Voltaire, pequeno teatro de variedades que reunia cinco refugiados: dois alemães (Hugo Ball e Richard Huelsmbeck), um **alsaciano** (Hans Arp) e dois romenos (Marcel Janco e Tristan Tzara). A esse grupo se juntaram também o francês Francis Picabia e o chileno Vicente Huidobro.

O movimento Dadá, por seu niilismo e pela combinação aleatória de palavras com o automatismo psíquico, não produziu grande poesia. No entanto, por seu caráter **iconoclasta** teve um sentido de ruptura muito forte, principalmente na sua expressão em Nova York, com artistas plásticos como Marcel Duchamp, artista francês que se instalou em Nova York a partir de 1915. Ele mudou completamente os parâmetros da arte ao criar o *ready-made*, ou seja, um objeto industrial normal ao qual é conferido um valor artístico ao ser exibido em exposições, galerias ou museus. É o que ele fez com uma roda de bicicleta e, mais provocador ainda, com um urinol, sob o título de *A fonte*. Nos Estados Unidos, também se pode lembrar do nome de Man Ray, pintor, fotógrafo e cineasta americano, que, como Duchamp, transitou por Paris e Nova York.

Alsaciano

Proveniente da Alsácia.

A Alsácia e a Lorena são territórios que hoje pertencem à França, mas que foram objeto de disputas entre a França e a Alemanha: na guerra franco-prussiana de 1870 esses departamentos passaram às mãos da Alemanha; no fim da Primeira Guerra, com a derrota da Alemanha, eles voltaram à França. É devido a essa situação dúbia que Hans Arp foi chamado de alsaciano. Em 1916 ele era alemão, mas em 1917 a população alsaciana teve a liberdade de escolher a sua nacionalidade.

Iconoclasta

Termo de origem grega *eikon* (ícone ou imagem) e *klastein* (quebrar), significa literalmente “quebrador de imagem”. O significado de iconoclasta engloba os indivíduos que não respeitam tradições e crenças estabelecidas ou se opõem a qualquer tipo de culto ou veneração seja de imagens ou outros elementos. O termo abrange ainda aqueles que destroem monumentos, obras de arte e símbolos.

O dadaísmo teve muitos manifestos. Lê-se no manifesto de 1918, escrito por Tzara, uma explicação provocadora sobre os significados da palavra dadá e sobre as suas propostas estéticas:

Sabe-se pelos jornais que os negros Krou denominam a cauda de uma vaca santa: DADÁ. O cubo é a mãe em certa região da Itália: DADÁ. Um cavalo de madeira, a ama de leite, dupla afirmação em russo e em romeno: DADÁ. [...] Assim nasceu DADÁ. De um desejo de independência, de desconfiança na comunidade. Aqueles que nos pertencem conservam sua liberdade. Nós não reconhecemos nenhuma teoria. Temos bastantes academias cubistas e futuristas: laboratórios de ideias formais. Faz-se a arte para ganhar dinheiro e acariciar os gentis burgueses? As rimas soam a assonância das moedas e a inflexão desliza ao longo da linha do ventre de perfil. [...] Que cada homem grite: há um grande trabalho destrutivo, negativo, a executar; varrer, limpar. A propriedade do indivíduo se afirma após o estado de loucura, de loucura agressiva, completa, de um mundo abandonado entre as mãos dos bandidos que rasgam e destroem os séculos. Sem objetivo nem plano, sem organização: a loucura indomável, a decomposição. Os fortes pela palavra ou pela força sobrevivem, porque estão vivos na defesa, a agilidade dos membros e dos sentimentos flameja sobre seus flancos facetados (TZARA apud TELES, 1987, p. 138-145).

Em seu último manifesto, Tzara dá a receita “Para fazer um poema dadaísta”:

Pegue um jornal.

Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.

Recorte o artigo.

Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.

Agite suavemente.

Tire em seguida cada pedaço um após o outro.

Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.

O poema se parecerá com você.

E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público (TZARA, apud TELES, 1987, p. 132).



Figura 11.11: *Tzara*, por Lajos Tihanyi.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Tristan_Tzara#/media/File:Tzara_by_Tihanyi.jpg

Outro manifesto que vale a pena mencionar é o Manifesto Canibal Dadá, de Francis Picabia, lido na noite Dadá, no Théâtre de la Maison de l'Oeuvre, em Paris, no dia 27 de março de 1920, que pode ter inspirado Oswald no seu Manifesto Antropofágico, embora o conteúdo dos dois seja totalmente diferente. Traduzimos alguns trechos:

Todos vocês estão acusados: levantem-se! De pé, como fariam
para ouvir a Marselhesa ou Deus Salve o Rei...
Dadá, sozinho não cheira a nada; não é nada, nada, nada.
É como as suas esperanças: nada.
Como o seu paraíso: nada.
Como os seus ídolos: nada.
Como os seus políticos: nada.
Como os seus heróis: nada.
Como os seus artistas: nada.
Como as suas religiões: nada.
Vaiem, gritem, esmurrem meus dentes, e daí? Continuarei
dizendo que vocês são uns débeis mentais.
Daqui a três meses, meus amigos e eu lhes estaremos vendendo
os seus retratos, por uns poucos francos.

(PICABIA, 1920. Disponível em: <http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/artes-plasticas/vanguardas-artisticas/dadaismo-zurique-revista.html>).

Atividade 2

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Observe a imagem:



Figura 11.12: *A fonte*, de Marcel Duchamp.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ready-made#/media/File:Duchamp_Fontaine.jpg

Esta obra de Marcel Duchamp, intitulada *A fonte*, faz parte de uma estratégia de fazer artístico nomeada *ready-made*. A estratégia inovadora consiste em utilizar objetos industrializados no âmbito da arte, isto é, uma forma radical de “arte encontrada” (ou *objet trouvé*, no original francês), que despreza as noções comuns à história da arte. Analise os elementos inovadores utilizados por Duchamp e o movimento vanguardista no qual ele se insere, explicando por que esse trabalho é considerado uma obra de arte.

Resposta comentada

Você deverá explicar que o provocador Marcel Duchamp introduz uma nova forma de produção artística jamais vista na história da arte. Integrante do movimento Dadá, de caráter iconoclasta, teve um sentido de ruptura muito forte. Trata-se de uma forma radical e vanguardista de conceber a arte, cuja função primordial não é representar o belo. Você deve mostrar que, por meio desse *ready-made*, Duchamp intenciona provocar quem contempla a sua obra. Ele desloca elementos de seus contextos originais (urinol) de modo a questionar o próprio conceito de arte. Desse modo, produz arte porque instiga o espectador a rever suas noções de beleza e de estética.

O espírito novo



Figura 11.13: *Caligramas*, Apollinaire.

Fonte: http://es.wikipedia.org/wiki/Guillaume_Apollinaire#/media/File:Guillaume_Apollinaire_Calligramme.JPG

O espírito novo é uma tendência criada por Apollinaire no fim de sua vida e tende ao equilíbrio entre inovação e continuidade com a tradição francesa e clássica. O texto “O espírito novo e os poetas” foi inicialmente pronunciado como conferência e publicado em jornal em 1918 (ano da morte do poeta, em decorrência de ferimentos em campo de batalha). O texto só saiu em livro tardiamente, em 1946. A partir de seus ideais, alguns admiradores do poeta criaram uma revista, *Esprit Nouveau*, a fim de divulgar textos que seguissem aquele ideário de Apollinaire. Vejamos um trecho do texto de Apollinaire:

Quanto à Poesia, a versificação rimada era sua única lei, lei que sofria ataques periódicos, mas que nada penetrava.

O verso livre deu um livre voo ao lirismo, mas foi apenas uma etapa das explorações que se podiam fazer no domínio da forma.

As pesquisas relacionadas com a forma tomaram desde então uma grande importância. Importância legítima.

Como poderia esta pesquisa não interessar ao poeta, ela que podia determinar novas descobertas no pensamento e no lirismo?

A assonância, a aliteração, tanto quanto a rima, são convenções que têm, isoladamente, os seus méritos.

Os artifícios tipográficos levados muito longe, com uma grande audácia, tiveram a vantagem de fazer nascer um lirismo visual que era quase desconhecido antes de nossa época. Estes artifícios podem ir muito longe ainda e consumir a síntese das artes, da música, da pintura, da literatura.

(.....)

O espírito novo *não é uma arte decorativa, não é tampouco uma arte impressionista.*

Ele é um verdadeiro estudo da natureza exterior e interior, é todo ardor pela verdade.

(.....)

Mas a novidade certamente existe sem ser um progresso. Ela consiste na surpresa. O espírito novo consiste igualmente na surpresa. É o que há nele de mais vivo, mais novo. *A surpresa é o grande mecanismo moderno* (APOLLINAIRE apud TELES, 1987, p. 156-161).

Como se vê no texto de Apollinaire, ele defende valores equilibrados entre tradição e ruptura, sem deixar de enfatizar os valores mais modernos do verso livre. Note-se que ele fala da poesia visual, que ele praticou,

sobretudo no livro *Caligramas*, projeto que seria retomado pela poesia concreta de São Paulo (Décio de Almeida Prado, Haroldo de Campos e Augusto de Campos).

O surrealismo



Figura 11.14: *La Trahison des Images*, de René Magritte.

Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:MagrittePipe.jpg>

O surrealismo, o movimento mais tardio, foi aquele que acolheu artistas oriundos das várias tendências anteriores estudadas, que durou mais tempo e que teve repercussões no mundo inteiro. O termo “surrealismo” foi cunhado por Apollinaire em 1917 para caracterizar sua peça de teatro *Les mamelles de Tirésias* (*As mamas de Tirésias*), “drama surrealista”. Breton explica isso:

Em homenagem a Guillaume Apollinaire, que acabava de morrer [...], Soupault e eu designamos com o nome de SURREALISMO o novo modo de expressão pura que tínhamos à nossa disposição e com o qual tardávamos a beneficiar nossos amigos” (BRETON apud TELES, 1987, p. 191).

Claude Courtot (1999) considera que o surrealismo começou em 1919, quando Breton e Soupault publicaram o livro *Campos magnéticos*, produzido seguindo a técnica de escrita automática; o manifesto só viria confirmar o movimento e ajudar a divulgá-lo.

Ele aparece assim definido no manifesto:

SURREALISMO, n. m. Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICL. *Filos.* O surrealismo assenta na crença da realidade superior de certas formas de associação, negligenciadas até aqui, no sonho todo-poderoso, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na solução dos principais problemas da vida (BRETON apud TELES, 1987, p. 191).

Se Tzara dava como modelo para a construção do poema o aleatório da colagem das palavras retiradas do jornal, Breton propõe a receptividade como o estado necessário para desencadear o automatismo psíquico:

Mandem trazer algo com que escrever, depois de se haverem estabelecido em um lugar tão favorável quanto possível à concentração do espírito sobre si mesmo. Ponham-se no estado mais passivo, ou receptivo que puderem. Façam abstração de seu gênio, de seus talentos e dos de todos os outros. [...] Escrevam depressa, sem um assunto preconcebido, bastante depressa para não conterem e não serem tentados a reler. A primeira frase virá sozinha, tanto é verdade que a cada segundo é uma frase estranha a nosso pensamento consciente que só pede para se exteriorizar (BRETON apud TELES, 1987, p. 194).

Nos jogos surrealistas há, como no dadaísmo, muito de aleatório. Breton sugere que algumas manchetes de jornal podem ser usadas como versos; combinações gratuitas de palavras podem fazer aflorar o insondável. O surrealismo apoiava-se teoricamente nos estudos psicanalíticos de Freud, que revelara a existência do subconsciente e do inconsciente, havia estudado os sonhos, as pulsões, a sexualidade, enfim: havia mostrado que a mente humana é muito mais complexa do que se imaginava, e, sobretudo, que o homem não a controlava racionalmente.

Foi por um acaso, aparentemente, que recentemente veio à luz uma parte do mundo intelectual, e, na minha opinião, muito mais importante, à qual fingia-se não estar ligando. Deve-se dar graças às descobertas de Freud. Na trilha de suas descobertas, esboça-se, enfim, uma corrente de opinião, a favor da qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, autorizado que estará a não mais levar em conta realidades sumárias (BRETON apud TELES, 1987, p. 179).

Os surrealistas franceses, em torno de André Breton, propugnavam a liberação da imaginação, tolhida na passagem da infância para a idade adulta. Breton escreve no manifesto:

Essa imaginação, que não conhece limites, só lhe é permitida exercitá-la de acordo com as leis de uma utilidade arbitrária; ela é incapaz de assumir por muito tempo este papel secundário e, por volta dos vinte anos, prefere, geralmente, abandonar o homem a seu destino sem luz (BRETON apud TELES, 1987, p. 175).

Invocando a total libertação da imaginação, Breton pergunta até que ponto o que se chama de loucura não é o abandono à liberdade da imaginação. Em sua novela em prosa poética, *Nadja*, ele cria uma relação de amizade entre o narrador, alter ego de Breton, e Nadja, moça que vive no limiar entre razão e loucura. Os dois deambulam por Paris, buscando a alma dos lugares, conversam e Nadja dá ao narrador seus desenhos, reproduzidos no livro.

Breton se opõe à atitude realista, inspirada no positivismo porque ela “tem um ar hostil a todo arrojo intelectual e moral”. O realismo criticado por Breton é aquele presente nos romances, que ele abominava (BRETON apud TELES, 1987, p. 176). Ele ratifica o que poeta Paul Valéry teria dito: que jamais escreveria um romance que começasse pela frase “A marquesa saiu às cinco horas”.

A valorização dos sonhos como expressão do inconsciente levou os surrealistas a um esforço a fim de escrever os sonhos, para melhor se conhecer. “Por que não haveria eu de esperar do indício do sonho mais do que espero de um grau consciência cada dia mais elevado? O sonho não pode ser ele também aplicado à solução das questões fundamentais da vida?” (BRETON apud TELES, 1987, p. 181). Entre sonho e realidade, Breton postula a possibilidade de existência de uma super-realidade.

Para imaginar isso, basta olhar algumas telas de Salvador Dalí, pintor espanhol que popularizou o surrealismo no mundo das artes.

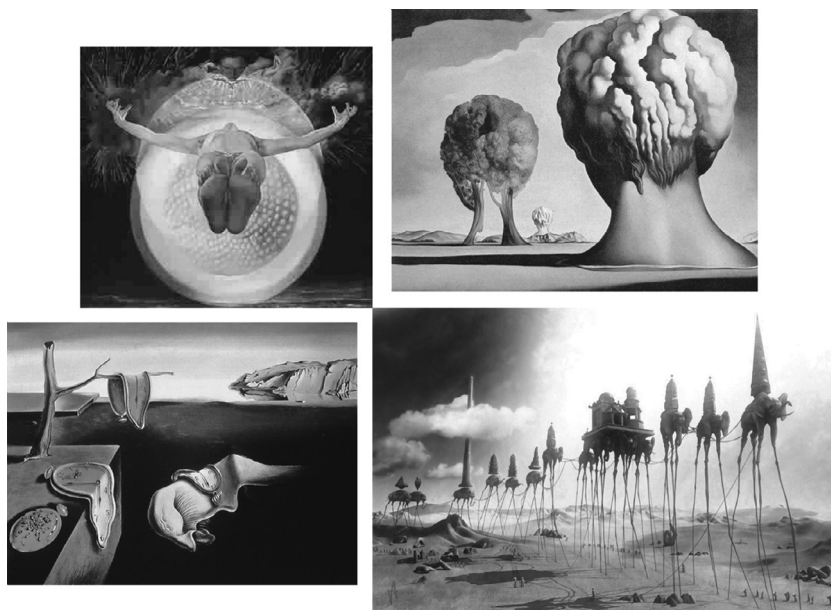


Figura 11.14: Obras de Salvador Dalí.

Fonte: <http://www.gettyimages.pt/search/2/image?phrase=salvador+dali&clarifications=&family=creative&license=rm&license=rf>

Breton considera que só o maravilhoso pode salvar o romance, um gênero inferior; portanto, ele concebe a possibilidade de utilização do maravilhoso para o romance. O maravilhoso existia na Europa nos contos de fadas, destinados às crianças. O escritor cubano Alejo Carpentier, que participou do movimento surrealista ao lado de Breton, rompeu com ele e criou o conceito de realismo maravilhoso em 1948, no prefácio do seu romance *O reino desse mundo*. O conceito, estendido ao romance latino-americano, se tornaria mais conhecido como realismo mágico. O autor emblemático dessa tendência é García Márquez, autor de *Cem anos de solidão*.

Cem Anos de Solidão se passa em um lugar geográfico imaginário chamado Macondo, onde somos conduzidos pela trajetória da família Buendía e sua extensa genealogia. O realismo fantástico é dado pela relação entre o real e o imaginário. É uma obra marcada pela fusão da realidade e da fantasia e evidencia estas fronteiras através dos fatos fantásticos acontecidos em Macondo e os registrados na história, como por exemplo a mulher – Remedios, a bela – que sobe aos céus com lençóis de cordel, de corpo e alma e não volta mais:

Acabava de dizer isso quando Fernanda sentiu que um delicado vento de luz lhe arrancava os lençóis das mãos e o estendia em toda a sua amplitude. Amaranta sentiu um tremor misterioso nas rendas de suas anáguas e tratou de se agarrar no lençol para não cair, no momento em que Remedios, a bela, começava a ascender. Úrsula, já quase cega, foi a única que teve serenidade para identificar a natureza daquele vento irremediável e deixou os lençóis à mercê da luz, olhando para Remedios, a bela, que lhe dizia adeus com a mão, entre o deslumbrante bater de asas dos lençóis que subiam com ela [...] (MÁRQUEZ, 1967, p. 228).

Para Courtot, o surrealismo durou 50 anos, de 1919 a 1969, quando o grupo de Paris se autodissolveu. Em 1947, contavam-se grupos surrealistas em 18 países. Na Argentina, formou-se um grupo desde 1926, criado por Aldo Pellegrini. O surrealismo teve pouco impacto nos modernistas paulistas, mas em Minas alguns poetas sofreram seu influxo. Murilo Mendes declara:

Desde a primeira época da formação do surrealismo informei-me avidamente sobre essa técnica de vanguarda, a qual, embora eu não adotasse como sistema, me fascinava, compelindo-me à criação de uma atmosfera insólita, e ao abandono de esquemas fáceis ou previstos. Tratava-se de um dever de cultura. O Brasil, segundo Jorge de Sena, é surrealista de nascimento, de modo que a minha conversão, ainda que parcial, àquele método, não foi difícil. Fenômeno análogo verifica-se com Ismael Nery. Não é um pintor surrealista ortodoxo, mas em muitos quadros e desenhos levanta um realismo *autre*, na linha da invenção e metamorfose, sem perder a força plástica. Entre os anos 20 e 30 ele fora à Europa duas vezes, conhecendo pessoalmente alguns membros do grupo, em Paris. Trouxe-me abundante documentação sobre o movimento, em especial sobre De Chirico e Max Ernst (outro que me inspirou), cujos nomes ainda estavam longe da irradiação atual (MENDES apud FACIOLI, 1999, p. 298).

Como Murilo Mendes menciona, Ismael Nery também se aproximou dos pintores surrealistas, embora ninguém possa ser surrealista o tempo todo. O que importa, mais do que tudo, é sublinhar que tanto na pintura quanto na literatura, o surrealismo, através de suas múltiplas ramificações na América, continua presente. Foi um importante impacto no modo de ver a “realidade”, que contribuiu para transformar as artes.

Conclusão

É inegável a influência das vanguardas europeias do princípio do século XX nas ideias modernistas e nos manifestos, como o Manifesto da Poesia Pau-Brasil (Oswald de Andrade, 1924) e Manifesto Antropofágico (Oswald de Andrade, 1928), no Brasil. Os movimentos de vanguarda futurismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo e cubismo revolucionaram o ambiente artístico e a concepção de arte no mundo.

O Manifesto Futurista de Marinetti, de 1909, valorizou a máquina, o movimento, a velocidade, a cidade moderna e, ao mesmo tempo, desvalorizou os museus e as bibliotecas, sinônimos da tradição literária e artística. O dadaísmo era tido como a antiarte, movimento niilista, mais difundido nas artes plásticas do que na literatura, valorizou a combinação aleatória de palavras com o automatismo psíquico.

Já o expressionismo valorizou o mistério e as forças primitivas do humano, abarcando grandes nomes da pintura, como Van Gogh, Cézanne e Matisse. Picasso é o grande expoente do cubismo, movimento que fez desaparecer a perspectiva, em favor do achatamento e da decomposição da imagem em partes geométricas. Os surrealistas valorizaram os sonhos como expressão do inconsciente e propugnaram a liberação da imaginação. Entre os integrantes do surrealismo, destacam-se o espanhol Salvador Dalí, na pintura, e o francês André Breton, na literatura. Este último acreditava que combinações gratuitas de palavras podiam fazer aflorar o insondável, sugerindo que algumas manchetes de jornal fossem usadas como versos.

Atividade final

Atende aos objetivos 1 e 2

Futurismo, dadaísmo, cubismo e expressionismo são movimentos de vanguarda europeia que tiveram forte repercussão no início do século XX, influenciando o meio artístico mundial. Todos esses movimentos tinham como ingrediente principal a ideia de ruptura. Explique, a partir do que vimos na aula de hoje, como se dá a ruptura em cada um desses movimentos.

Resposta comentada

Para responder a essa questão, você poderá utilizar as palavras de Gilberto Mendonça Teles, que estão logo no início da aula. Segundo ele, ainda que todos se situassem sob o signo da desorganização, o *futurismo* e o *dadaísmo* “queriam a destruição do passado e a negação total dos valores estéticos presentes” enquanto que outros, “como o *expressionismo* e o *cubismo*, viam na destruição a possibilidade de construção de uma nova ordem superior”. Teles vê nas vanguardas duas faces, a da destruição e a da construção (TELES, 1987, p. 29). Uma vez definidas as duas faces – destruição e construção – desses movimentos de ruptura, é possível trazer, ainda, alguns exemplos para ilustrar como se dá a ruptura em cada um desses movimentos. O Manifesto Futurista de Marinetti, por exemplo, defendeu a destruição das formas tradicionais da poesia, em especial, da sintaxe, na intenção de libertar o poema, como, aliás, as demais tendências também fariam. O movimento Dadá, por seu niilismo e pela combinação aleatória de palavras com o automatismo psíquico, não produziu grande poesia. No entanto, por seu caráter iconoclasta teve um sentido de ruptura muito forte, principalmente na sua expressão em Nova York, com artistas plásticos como Marcel Duchamp. O *expressionismo* é, de certa forma, o avesso do futurismo, porque valorizava o mistério e as forças primitivas do ser humano, enquanto o futurismo mirava na modernização dos grandes centros urbanos e não se interessava pela interioridade do homem. No *cubismo*, a perspectiva desaparece em favor do achatamento e da decomposição da imagem em partes geométricas. É como se as três dimensões da imagem fossem mostradas na tela, num mesmo plano.

Resumo

Na aula de hoje estudamos as vanguardas artísticas e literárias na Europa, iniciadas na chamada *Belle Époque*, período que vai dos anos finais do século XIX até o início da Primeira Guerra Mundial (1914-1917) e prosseguem até os anos 1920, também conhecidos como *Les Années Folles* (Os Anos Loucos). Estudamos o contexto histórico em que as vanguardas surgiram, o que nos ampliou a capacidade de compreensão do ideário vigente na época. Foi-nos possível perceber a ligação entre a ideia de ruptura e um certo niilismo com a tensão da guerra. Também pudemos lembrar que a revolução soviética (1917) colocou o comunismo no centro do debate político, e que, a partir dos anos 1930, entraram em jogo o fascismo na Itália e o nazismo na Alemanha. Sendo assim, uma nova guerra começaria em 1939 e só terminaria em 1945. Em rápidas pinceladas, vimos que este é o pano de fundo político do surgimento das vanguardas. Percebemos que o fenômeno de vanguarda atinge ao mesmo tempo a literatura (notadamente a poesia) e as artes plásticas, em uma integração fascinante entre poetas e artistas plásticos. Também estão integradas outras artes, tais como a música e a escultura, além do pensamento, em geral. Ainda que alguns movimentos tenham surgido em outras cidades, Paris foi a grande capital das vanguardas. Pablo Picasso, Chagall, Klee, Kandinsky, Tristan Tzara, Cendrars, Apollinaire, todos contribuíram para uma grande revolução nos alicerces das artes. Com isso, pudemos perceber a influência das vanguardas europeias no modernismo brasileiro, tributário desse grande redemoinho, com os expoentes Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, exemplos de pessoas que passaram longos períodos em Paris.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, veremos James Joyce, Franz Kafka, William Faulkner e Marcel Proust.

Aula 12

Transformações do romance na
primeira metade do século XX:
Kafka, Joyce, Proust e Faulkner

*Eurídice Figueiredo
Anna Faedrich*

Meta

Apresentar as transformações do romance nas primeiras décadas do século XX, a partir dos autores Kafka, Joyce, Proust e Faulkner.

Objetivos

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

1. identificar as transformações do romance na primeira metade do século XX;
2. analisar a importância dos autores Kafka, Joyce, Proust e Faulkner para a história literária mundial;
3. examinar, com base no estudo da aula, as obras literárias selecionadas.

Introdução

Depois das rupturas provocadas pelas vanguardas nas primeiras décadas do século XX, como vimos na aula anterior, o romance também passaria por grandes transformações. Escolhemos quatro escritores significativos dessa mudança de rumo, que deixaria para trás o modelo realista/naturalista que havia prevalecido até o fim do século XIX: Kafka, Joyce, Proust e Faulkner.

O romance no século XX perde o compromisso com a pretensão de “representar” a realidade. As duas categorias fundamentais da narrativa – tempo e espaço –, que Bakhtin juntou no termo *cronotopos*, passam por uma reviravolta, como veremos em cada um dos autores selecionados. Os grandes inovadores já não faziam romances lineares, com uma intriga que respeita a cronologia. Ao mexer na categoria tempo, também se mexe na categoria espaço. O romance de Joyce (*Ulisses*), por exemplo, se passa em um só dia, em vários lugares, mas, na verdade, os personagens se lembram de fatos passados, o que significa que a narrativa vai e vem do presente para diferentes tempos passados e diferentes lugares. Também os narradores são múltiplos, o que equivale a dizer que os pontos de vista são muito diversos entre si.

Nos romances dos autores que estudaremos nesta aula não há propriamente uma história, uma intriga; interessa muito mais girar em torno de um esboço de intriga, elucubrando sobre as inúmeras possibilidades de tratamento daquele assunto. Ao romper com os modelos vigentes, esses quatro autores abrem novos caminhos para o romance do século XX.

Franz Kafka

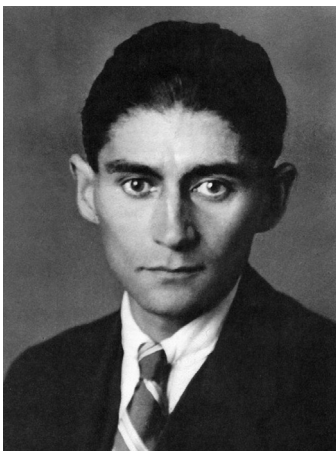


Figura 12.1: Franz Kafka.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kafka.jpg>

Franz Kafka nasceu em 1883 na cidade de Praga, então pertencente ao Império Austro-húngaro, hoje capital da República Tcheca. Morreu de tuberculose, prematuramente, em 1924, aos 41 anos de idade, no sanatório de Kierling. Filho de judeus de classe média (Hermann e Júlia Kafka), formou-se em Direito em 1906, tendo trabalhado sempre em um escritório. Como os demais habitantes de Praga, falava tcheco e, como os demais judeus, falava também o iídiche, porém considerava que o alemão era a língua de cultura adequada para escrever literatura. Aliás, foi em alemão que ele fez toda a sua educação formal.

Escreveu contos, novelas, romances, cartas e diários, mas publicou em vida pouca coisa: as novelas *O veredito*, em 1913; *A metamorfose*, em 1915, e *A colônia penal*, em 1919. Seus romances *O processo*, *América* e *O castelo*, deixados inacabados, foram publicados postumamente por Max Brod, amigo a quem Kafka pedira para queimar todos os seus escritos. Contrariando o desejo expresso por Kafka, Brod publicou o que havia nas pastas de Kafka, a partir de 1925.

A escrita de Kafka inspirou a criação do termo “kafkiano”, que se popularizou como algo complicado, labiríntico e surreal, tal como as situações encontradas em sua obra. Para o escritor Milan Kundera, o termo kafkiano exprime a situação em que se encontram os personagens de Kafka, ou seja, eles “estão todos no meio de um mundo que não é senão uma única, uma imensa instituição labiríntica da qual não podem livrar-se e que não podem compreender”. Kundera prossegue afirmando que no mundo de Kafka

a instituição é um mecanismo que obedece a suas próprias leis que foram programadas não se sabe mais por quem, nem quando, que não têm nada a ver com os interesses humanos e que são, portanto, ininteligíveis (1988, p. 93).

O personagem é punido sem conhecer nem compreender a causa de sua inculpação. “O absurdo do castigo é tão insuportável que, para encontrar a paz, o acusado quer encontrar uma justificativa para a sua pena: o castigo procura a falta” (KUNDERA, 1988, p. 94). Isto é particularmente explícito no romance *O processo*, no qual o personagem é condenado à pena de morte sem que em nenhum momento se saiba a razão do processo.

A metamorfose

A novela *A metamorfose* é um dos textos mais conhecidos de Kafka. O protagonista Gregor Samsa é um caixeiro-viajante que trabalha ininterruptamente para sustentar a família e pagar as dívidas do pai. Samsa não tem muitos amigos e abre mão de suas vontades e desejos em prol da família. As primeiras frases de *A metamorfose* já nos levam ao universo do absurdo kafkiano:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a cobertura, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos (KAFKA, 1997, p. 7).

Samsa acorda metamorfoseado em um grande inseto, que pela descrição parece uma barata gigante. A partir daí ele começa a viver dentro de um pesadelo. A primeira preocupação de Gregor ao se ver nesse estado é como ele vai chegar no seu trabalho.

Ele não tem na cabeça senão a obediência e a disciplina às quais sua profissão o habituou: é um empregado, um funcionário, e todos os personagens de Kafka o são; funcionário concebido não apenas como um tipo sociológico [...], mas como uma possibilidade humana, uma maneira elementar de ser (KUNDERA, 1988, p. 102).

Nos primeiros momentos do livro são narradas as dificuldades de Gregor com a sua nova forma:

Afastar a cobertura foi muito simples: precisou apenas se inflar um pouco e ela caiu sozinha. Mas daí em diante as coisas ficaram difíceis em particular porque ele era incomumente largo. Teria necessitado de braços e mãos para se erguer; em vez disso, porém, só tinha as numerosas perninhas que faziam sem cessar os movimentos mais diversos e que, além disso, ele não podia dominar.

Se queria dobrar uma, ela era a primeira a se estender; se finalmente conseguia realizar o que queria com essa perna, então todas as outras, nesse ínterim, trabalhavam na mais intensa e dolorosa agitação, como se estivessem soltas (KAFKA, 1997, p. 12-13).

Todos se assustam com a nova forma de Gregor. Rejeitado pela família, que tenta escondê-lo a todo custo, o protagonista vive cada vez mais solitário. A família, preocupada com o próprio sustento, já que perdeu a única fonte de renda, decide alugar um quarto da casa a três inquilinos a fim de receber algum dinheiro. Gregor é condenado à prisão do quarto. No entanto, o som da música desencadeia atos impensados: Gregor, que deveria ficar escondido em seu quarto para não espantar os inquilinos, ao escutar a música que vinha da sala, seguiu para lá e pulou sobre sua irmã, que tocava. Com isso, ele foi visto pelos inquilinos e passou a ser mais odiado ainda pela família. A irmã era a única que nutria certa compaixão por ele; entretanto, depois deste episódio, concordou em se livrar dele:

— Queridos pais – disse a irmã e como introdução bateu com a mão na mesa –, assim não pode continuar, se vocês acaso não compreendem, eu compreendo. Não quero pronunciar o nome do meu irmão diante desse monstro e por isso digo apenas o seguinte: precisamos nos livrar dele. Procuramos fazer o que é humanamente impossível para tratá-lo e suportá-lo e acredito que ninguém pode nos fazer a menor censura (KAFKA, 1997, p. 74).

Gregor acaba morrendo. A família fica aliviada com a situação e comemora com um passeio ao campo. Os pais, “cada vez mais silenciosos e se entendendo quase inconscientemente através de olhares” (KAFKA, 1997, p. 85), pensam com prazer em arranjar um bom marido para a filha.

Kafka é capaz de escrever os fatos mais absurdos como se fossem normais. Segundo Modesto Carone, as interpretações de *A metamorfose* esbarram na dificuldade de explicar a transformação do herói:

Isso porque a metamorfose de Gregor Samsa, que é o acontecimento determinante da história, não admite, do modo peculiar como ela se impõe à leitura, ser captada linearmente, seja como uma alegoria acessível a todos, seja como uma alegoria particular de Kafka, seja como um símbolo veiculado pela tradição. Sendo assim, resta ao leitor o desconforto de se deparar com uma narração translúcida, mas cujo ponto de partida permanece

opaco. Noutras palavras a novela deslancha a partir de um dado fundamental para a economia do texto sem que o seu sentido seja claramente formulado pelo autor. Acresce que as causas da metamorfose em inseto são um enigma não só para quem lê, como também para o próprio herói (CARONE, 1992, p. 132).



Sobre Kafka e sua obra foram produzidos filmes interessantes que complementam a nossa aula.

O filme *Kafka*, de 1991, dirigido por Steven Soderbergh, escrito por Lem Dobbs, é protagonizado por Jeremy Irons no papel principal. O filme é estrelado também Theresa Russell, Ian Holm, Jeroen Krabbé, Joel Grey, entre outros. O enredo é baseado na vida e obra – sobretudo no romance *O castelo* – de Kafka, e é interessante como o filme consegue retratar a “atmosfera kafkiana”.

O filme de Orson Welles, *O processo*, é uma co-produção de França, Itália e Alemanha de 1962, baseada no romance homônimo de Kafka. O protagonista Josef K, estrelado por Anthony Perkins, é acordado numa certa manhã pelo inspetor de polícia dizendo que ele está preso. O sentimento do absurdo se instaura na tentativa de autodefesa de uma acusação que ele não sabe qual é. Trata-se de um clássico do cinema, estrelado por Jeanne Moreau.

A metamorfose é uma adaptação cinematográfica do livro de Kafka, na qual Gregor Samsa acorda metamorfoseado em um grande inseto. Filme russo, de 2002, dirigido por Valeri Fokin, cuja peculiaridade está na direção teatral, que privilegia as performances corporais dos atores e exibe poucos diálogos.

A obra de Kafka é importante para as transformações e rupturas com o modelo literário anterior, mas também como influência para a literatura posterior. O absurdo da obra de Kafka, que desencadeia intrigas incompreensíveis, teria um impacto no romance no sentido de não mais exigir nem muita lógica, nem muita fidelidade ao realismo,

tal como existia no século XIX. Existe um ambiente asfixiante da burocracia que oprime o homem, que evolui como um brinquedo nas mãos de forças que ele não compreende. Essa ambientação foi considerada profética pela crítica, sobretudo depois da Segunda Guerra, na qual houve o genocídio dos judeus, quando morreram suas irmãs.

O absurdo como tema apareceria na França a partir dos anos 1930/40 na obra de Albert Camus e, um pouco mais tarde, no chamado “teatro do absurdo”, no qual se destacaram Samuel Beckett e Eugène Ionesco.

A handwritten signature of Franz Kafka, written in dark ink. The signature is stylized, with a large, bold 'K' and a cursive 'Kafka'.

Figura 12.2: Assinatura de Franz Kafka.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_Kafka_Signature.jpg)

File:Franz_Kafka_Signature.jpg

Carta ao pai

Kafka amava sua mãe e suas irmãs, mais novas do que ele, mas teve uma relação difícil com seu pai, Hermann Kafka. Isso fica evidenciado na *Carta ao pai*, carta de mais de cem páginas manuscritas, que nunca foi enviada ao seu destinatário. A carta é uma longa resposta à pergunta que o pai lhe fizera e que Kafka não soubera responder por medo.

Querido pai,

Tu me perguntaste recentemente por que afirmo ter medo de ti. Eu não soube, como de costume, o que te responder, em parte justamente pelo medo que tenho de ti, em parte porque existem tantos detalhes na justificativa desse medo, que eu não poderia reuni-los no ato de falar de modo mais ou menos coerente (KAFKA, 2004, p. 17).

Ao longo da carta, Kafka, em um processo de autoanálise, revela toda a sua mágoa em relação ao pai “tirano” e “regente”, identificando nessa relação as raízes de sua baixa autoestima e de sua personalidade fraca e assustada:

Naturalmente, não quero dizer que me tornei o que sou apenas através da tua ascendência. Isso seria por demais exagerado (e eu até me inclino a esse exagero). É bem possível que eu, mesmo se

tivesse crescido totalmente livre da tua influência, não pudesse me tornar um ser humano na medida em que o teu coração o desejava. É provável que mesmo assim eu me tornasse um homem débil, amedrontado, hesitante, inquieto, nem um Robert Kafka nem um Karl Hermann, mas de todo diferente do que hoje sou, e nós poderíamos suportar um ao outro de forma maravilhosa. Eu teria sido feliz em ter a ti como amigo, como chefe, como tio, como avô, até mesmo (embora já mais hesitante) como sogro. Mas justamente como pai tu foste demasiado forte para mim, sobretudo porque meus irmãos morreram ainda pequenos, minhas irmãs só vieram muito depois e eu tive, portanto, de suportar por inteiro e sozinho o primeiro golpe, e para isso eu era fraco demais (KAFKA, 2004, p. 21-22).

Como se pode ver nesta carta de Kafka, é na família que se origina o sentimento de culpa e a sensação de impotência que apareceriam em sua obra. Há um jogo pendular entre o movimento que aponta para a culpa do pai e para a culpa do filho, gerando certo paradoxo: o filho acusa o pai de ser o que é, mas na verdade ele é fraco e inábil para lidar com os vários aspectos da vida cotidiana: trabalho, casamento, ligações familiares e sociais. Assim, ele acusa o pai, ao mesmo tempo que tenta jogar a culpa sobre si mesmo, aliviando, deste modo, a responsabilidade do pai.

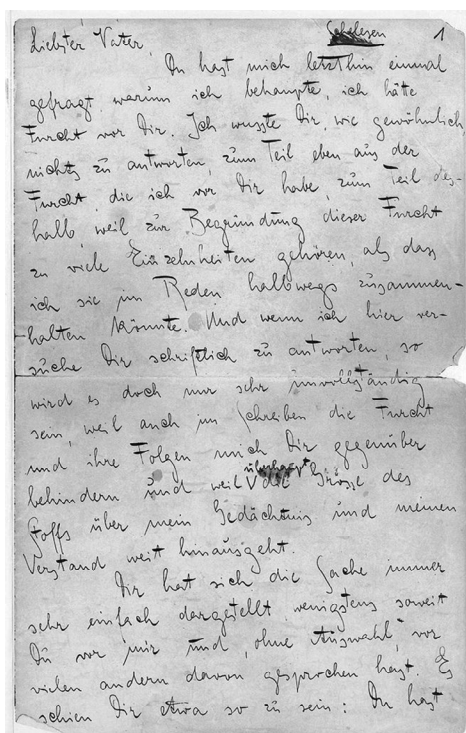


Figura 12.3: Primeira página do manuscrito de *Carta ao pai*.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:De_Kafka_Brief_an_den_Vater_001.jpg



Prêmio Jabuti de 2011, *Ribamar*, de José Castello é um romance inspirado na *Carta ao pai* de Kafka. Em *Ribamar*, a relação conflituosa entre filho e pai, leva o filho a escrever, 30 anos após a morte do pai, uma espécie de “acerto de contas”. O livro inicia com a revelação de uma obsessão por Kafka:

Meu mal tem uma origem precisa. Sou obcecado por Franz Kafka. Não que eu o inveje ou deseje ser como ele. Também não o odeio e, com algum esforço, reconheço sua grandeza. Meu problema é que não consigo parar de pensar em Kafka (CASTELLO, 2012, p. 13).

Castello, em entrevista a Bia Corrêa Lago, fala sobre a necessidade de escrever sobre a sua relação distante com o pai e a impossibilidade de ser fiel à memória, pela distância entre o tempo vivido e o tempo narrado, ele diz que escreveu um romance, em forma de uma carta que um filho escreve para o pai. A ideia do livro surgiu a partir de uma pesquisa que Castello começou a fazer sobre as relações de alguns escritores famosos – Clarice Lispector, Virgínia Woolf, etc. – com os pais. Isso despertou no autor a vontade e a escrita efetiva de pequenas memórias no papel, momentos de sua relação com o pai. O resultado – *Ribamar* – é uma mistura entre memória e ficção.

Atividade 1

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Vimos nesta aula que a literatura de Kafka lida com situações-limite, revelando, em um universo absurdo, a reificação do mundo humano através das feridas das consciências oprimidas. Podemos ver tal consciência oprimida, por exemplo, em *Carta ao pai* e *A metamorfose*. Faça uma breve análise da obra kafkiana, mostrando, sobretudo, a contribuição de Kafka para as transformações estético-literárias no início do século XX.

Resposta comentada

Você poderá, a partir do material disponível na aula, analisar diferentes aspectos da obra de Kafka, inclusive trabalhar com o enredo das duas obras citadas. Entretanto, não poderá esquecer que a questão prioriza o enfoque nas transformações estético-literárias da obra kafkiana. Sendo assim, você deverá refletir sobre o ponto de mudança na literatura, uma vez que Kafka supera o naturalismo descritivo de caracteres psicológicos, sociais e materiais, e avança para uma análise profunda de situações em que o indivíduo encontra a si mesmo em face ao mundo. Esta é a grande contribuição do autor.

A metamorfose de Samsa é um símbolo de estranheza e de consciência. É um relato das impressões de Samsa em relação aos seus familiares, por quem era visto, na forma de um inseto enorme, como alguma coisa desprezível e repugnante. Gregor Samsa era o sustento da família, o primogênito, e transforma-se em um empecilho, uma vergonha. Já em *Carta ao pai*, Kafka, em um processo de autoanálise, revela toda a sua mágoa em relação ao pai “tirano” e “regente”, identificando nessa relação as raízes de sua baixa autoestima e de sua personalidade fraca e assustada. Podemos concluir que, em *A metamorfose*, Kafka cria uma situação absurda – transformação da personagem em inseto – para revelar a sensação de estranheza e impotência, a situação de incomunicabilidade e desamparo, tão bem descritas e justificadas em *Carta ao pai*.

Marcel Proust



Figura 12.4: Marcel Proust em 1900.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcel_Proust_1900.jpg

Nascido em 1871, em Paris, Proust vinha de uma família rica. Em sua juventude levou uma vida mundana, frequentando os salões da alta burguesia e da aristocracia, nos quais conheceu pessoas que o inspirariam para criar os cerca de 200 personagens que atravessam os sete volumes do romance *Em busca do tempo perdido*. Tinha publicado pouca coisa além de artigos de jornal quando lançou uma coletânea de textos curtos, *Os prazeres e os dias*, em 1896; o livro recebeu crítica negativa, rendendo-lhe a fama de diletante mundano, porque ele retratava o mundo dos salões parisienses em uma linguagem um pouco afetada. Tentou escrever um romance autobiográfico, mas abandonou o projeto em estado de fragmentos (que seriam publicados postumamente, em 1952, com o título de *Jean Santeuil*, nome do personagem). Depois da

morte de seu pai, e principalmente da de sua mãe, em 1905, ele passou por uma depressão.

Escolhemos Proust para esta aula devido à sua importância na história da literatura mundial. A obra proustiana é um marco nas transformações do romance. Veremos que seus romances já não são mais lineares. Através de diferentes técnicas narrativas, o romance de Proust desrespeita a cronologia tão louvada pelos realistas/naturalistas.

Em busca do tempo perdido

Em 1907 Proust começou a escrever *Em busca do tempo perdido*, que seria publicado a partir de 1913 e terminaria só em 1927. O primeiro volume, intitulado, *No caminho de Swann*, não foi aceito pela editora Gallimard; ele teve de se sujeitar a pagar a edição na editora Grasset. O livro foi bem recebido. O segundo volume, *À sombra das raparigas em flor*, foi publicado em 1919 pela Gallimard e recebeu o prestigioso prêmio Goncourt. A partir daí Proust se tornaria um escritor respeitado, mas só teria mais três anos de vida, morrendo em 1922. Proust sempre teve saúde frágil, atingido pela asma desde os 9 anos de idade. Ao iniciar sua grande obra, retirou-se do mundo, vivendo recluso em seu quarto e escrevendo, sobretudo, à noite. A cada nova revisão, ele acrescentava mais do que corrigia, o que resultava em um trabalho praticamente interminável. Morreu antes de revisar todos os volumes. Os títulos dos sete volumes são: *No caminho de Swann*; *À sombra das raparigas em flor*; *O caminho dos Guermantes*; *Sodoma e Gomorra*; *A prisioneira*; *A fugitiva* e *O tempo redescoberto*.

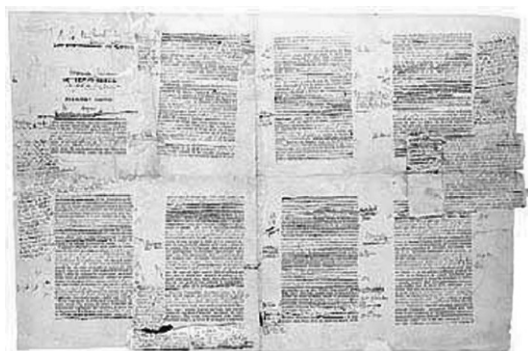


Figura 12.5: Anotações de Proust em uma revisão de *Em busca do tempo perdido*.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MS_A_la_recherche_du_temps_perdu.jpg

Ao iniciar sua obra, ele já tinha consciência de que não faria um romance tradicional, pois não havia propriamente uma intriga; seu romance, mistura de autobiografia e ensaio, escrito em primeira pessoa, tem como narrador alguém que se chama Marcel, como o autor. Embora ele tenha eliminado seu nome nas inúmeras revisões que fez, o nome continua no livro umas poucas vezes. O narrador de Proust se propõe a “representar certas pessoas, não fora, mas dentro de nós, onde seus mínimos atos podem acarretar perturbações mortais” (PROUST, 2004, p. 289), ou seja, tudo é interiorizado pelo narrador que tenta dar conta da maneira pela qual os atos dos outros afetam as emoções do ser humano.

Em busca do tempo perdido, que Proust vê como uma catedral do tempo, constitui um entramado de reflexões sobre o amor e o ciúme, sobre todas as artes, e em especial sobre a criação literária. A vida mundana está retratada, com suas rivalidades e esnobismos. O amor na obra de Proust se alimenta do ciúme, ele só existe enquanto impossibilidade; Swann só se casa com Odette quando já não a ama mais; aliás, ele se pergunta como pode ter perdido tanto tempo com uma mulher que nem era seu tipo. Também o narrador ama mais profundamente Albertine quando ela desaparece de sua vida. A homossexualidade ocupa grande lugar na obra: importante notar que ele é um dos primeiros grandes romancistas a tratar livremente da homossexualidade, inclusive na sua versão sadomasoquista, no volume *Sodoma e Gomorra*.

Como Balzac, que tinha criado um universo em que personagens vão e voltam, Proust criou um mundo muito particular, em que todas as classes sociais estão representadas, desde sua empregada, Françoise, com sua saborosa linguagem, até a mais alta aristocracia, o barão de Charlus, passando pelo mundo das artes. Proust também retrata a sociedade do ponto de vista político, tratando da Primeira Grande Guerra e do caso Dreyfus. Ele assinou a petição em favor da revisão do processo de Dreyfus, o que viria a ser feito. Vocês se lembram que nós falamos disso na aula que tratou de Zola, autor da carta intitulada “Eu acuso”. Proust, cuja mãe era de origem judaica, ficou muito abalado com este caso.



A primeira tradução de *Em busca do tempo perdido* feita no Brasil, que começou a ser publicada em 1948 pela editora Globo de Porto Alegre, tinha em sua equipe nomes consagrados como Mário Quintana, Carlos Drummond de Andrade e Lúcia Miguel Pereira, entre outros. Recentemente eles foram revisados e republicados, acrescidos de ensaios críticos, pela nova editora Globo. Uma nova tradução, de Fernando Py, foi lançada pela Ediouro/Saraiva. Os títulos variam ligeiramente em relação à tradução anterior. Outras traduções devem aparecer, já que a obra de Proust está agora em domínio público.

Por suas inovações, podemos dizer que o romance do século XX começa com Proust. Um dos aspectos principais de sua obra está relacionado com a reflexão sobre a memória e o tempo. O narrador analisa detalhadamente o funcionamento da memória involuntária ao desenterrar sua vida passada do esquecimento, a partir de algumas sensações, a primeira delas – a mais conhecida e a mais citada – é a da *madeleine*, que ele come molhando no chá de tília.

A maneira de desencadear a memória em Proust é sempre sensorial, todas as suas tentativas de esforço intelectual para se lembrar dos acontecimentos passados são infrutíferas. Na cena da *madeleine*, o gosto que ele sente ao mastigar o bolinho o faz voltar a sua infância, à cidade de Combray, à casa de tia Léonie. A sensação que lhe vem provoca nele “um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa” (PROUST, 1983, p. 45). A exultação que sente é enorme, mas não desencadeia a lembrança imediatamente. Ele continua procurando, tomando mais chá e comendo a *madeleine* e, de súbito, a lembrança volta. E o narrador de Proust afirma que

quando mais nada subsistisse de um passado remoto [...] o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, [...] esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, [...] o edifício imenso da recordação (PROUST, 1983, p. 47).

Assim, ao comer a *madeleine* molhada no chá de tília, Proust apreende de novo o vivido de sua infância, os momentos passados em Combray:

[...] assim agora todas as flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do sr. Swann, e as ninfeias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, da minha taça de chá (PROUST, 1983, p. 47).

O narrador se dá conta de que o passado estava lá dentro dele, o esquecimento não o tinha apagado para sempre, era possível reavê-lo. Resgatar o passado torna possível a sua escrita, projeto de cuja realização ele duvidava, tamanhas tinham sido as dificuldades de enfrentar o desafio de escrever.

No último volume, *O tempo redescoberto*, há outros momentos sensoriais desencadeadores da memória, que pontuam o reencontro do tempo perdido: ao tropeçar nas pedras irregulares do calçamento do pátio da casa dos Guermentes, é Veneza que volta à sua memória; o som da colher batendo no prato evoca o barulho do trem e o toque do guardanapo engomado na boca remete à sua estada na cidade de Balbec. Em resumo, as estadas em três cidades — Combray, Veneza, Balbec — voltam à tona e provocam no narrador intensa felicidade. A cada uma destas cenas o personagem revive a sensação experimentada no passado, ele sente como se fossem “fragmentos de existência subtraídos ao tempo” (PROUST, 2004, p. 155). Tendo adquirido a noção do tempo, ele decide dedicar-se a escrever sua obra:

Era essa noção do tempo incorporado, dos anos escoados porém inseparáveis de nós que eu tencionava fazer ressaltar em minha obra. E é por guardarem assim as horas do passado que os corpos humanos podem trazer tanto mal a quem os ama, por conservarem recordações, prazeres e desejos, já para eles extintos, mas cruéis para quem contempla e prolonga na ordem do tempo a carne amada, da qual, no desvario do ciúme, chega a desejar a destruição [...]. Experimentava uma sensação de imenso cansaço ao verificar que todo esse tempo tão longo não só fora, sem interrupção, vivido, pensado, segregado por mim, era minha vida, era eu mesmo, como ainda o devia incessantemente manter preso a mim, pois me sustentava, eu me via jungido a seu cimo vertiginoso, não me podia locomover sem comigo o deslocar (PROUST, 2004, p. 291).



A cidade fictícia de Combray é inspirada no vilarejo chamado Illiers, onde Proust passava as férias na casa de uma tia. Em 1971, no centenário do nascimento do escritor, o nome do vilarejo incorporou Combray, passando a se chamar Illiers-Combray, em homenagem ao escritor. Já a cidade de Balbec, onde o narrador passa as férias à beira-mar, é uma ficção a partir das vivências da família Proust na costa normanda (nas cidades de Trouville, Dieppe e Cabourg).



Figura 12.6: Pintura do francês Gustave Caillebotte, que pode ser o ambiente de Combray. No quadro, sua mãe, tia, prima e uma amiga da família.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:CasinCaillebotte.jpg>

A obra escrita – a arte – vai ultrapassar a dimensão do vivido para eternizar as impressões, sensações, prazeres, desejos, ciúmes, em resumo, vai dar uma transcendência àquilo que tinha sido sua vida. Já se sentindo velho, o narrador de Proust se dá conta que tinha perdido tempo com a vida social – com amores e amizades – e que lhe restava pouco tempo

para realizar sua obra. Desencavando a memória, mas, ao mesmo tempo, criando em cima destas lembranças, o trabalho do escritor consiste em dar forma. Sem o trabalho formal, não existe literatura. Como afirma Leda Tenório da Motta, “o passado só volta como irrealidade, daí a conclusão do narrador: ‘Não apenas explorar: criar’. O passado que se busca, como o livro, é para ser reinventado” (MOTTA, 2004, p. 299).

Apesar de privilegiar a memória involuntária na obra de Proust, não podemos deixar de lembrar que, ao escrever sobre seu passado, ele resgata, ao mesmo tempo, todo um contexto histórico: as modificações por que passa a sociedade francesa, com a decadência da aristocracia e a ascensão da burguesia, a Primeira Grande Guerra, o mundo das artes. Além destes aspectos, seria oportuno destacar seu tratamento inovador, com humor e sarcasmo, de temas espinhosos como o da homossexualidade e do antissemitismo (que envolveu o caso Dreyfus) na reconstituição do seu passado. Sendo o livro de fundo autobiográfico, vale dizer que ele mesmo pode ter sido vítima de preconceitos, já que era homossexual e filho de mãe judia. O jogo da memória fica entre o individual, o interpessoal e o coletivo, porque o estado mais contemplativo ou a interação dos personagens podem ser fatores desencadeadores da memória.

Apesar da importância do jogo da memória no romance, Proust não conta propriamente sua vida; trata-se, muito mais, da aventura de escrever um romance. Nas últimas páginas de *O tempo redescoberto*, é anunciado o projeto do narrador de escrever um romance, ou seja, há uma construção em abismo já que temos o livro dentro do livro, o livro que ele anuncia é o livro que o leitor está acabando de ler. Em outras palavras, ele problematiza simultaneamente o desejo e a (im)possibilidade de escrever um romance. Esta é, sem dúvida, a herança de Marcel Proust que está muito presente no romance contemporâneo: a autorreflexividade, a presença do escritor em suas crises e dificuldades no trabalho de criação. Quando o protagonista de um romance é um escritor às voltas com seu ofício, como no romance de Proust, o pacto de leitura fica embaralhado de imediato porque o leitor não pode deixar de pensar que se trata do próprio escritor. Aliás, essa foi a principal razão de o modo de leitura do romance proustiano ter sido ambíguo desde sua publicação: a marca do autor está muito mais forte na encenação dos dramas do escritor às voltas com seu ofício do que nas anedotas ligadas à vida familiar ou mundana que atravessam o romance.

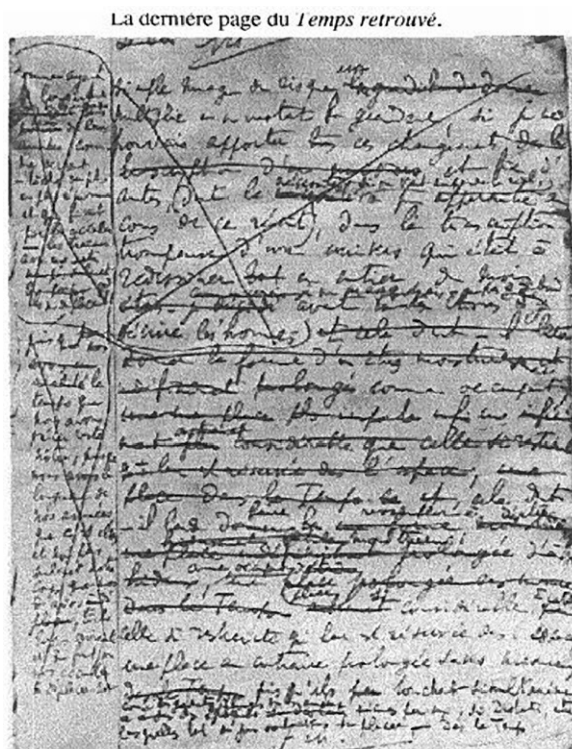


Figura 12.7: Última página d'*O tempo redescoberto*.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Derniere_proust.jpg

A leitura que Roland Barthes faz da relação entre o monumental romance de Proust e a vida do escritor parece bastante esclarecedora da contribuição de Proust para transformar o romance do século XX, no sentido de abrir-se para o autobiográfico de uma maneira não linear e não confessional. No artigo “Durante muito tempo, fui dormir cedo”, Barthes assinala, de um lado, o hibridismo genérico que advém da hesitação de Proust entre as formas do ensaio e do romance, cuja resultante seria a criação de um terceiro gênero; por outro lado, o desvio dos fatos vividos. “Essa desorganização da biografia não é a sua destruição. Na obra, numerosos elementos da vida pessoal são conservados, de maneira identificável, mas esses elementos estão de certo modo *desviados*” (BARTHES, 1988, p. 287). Talvez o desvio mais significativo seja o do eu enunciator: trata-se de um eu que não se lembra da vida passada como na autobiografia tradicional, o eu enunciator narra seu desejo de escrever, não sua vida propriamente dita. Assim, as relações entre os dois estão esgarçadas, deslocadas. Em outro artigo, “Vidas paralelas”, Barthes estabelece um paralelismo entre a vida vivida e a vida escrita: ao

contrário do que afirma o clichê, que a arte imita a vida, “não é a vida de Proust que encontramos em sua obra, é sua obra que encontramos na vida de Proust” (BARTHES, 2004, p. 173).

Walter Benjamin, em texto escrito em 1929, já afirmava que o que Proust conta não é sua vida tal como foi vivida, mas tal como foi lembrada. Enquanto o vivido é finito, o lembrado é ilimitado; é a reminiscência que move a narrativa proustiana. Ao iniciar o livro na infância e terminar na velhice, quando o narrador já não parece reconhecer seus amigos – que envelheceram tanto quanto ele – Proust faz um entrecruzamento do tempo. Nas palavras de Benjamin, o interesse de Proust

é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo, mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos (BENJAMIN, 1993, p. 45).



Figura 12.8: Assinatura de Marcel Proust.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Derniere_proust.jpg



O romance integral nunca foi adaptado para o cinema. Foram feitos dois filmes: *Um amor de Swann* (1984), de Volker Schlöndorff, com Ornella Mutti, Jeremy Irons, Alain Delon e Fanny Ardant, e *O tempo redescoberto* (1999), de Raúl Ruiz, com John Malkovich, Catherine Deneuve, Emmanuelle Béart e Chiara Mastroianni. Stéphane Heuet fez uma adaptação em HQ do primeiro capítulo do primeiro volume com o título *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann: Combray*. Está prevista a continuação.

Atividade 2

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

[...] assim agora todas as flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do sr. Swann, e as ninfeias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, da minha taça de chá (PROUST, 1983, p. 47).

Vimos que, no final do século XIX, surge a tendência de revelar o funcionamento da consciência, à moda de Proust, que dará origem a técnicas narrativas novas. Explique a inovação de Proust no romance do início do século XX, a partir do excerto selecionado.

Resposta comentada

Você deverá mostrar que um dos aspectos principais da obra de Proust está relacionado com a reflexão sobre a memória e o tempo. Com vimos na aula, o narrador analisa detalhadamente o funcionamento da memória involuntária ao desenterrar sua vida passada do esquecimento a partir de algumas sensações, a primeira delas — a mais conhecida e a mais citada — é a da *madeleine*, que ele come molhando-a no chá de tília. A inovação técnica de Proust está justamente na maneira de desencadear a memória: ela é sempre sensorial. Sendo assim, todas suas tentativas de esforço intelectual para se lembrar dos acontecimentos passados são infrutíferas. Na cena da *madeleine*, o gosto que ele sente ao mastigar o bolinho o faz voltar a sua infância, à cidade de Combray, à casa de tia Léonie. Proust mistura de autobiografia e ensaio, escrito em primeira pessoa, tem como narrador alguém que se chama Marcel, como o autor.

O narrador de Proust se propõe a “representar certas pessoas, não fora, mas dentro de nós, onde seus mínimos atos podem acarretar perturbações mortais” (PROUST, 2004, p. 289), ou seja, tudo é interiorizado pelo narrador que tenta dar conta da maneira pela qual os atos dos outros afetam as emoções do ser humano.

James Joyce



Figura 12.9: James Joyce pintado por Patrick Tuohy, Paris, 1924.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jamesjoyce_tuohy-ohne.jpg

James Joyce nasceu em 1882, em Dublin, capital da Irlanda, então parte do Reino Unido. Em 1904, escreveu a primeira versão de *Retrato do artista quando jovem* (a versão definitiva só seria publicada em 1916) e submeteu-a a uma revista, que a rejeitou por considerar o texto obsceno. Joyce teria dificuldades para encontrar editor para seus outros livros também, tanto pelo caráter “obsceno” (já que fala da sexualidade de maneira explícita demais para a época) quanto pelo caráter formal. Esse romance autobiográfico tem como protagonista Stephen Dedalus, alter ego do autor, que reapareceria mais tarde em *Ulisses*. O *Retrato* narra os anos de formação do futuro escritor. Como no romance de Proust, aqui Joyce desenvolve o tema do “tornar-se escritor”. No romance vemos os conflitos vividos por Joyce na sociedade irlandesa da época, os debates sobre o projeto de independência política, que se daria em 1922, sobre as relações familiares, sobre a descoberta da sexualidade e, sobretudo, sobre sua vocação artística.

Em 1904, aos 22 anos, ainda sem ter publicado nada importante, ele deixou a Irlanda, porque se sentia sufocado. Ele nunca voltaria a residir na Irlanda, as voltas se restringiriam a curtas vistas a seus familiares. Foi viver no continente, tendo morado, de maneira alternada, em Trieste, Zurique e Paris. Ganhava a vida como professor. Só em 1916 ele conseguiu publicar o *Retrato e Dublinenses* (livro de contos). A partir daí começou a ser conhecido e a receber a ajuda financeira de alguns amigos, preocupados em propiciar-lhe o tempo necessário para que se dedicasse a sua obra.

Escreveu *Ulisses*, que foi publicado em 1922 graças à confiança de Sylvia Beach, proprietária da célebre livraria Shakespeare & Company, em Paris, que decidiu editá-lo, já que os editores estabelecidos não o aceitaram. Apesar de algumas reações adversas e de ter sido proibido de circular nos Estados Unidos, por ser considerado obsceno, o romance teve um forte impacto no mundo das letras. O romance só seria publicado nos Estados Unidos em 1933.



Figura 12.10: Joyce conversando com Sylvia Beach e Adrienne Monnier na Shakespeare & Company, Paris, 1920.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_Joyce_with_Sylvia_Beach_at_Shakespeare_%26_Co_Paris_1920.jpg

Ulisses conta um dia na vida de Leopold Bloom e sua mulher Molly Bloom através de Dublin. Numa apresentação, “O autor e sua obra” (não assinada), ao fim do volume da edição brasileira, há um pequeno resumo da estrutura da obra:

A ação de “Ulisses” transcorre em Dublin num único dia, 16 de junho de 1904, e é narrada através de um prelúdio de três partes, um núcleo de doze capítulos e um final tripartido. A divisão ternária, em perfeita simetria, evoca as significações cabalísticas do número três. Estudos recentes de linguística, com auxílio de computador, dão “Ulisses” como a obra de estrutura matematicamente mais perfeita de toda a literatura.

Segundo Bernardina Pinheiro, *Ulisses* é a paródia moderna da *Odisseia* de Homero. Ao compor o livro em 18 episódios, seis a menos do que a obra clássica, Joyce abandonou alguns episódios, alterou a ordem deles a fim de aprofundar os aspectos psicológicos que lhe interessavam. Na *Odisseia*, Ulisses é um herói que passa 20 anos fora de casa; sua mulher, Penélope, lhe permanece fiel e combate todos os seus pretendentes; seu filho, Telêmaco, parte à sua procura. Em *Ulisses* tudo se inverte: Leopold Bloom é um homem comum, a ação se passa num só dia, a mulher Molly lhe é infiel, ele não tem nenhum filho (do sexo masculino). Existe uma relação pai-filho entre Bloom e Stephen Dedalus, mas só de forma simbólica. O casal Bloom teve dois filhos: Rudolph, o menino que poderia vir a ser o filho que Bloom tanto queria no presente da narrativa, mas que morreu ainda bebê, e Millicent (Milly), garota que tem 15 anos. Apesar de sofrer com a infidelidade da mulher, Bloom não busca o divórcio, como explica Bernardina Pinheiro:

Bloom [...] é aquele homem comum que tem que conviver com suas frustrações, limitações e fraquezas; que, ao mesmo tempo, é muito bom e avesso à violência; que, em sua visão realista de si mesmo, aceita conviver com a traição por saber que, ao menos no momento, não consegue existir sem a mulher amada. Ele é o herói moderno, ou melhor, o anti-herói, que, em sua luta diária pela sobrevivência, nem mesmo sabe o quão heroico é e, no entanto, é um ser que nos fascina (PINHEIRO, 2001, p. 26).



Como todo o romance se passa no dia 16 de junho, este dia se tornou o Bloomsday, e é comemorado no mundo todo pelos estudiosos e admiradores do romance.



Figura 12.11: Corrida comemorativa do Bloomsday, 2010.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bloomsday_Run_Finish_Line_2010.jpg

Segundo Frank Budgen, amigo que conviveu com Joyce enquanto ele escrevia o romance, o autor irlandês queria compor um personagem que fosse um homem completo: filho, pai, marido, amante, amigo, trabalhador e cidadão. “As errâncias de Bloom não o levam para além das fronteiras da cidade; mas é suficiente” (BUDGEN, 2001, p. 39).

Além do protagonista, de sua mulher e de Dedalus, o outro grande personagem do romance é a cidade de Dublin. Joyce teria dito a Budgen que ele queria “oferecer um retrato tão completo de Dublin que se a cidade um dia desaparecesse da terra de repente poderia ser reconstruída a partir do [seu] livro” (BUDGEN, 2001, p. 40). No entanto, Joyce não descreve a cidade: ruas, praças, pontes, restaurantes, são nomeados, mas não descritos. O leitor entra nos lugares na companhia dos personagens e ouve as conversas, participa da vida da população. Vejamos um exemplo:

Pertinho dos caminhões ao longo do cais de Sir John Rogerson o senhor Bloom caminhava compassado, passada a alameda Windmill, o moinho de linhaça de Leask, a estação postal-telegráfica. [...] Desviou-se dos barulhos matinais do cais e caminhava na rua Lime. Perto dos chalés do Brady um rapazola das peles flana-va [...]. Cruzou a rua Townsend, passando pela torturada fachada de Bethel. El, sim: casa de: Álef, Beta. E passou pela de Nichols da casa funerária (JOYCE, 1977, p. 79).

Bugén observa que todos os assuntos são tratados através das conversas dos inúmeros personagens: música, espetáculos, política, sexualidade, comércio.

A política, especialmente a política do nacionalismo irlandês, e questões econômicas, como o comércio de gado com a Inglaterra, estão sendo ferozmente debatidas. A história de Dublin e da nação irlandesa que acabou de sair do fogo é servida nos discursos dos patriotas[...]. O sexo, em todas as suas manifestações normais, está sempre presente junto com as solidariedades e disputas de família. [...] A vida cultural de Dublin nos é revelada em discussões sobre música e literatura. É um dia muito árido e qualquer momento parece adequado para se beber alguma coisa (BUDGEN, 2001, p. 41).

Como tudo acontece em um único dia (presente), todas as histórias referentes ao passado são filtradas pela memória dos personagens. Do ponto de vista narrativo, Joyce lança mão do monólogo interior para penetrar nos personagens e fazê-los falar. Ele diz a Budgen: “Tento trazer à tona os pensamentos não ditos, não representados, das pessoas, da maneira como eles ocorrem” (apud BUDGEN, 2001, p. 43). É bom lembrar que Flaubert começou o processo ao fazer uso do discurso indireto livre para expressar o mundo interior de Emma Bovary, como vimos na Aula 7. A diferença é que Joyce procura dar conta da não estruturação dos pensamentos através de frases truncadas e outros procedimentos de ruptura da norma linguística. Por exemplo, Bloom está preocupado com sua filha Milly, adolescente de 15 anos:

Oh sim: ela sabe como se cuidar. Mas se não? Não, nada aconteceu. É certo que podia. Esperar em todo caso até que aconteça. Diabinho em pessoa. Suas pernas finas subindo a escada. Destino. Amadurecendo agora. Vaidosa: muito (JOYCE, 1977, p. 75).

O monólogo interior, chamado pela crítica inglesa de *stream of consciousness* (fluxo de consciência), é uma característica forte do romance; o maior monólogo do romance é o de Molly, no final do romance, que tem mais de 50 páginas, sem nenhuma vírgula e sem nenhum ponto (alguns poucos espaçamentos separam alguns blocos). Ele começa assim:

Sim porque ele nunca fez uma coisa como essa antes como pedir pra ter seu desjejum na cama com um par de ovos desde o hotel *City Arms* quando ele costumava fingir que estava de cama com voz doente fazendo fita para se fazer interessante para aquela velha bisca da senhora Riordan que ele pensava que tinha ela no bolso e que nunca deixou pra nós nem um vintém tudo pra missas para ela e para alma dela grande miserável que era [...] (JOYCE, 1977, p. 791).

Joyce escreveu para Budgen no momento em que redigia esse monólogo:

O monólogo dela gira devagar, uniformemente, ainda que com variações, caprichosamente, mas de certo modo como a própria esfera terrestre gigante rodando e rodando. Seus quatro pontos cardeais são os seios, o traseiro, o ventre e o sexo femininos expressados pelas palavras *por que, traseiro, mulher, sim* (apud BUDGEN, 2001, p. 47).

Além dos monólogos, há uma voz narrativa e muitos diálogos, alguns inclusive tomando a forma teatral. A linguagem utilizada por Joyce é muito variada, adaptando-se conforme a ocasião: ela vai do poema ao teatro, do sermão à comédia, contém não apenas termos usuais – da prosa clássica à mais grosseira gíria –, mas também elementos criados pelo escritor com base em seus conhecimentos do latim, do grego, do sânscrito, além de várias línguas modernas.

Muito já se escreveu sobre a linguagem de Ulisses: mistura de línguas, palavras inventadas, rupturas na sintaxe, onomatopeias, são muitos os recursos utilizados por Joyce para criar uma linguagem nova. No Brasil, Guimarães Rosa é o autor que mais bebeu na fonte de Joyce. Na verdade, Joyce abriu as comportas que retinham a linguagem nos trilhos da norma. Vamos dar um exemplo de frase em que a linguagem causa muito estranhamento:

Palavras? Música? Não: é o que é por trás.

Bloom enlaçava, deslaçava, num nuto, num não nuto.

Bloom. Fluxo de quente chepechape tilintante, secretude fluía a fluir em música, em desejo, escuro no tilifluir, invadindo. Nela tenteando, tateando, titilando, tucutucando. Tape. Poros a dilatar dilatantes. Tape. O júbilo, o senso, o quente, o. Tape. Jorrar de represas efusões. Fluxo, efusão, fluido, jorralegre, pulsipulso. Eia! A língua do amor (JOYCE, 1977, p. 312).



Com uma linguagem tão inusitada e complexa, a tarefa de traduzir *Ulisses* é um verdadeiro desafio. A primeira tradução feita no Brasil é a de Antônio Houaiss; mais recentemente duas novas traduções foram publicadas: a de Bernardina da Silveira Pinheiro e a de Antônio Galindo.

A tradução do filólogo Antônio Houaiss, de 1966, é considerada a mais rebuscada das três. O dicionarista Houaiss preza pela riqueza vernacular ao verter para o português as ousadias linguísticas de Joyce. Diferentemente de Houaiss, Bernardina da Silveira Pinheiro, tradução de 2005, se preocupa em não ignorar a diferença de tons e registros com que Joyce estruturou sua obra formal e sintaticamente, preservando a coloquialidade nos diálogos e monólogos interiores. A tradução de Antônio Galindo, de 2012, aproxima-se mais da de Bernardina e é mais atenta a poeticidade do texto.

Ulisses representou uma ruptura na história do romance, suscitando muitas inovações formais que viriam a seguir. Segundo o depoimento de seu contemporâneo Arthur Power, Joyce teria dito que

é preciso impregnar-se com o espírito de seu tempo, e você reconhecerá que os melhores autores de todas as épocas sempre foram os profetas: os Tolstói, os Dostoiévski, os Ibsen – aqueles que trouxeram alguma coisa de novo para a literatura. [...] Antes, os escritores [...] só pensavam a partir de um plano. Mas o sujeito moderno, são as forças subterrâneas, essas marés ocultas que governam tudo e conduzem a humanidade a contracorrente do fluxo aparente: essas sutilezas envenenadas que envolvem a alma, os vapores malsãos da sexualidade (apud POWER, 2001, p. 52).

Joyce tinha consciência de que estava escrevendo uma obra que deixaria uma marca indelével na literatura. Ele diz:

Em *Ulisses* tentei alçar a prosa irlandesa ao nível das obras-primas internacionais e representar plenamente o gênio irlandês. Minha esperança é que ele seja colocado entre os livros que contam no mundo, pois foi concebido e escrito num estilo original (apud POWER, 2001, p. 53).

O importante, diz ele, não é o que se escreve, mas como se escreve. E continua:

E, a meu ver, o escritor moderno deve ser, antes de tudo, um aventureiro, um homem disposto a correr riscos e a mergulhar em sua obra, se necessário for. Em outras palavras, devemos escrever perigosamente: tudo, em nossos dias, está submetido ao fluxo da mudança, e a literatura moderna, para ser válida, deve exprimir esse fluxo. Em *Ulisses*, tentei exprimir múltiplas variações que compõem a vida social de uma cidade – o que a degrada e o que a engrandece. Em outras palavras, o que queremos evitar é o clássico com suas estruturas rígidas e as limitações impostas por ele a nossas emoções (apud POWER, 2001, p. 54).



Figura 12.12: Assinatura de James Joyce.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_Joyce_signature.svg

William Faulkner



Figura 12.13: William Faulkner.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl_Van_Vechten_-_William_Faulkner.jpg

Nascido em 1897, no estado de Mississipi, nos Estados Unidos, Faulkner é talvez o escritor que mais inspirou os autores latino-americanos, porque ele retratou, de forma penetrante, o Sul dos Estados Unidos (o *Deep South*), região que se caracterizava pelas *plantations* (grandes plantações) e o sistema escravista. Ele soube recriar em sua obra a tensão provocada pela presença, em um mesmo território, de “raças”

diferentes, com estatutos sociais diferenciados. A problemática suscitada por sua obra encontra ecos na América Latina, continente cuja marca maior é a mestiçagem, fenômeno que causa horror nos personagens brancos de Faulkner e que aparece tematizado, de forma explícita, em romances como *Absalão, Absalão!*; *Luz de agosto* e *O intruso*, entre outros. Faulkner recebeu o Prêmio Nobel em 1949.

A questão central da obra de Faulkner é a maldição trágica que condena os personagens à infelicidade, à loucura e à morte. As grandes famílias se desagregam; a desmedida leva os parentes ao ódio assassino ou ao amor excessivo e ao incesto. O crime do personagem caracterizado pelo excesso, como Thomas Sutpen, é o de desafiar as leis vigentes por desejar ter mais do que a parte que o destino reserva a cada ser humano; a consequência é a destruição. A maldição trágica tem sua origem na impossibilidade do esquecimento e do perdão; os personagens remoem as humilhações sofridas ou os crimes (reais ou imaginários) cometidos no passado, como se fosse um eterno presente. É o caso de Rosa Coldfield, como veremos adiante, que não esquece a ofensa que sofrera no passado. Faulkner observa que “o tempo é uma condição fluida que não existe senão nos avatares momentâneos das pessoas. Não existe passado porque se ele existisse não haveria dor nem tristeza” (FAULKNER, 2011, p. 25).

Jean-Paul Sartre, um dos primeiros intelectuais franceses a contribuir para a recepção de Faulkner, em artigos escritos no final dos anos 1930, fala da deslealdade do autor, que sonega as informações referentes a seus personagens. Além disso, os atos não são narrados, tudo se passa dentro da consciência. “Nada acontece, a história não se desenrola: nós a descobrimos sob cada palavra, como uma presença incômoda e obscena, mais ou menos condensada conforme o caso” (SARTRE, 2005, p. 93). Essa técnica romanesca remete à metafísica do romancista, que é, segundo Sartre, a metafísica do tempo. Em Faulkner, como em Proust, não há futuro, o tempo foi decapitado. Sartre considera que

a técnica romanesca de Proust *deveria ter sido* a de Faulkner: seria a consequência lógica de sua metafísica. Só que Faulkner é um homem perdido, e é porque se sente perdido que se arrisca, que vai até o fim de seu pensamento (SARTRE, 2005, p. 97).

Já Proust é um francês que mantém, pelo menos, as aparências da cronologia.

Absalão, Absalão!

Absalão, Absalão!, publicado em 1936, tem uma história bastante intrincada, que é contada por vários narradores. Cada um tem uma versão de parte dos acontecimentos, o que provoca o caráter lacunar, fragmentário e instável da narrativa. A intriga principal se passa entre 1833, ano em que Thomas Sutpen chega à cidade de Jefferson, no estado do Mississippi, até sua morte em 1869. No entanto, a intriga se estende muito mais, cobrindo um século, já que algumas histórias são contadas sobre a vida anterior de Sutpen (nascido em 1807, nas montanhas da Virginia) até o presente da enunciação (1909/1910). Rosa Coldfield conta os capítulos 1 e 5, enquanto o senhor Compson é o narrador dos capítulos 2, 3, 4. Em todos eles, o ouvinte é Quentin Compson, filho do senhor Compson. Os três últimos capítulos (6 a 9) são narrados numa longa conversa entre Quentin Compson e Shreve, seu colega de quarto na Universidade de Harvard. Muito dessa conversa é reprodução do que fora contado, por seu pai, a Quentin.

O protagonista é Sutpen, homem comparado ao demônio, cujos atos chocam os habitantes da cidade, que nada sabem sobre seu passado. A única pessoa a quem ele fez algumas confidências sobre seu passado é o avô de Quentin, que contou para seu filho, o senhor Compson, que, por sua vez, contou para seu filho, Quentin Compson.

Ao chegar a Jefferson, Sutpen compra 100 milhas quadradas de terra de um índio, que teria sido enganado por ele. Traz alguns negros e um arquiteto francês para construir-lhe uma mansão. Quando a casa fica pronta, casa-se com Ellen Coldfield, uma moça pobre, porém de família honesta, que lhe asseguraria a respeitabilidade que lhe faltava. Têm dois filhos, Henry e Judith. Quando Henry vai para a universidade, ele conhece um rapaz mais velho do que ele, Charles Bon, e o convida para a sua casa, no Natal. Ellen, Henry e Judith ficam seduzidos com o jovem elegante, criado na Louisiana, e decidem pelo casamento de Charles com Judith. Sutpen proíbe o casamento e Henry, furioso, sai de casa e renuncia à sua condição de herdeiro. Começa a Guerra de Secessão e os homens passam quatro anos em combate. Quando Sutpen volta, sua mulher tinha morrido. Como ele quer ter um filho que lhe assegure a continuação da família e de seu nome, ele propõe casamento a sua cunhada Rosa. Na verdade, ele quer que ela lhe dê o filho antes de se casar, o que ela não aceita por considerar isso um ultraje. Os dois capítulos narrados por ela, 43 anos depois, insistem muito nessa parte da intriga. Sutpen engravida Milly, uma jovem de 15 anos, neta de Wash Jones, um

branco pobre que vive em suas terras. Como o bebê é do sexo feminino, Sutpen ofende a menina, comparando-a a sua égua, que dera à luz um potro. Wash, enfurecido com a grosseria da comparação, mata Sutpen, a neta e a recém-nascida. Esse resumo é pedagógico porque é claro demais e não dá ideia de como a trama evolui. Vejam como Rosa Coldfield conta pela primeira vez a história e observem que a frase sublinhada por nós é perfeitamente incompreensível: como uma mulher pode se tornar viúva se nem chegou a se tornar noiva?

Foram necessárias três horas antes que ele pudesse saber por que ela o havia chamado, embora um pouco, a primeira parte, Quentin já conhecesse, pois fazia parte da sua herança: vinte anos respirando o mesmo ar e ouvindo sempre o seu pai falar sobre este Sutpen, que já fazia parte da herança da cidade – Jefferson – há oitenta anos respirando o mesmo ar, entre esta tarde de setembro de 1909 e aquela manhã de domingo, em junho de 1833, quando pela primeira vez ele apareceu na cidade, vindo de um passado indiscernível, e adquiriu sua terra sem que ninguém soubesse como e construiu sua casa, sua mansão, aparentemente do nada, e casou-se com Ellen Coldfield e gerou seus dois filhos – *o filho que enviuvou a filha, que nem sequer chegou a ser noiva* – e assim cumpriu seu quinhão de maldição até o violento [...] fim (FAULKNER, 1981, p. 11, grifo nosso).

A questão central do romance, que só é esclarecida no final, consiste na dúvida acerca da razão de Sutpen ter proibido o casamento de sua filha com Charles Bon. Inicialmente se menciona a ameaça da bigamia já que ele seria casado com uma oitavona e teria um filho. Nunca fica esclarecido se o casamento era oficial ou se ela era só sua amante.

Porque Henry amava Bon. Ele renunciou aos seus direitos e a toda sua segurança material por causa dele, por causa deste homem que, afinal, era um pretense bigamo, senão um grande salafário. Sobre o seu corpo morto, quatro anos mais tarde, Judith encontrou a fotografia da outra mulher com a criança. Tanto assim que ele (Henry) acusou o pai de mentiroso por ter feito uma revelação que ele percebeu que o pai não teria feito se não tivesse fundamento e prova. Mesmo assim ele o acusou – Henry, o próprio filho, levantou a mão contra o pai, muito embora soubesse que o pai lhe contara a verdade sobre a mulher e a criança (FAULKNER, 1981, p. 78).

O leitor fica enredado nessa história de bigamia até que é revelado que Charles era filho de Sutpen. Mesmo assim, Henry continua apoiando o casamento, ou seja, ele aceita a realização do incesto. Só na página 320 (de um romance que tem 340 páginas) é que é narrada a parte da história de vida de Sutpen que envolve o nascimento de Charles. Quando era muito jovem, Sutpen partira para as Antilhas (Haiti) a fim de ganhar dinheiro. Lá se casou com a filha do patrão, após uma rebelião de escravos, já que salvou a família de um cerco. Após o casamento e o nascimento do seu filho (Charles), ficou sabendo que a esposa tinha sangue negro. Repudiou-a, deixando-lhe os bens que possuía. Voltou para os Estados Unidos, estabelecendo-se no Mississippi. É só quando o pai lhe revela que Charles Bon tem sangue negro que Henry muda de posição e concorda com a proibição do casamento. Charles lhe diz: “Então é a miscigenação, e não o incesto, que você não pode suportar” (FAULKNER, 1981, p. 321). Como Charles insiste, Henry o mata e desaparece para não ser preso.



Diferentemente do Brasil, em que se concebe a mestiçagem, em sua variada gradação de cores, nos Estados Unidos basta que a pessoa tenha um oitavo de sangue negro para ser considerada uma pessoa negra (no caso, ela é chamada de uma oitavona). Em outras palavras, nos Estados Unidos a definição de raça é de ordem genealógica, enquanto no Brasil ela se dá com base na aparência (fenótipo).

Na obra de Faulkner, talvez seja Thomas Sutpen o personagem que melhor metaforiza o desejo de fundação de uma nova dinastia, de uma genealogia à qual ele gostaria de conferir legitimidade e lustre. De origem modesta, ele conservou o ressentimento de alguém que um dia teve sua entrada barrada por um serviçal negro que lhe indicou a porta de serviço.

Quando se fala em genealogia, remete-se tanto à gênese, ou seja, aos mitos cosmogônicos de um povo ou de uma nação, quanto à árvore genealógica das famílias particulares. Os dois aspectos estão presentes

nos romances de Faulkner e é, justamente, a impossibilidade de se estabelecer uma origem definida e definitivamente comprovada que vai engendrar o trágico. Inspirando-se fortemente nos mitos gregos e, sobretudo, na Bíblia, que ele não cansava de reler, Faulkner criou tramas ao mesmo tempo universais e profundamente enraizadas na realidade de sua região.



Absalão, Absalão! é inspirado no personagem bíblico Absalão, o filho do rei Davi que mandou matar seu meio-irmão Amon por ele ter estuprado sua irmã Tamar. Alguns anos depois, ele se rebelou contra seu pai que havia escolhido Salomão para sucedê-lo, em vez de designar Absalão, mais velho, que, em princípio, teria o direito de ser o herdeiro. Absalão é derrotado e morto pelo exército do rei Davi.

Henry, depois de algum tempo, voltou à casa, onde morava Clytie, sua meia-irmã negra, filha de Sutpen com uma escrava; Judith já havia morrido. Em 1910, diante da ameaça que representa a chegada de gente da cidade, Clytie provocou um incêndio que os matou. O único descendente que permanece vivo é um neto de Charles Bon, Jim Bond, um jovem negro retardado, que consegue escapar da casa que pegava fogo. A ausência de herdeiros sinaliza o fracasso trágico de Thomas Sutpen, metaforizado pela casa ardendo em chamas. A mesma decadência marca outras grandes famílias, os Compson, de *O som e a fúria*, e os Sartoris, do romance que leva o nome da família. Em suma, a gênese, tal como sonhada pelos proprietários de terras brancos, era inviável.

Os personagens brancos como Thomas Sutpen não toleram a ideia de mestiçagem. No entanto, a despeito da denegação, a mestiçagem existia de fato, porque o Sul escravista constituía uma cultura tão composta e mestiça quanto a América Latina, devido à forte presença de índios e, sobretudo, de negros. Como não há esquecimento, o passado de misturas raciais, de rebaixamentos, de subalternidades, fica sendo remoído, revolido, mantendo as chagas bem abertas.

O não esquecimento envolve também a Guerra de Secessão, ferida nunca totalmente cicatrizada na vida dos sulistas, vencidos pelas forças do Norte. Essa guerra teria engendrado, segundo Edouard Glissant, dois tipos de relato: uma épica literal e artificial, como a de Margaret Mitchell, autora de *E o vento levou*, e uma épica errática e perturbadora, que aborda as questões veladas ou obliteradas, de Faulkner (GLISSANT, 1996, p. 32).



O romance *E o vento levou*, adaptado para o cinema em 1939 com o mesmo título, dirigido por Victor Fleming, com Clark Gable e Vivien Leigh nos papéis principais, teve um enorme sucesso. É, até hoje, um filme *cult*.



Figura 12.14: Pôster de *E o vento levou*, de 1939.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Poster_-_Gone_With_the_Wind_02.jpg

Se a épica é fruto da necessidade de união de um povo marcado por uma ameaça ou uma derrota, Faulkner amplifica a saga dos confederados a despeito da falta de legitimidade do sistema escravista implantado no Sul e de suas intoleráveis e indizíveis razões. O desafio para ele é narrar a vida dos brancos do Sul depois da derrota sofrida na Guerra de Secessão, os quais não conseguem sublimar o acontecimento por absoluta falta de legitimidade.



A Guerra de Secessão (1861-1865) foi uma guerra civil que opôs o Norte ou a União (governo dos Estados Unidos comandado pelo presidente Abraão Lincoln) aos estados do Sul, que declararam secessão, formando os Estados Confederados da América. O Norte era a favor da abolição da escravidão, o que os sulinos não aceitavam, já que sua economia algodoeira era baseada na mão de obra escrava. A escravidão foi abolida, o Norte venceu, o Sul foi derrotado.

A ambiguidade de Faulkner em sua obra revela suas próprias contradições em relação à iniquidade do sistema escravista no Sul; enquanto herdeiro de proprietários rurais, ele convivia com o *status quo*. Ele tinha consciência de que eram os brancos que tinham construído aquela sociedade, expulsando os indígenas de suas terras e trazendo os negros para trabalhar como escravos; uns e outros estão lá, silhuetas que olham a História passar, já que foram expulsas dela, pelos brancos usurpadores e impostores.

Os negros domésticos, que fazem parte do cenário, são encarados pelo narrador de Faulkner com os preconceitos de sua classe social, vendo-os de fora. Uma observação de Glissant muito relevante diz respeito à ausência de voz interior dos personagens negros; não existe monólogo interior, não existe fluxo de consciência, como se ele, um branco, fosse incapaz de entrar na subjetividade de um negro para lhe dar voz. A atitude dos personagens negros é, muitas vezes, firme, opaca, provocadora, quiçá um pouco irreverente. Eles observam majestaticamente a decadência das famílias aristocráticas, eles compreendem melhor os brancos, vivendo junto deles e servindo-os, do que estes os compreendem.

Foi em *Sartoris*, publicado em 1929, que Faulkner inventou o condado de Yoknapatawpha, cujo limite, ao sul, é o rio do mesmo nome e, ao norte, o rio Tallahatchie – nomes indígenas, nomes primordiais – condado imaginário que corresponde ao seu, no estado de Mississipi. Esse condado imaginário, seu “pequeno selo da terra natal”, lhe daria maior liberdade para criar um verdadeiro microcosmo fora de uma geografia real, inserindo-o antes numa região “apócrifa”, como ele afirma em entrevista à *Paris Review*. Ao criar essa “pedra angular”, ele consegue movimentar seus personagens no tempo e no espaço, como um deus move as criaturas.

A escrita de Faulkner é muito particular e intrincada; ela se caracteriza pelo adiamento máximo na explicação dos fatos centrais que movem a narrativa. Quando o narrador finalmente fornece o elemento que faltava, ele é truncado, obscurecido ou obliterado. Além desse entramado nebuloso, às vezes realmente confuso, o autor norte-americano também usa de elipses, deixando lacunas que impossibilitam uma compreensão clara das histórias contadas. Outro elemento que contribui para dar maior complexidade às intrigas é a retomada das mesmas histórias e dos mesmos personagens por narradores diferentes, com versões, às vezes, conflitantes. O quebra-cabeças não fica completo, sempre falta uma peça.

Muitos autores foram marcados pela obra de Faulkner, desde Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez, na América Latina, até o escritor britânico de origem indiana, Salman Rushdie. Recusando a clareza do realismo clássico, Faulkner sinaliza a inviabilidade do projeto iluminista e a descrença no progresso. O romance, ao revelar a impossibilidade de montagem perfeita do quebra-cabeça, torna-se mais profícuo e libertador para os escritores subseqüentes, porque aponta para a percepção de que não há uma verdade clara e definitiva. Assim, o truncado e o obscurecido da narrativa estão em consonância com o entramado da vida complicada, com muitas dobras, que mais escondem do que revelam. Desse modo, a obra de Faulkner foi bastante inspiradora para os escritores latino-americanos que tinham de inventariar um real maravilhoso, mágico, talvez, mas, principalmente, tão confuso quanto a realidade conflitante do Sul dos Estados Unidos.



Figura 12.15: Assinatura de Faulkner.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Faulkner_signature.png

Conclusão

O romance no início do século XX passou por grandes transformações. As vanguardas europeias provocaram rupturas diversas que influenciaram a literatura posterior. Joyce, Kafka, Proust e Faulkner são escritores significativos dessa mudança de rumo. Nesse sentido, mudar o rumo significou superar o modelo realista/naturalista que havia prevalecido até o fim do século XIX. Sem a pretensão de “representar” a realidade de maneira realista, o romance reinventa o tempo e o espaço, duas categorias fundamentais da narrativa.

Como pudemos perceber em Proust, por exemplo, os romances já não são mais lineares. Diferentes técnicas narrativas fazem com que o romance desrespeite a cronologia, tão louvada pelos realistas/naturalistas. Assim, ao mexer na categoria tempo, também se mexe na categoria espaço. *Ulisses*, de Joyce, por exemplo, se passa em um só dia, em vários lugares, mas na verdade os personagens se lembram de fatos passados, o que significa que a narrativa vai e vem do presente para diferentes tempos passados e diferentes lugares. Narradores múltiplos, pontos de vista diversos, renovação da linguagem, quebra da linearidade, análise psicológica profunda, técnicas de transparência interior das mentes narradas, são algumas das transformações vistas nos romances dos quatro autores aqui trabalhados. Eles rompem com os modelos vigentes, abrindo novos caminhos para o romance do século XX.

Atividade final

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Comente, com suas palavras, a importância do escritor James Joyce para as transformações do romance na primeira década do século XX. Traga trechos da obra literária do autor para enriquecer o seu argumento.

Resposta comentada

Você poderá mostrar as diferentes contribuições de Joyce para as transformações do romance. No caso de Joyce, uma das inovações mais marcantes do ponto de vista narrativo está na utilização do monólogo interior para penetrar nos personagens e fazê-los falar. O monólogo interior, chamado pela crítica inglesa de *stream of consciousness* (fluxo de consciência), é uma característica forte do romance *Ulisses*. Para enriquecer o seu argumento, você pode citar o trecho final do romance, que abarca o maior monólogo do romance, o de Molly, com mais de 50 páginas, sem nenhuma vírgula e sem nenhum ponto (alguns poucos espaçamentos separam alguns blocos):

Sim porque ele nunca fez uma coisa como essa antes como pedir pra ter seu desjejum na cama com um par de ovos desde o hotel *City Arms* quando ele costumava fingir que estava de cama com voz doente fazendo fita para se fazer interessante para aquela velha bisca da senhora Riordan que ele pensava que tinha ela no bolso e que nunca deixou pra nós nem um vintém tudo pra missas para ela e para alma dela grande miserável que era [...]
(JOYCE, 1977, p. 791).

Outra inovação que merece ser mencionada diz respeito à linguagem de *Ulisses*: mistura de línguas, palavras inventadas, rupturas na sintaxe, onomatopeias, são muitos os recursos utilizados por Joyce para criar uma linguagem nova. Como podemos ver no trecho citado na aula e reproduzido a seguir:

Palavras? Música? Não: é o que é por trás.

Bloom enlaçava, deslaçava, num nuto, num não nuto.

Bloom. Fluxo de quente chepechape tilintante, secretude fluía a fluir em música, em desejo, escuro no tilifluir, invadindo. Nela tenteando, tateando, titilando, tucutucando. Tape. Poros a dilatar dilatantes. Tape. O júbilo, o senso, o quente, o. Tape. Jorrar de represas efusões. Fluxo, efusão, fluido, jorralegre, pulsipulso. Eia! A língua do amor (JOYCE, 1977, p. 312).

Resumo

Na aula de hoje estudamos as transformações pelas quais o romance passou, na primeira metade do século XX. Focamos nos expoentes Franz Kafka, James Joyce, Marcel Proust e William Faulkner, que marcam a ruptura com o modelo realista/naturalista que havia prevalecido até o fim do século XIX. Vimos que o romance no século XX perde o compromisso com a pretensão de “representar” a realidade de maneira realista. Os escritores desta geração rompem com a cronologia do romance, abrindo mão da linearidade.

Exemplo disso, visto na aula, é *Ulisses*, de James Joyce, cuja história se passa em um único dia. Uma das técnicas utilizadas por Joyce é trazer à tona a lembrança das personagens, criando uma narrativa de vai e vem, ou seja, que oscila entre tempos passados e lugares diferentes. Outra inovação diz respeito à narratologia: o romance apresenta diferentes narradores, disponibilizando, assim, diferentes pontos de vista. Vimos que os quatro autores selecionados romperam com os modelos vigentes e abriram novos caminhos para o romance do século XX.

A escrita de Kafka, por sua vez, inspirou a criação do termo “kafkaiano”, que se popularizou como algo complicado, labiríntico e surreal, tal como as situações encontradas em sua obra. Proust será para sempre lembrado pela célebre cena da *madeleine* tomada com o chá, que desperta a memória sensorial do protagonista. Vimos que a maneira de desencadear a memória em Proust é sempre sensorial, todas suas tentativas de esforço intelectual para se lembrar dos acontecimentos passados são infrutíferas. Na cena da *madeleine*, o gosto que ele sente ao mastigar o bolinho o faz voltar a sua infância, à cidade de Combray, à casa de tia Léonie. Analisamos a importância do escritor norte-americano Faulkner, talvez o escritor que mais inspirou os autores latino-americanos porque ele retratou como ninguém o Sul dos Estados Unidos (o *Deep South*), região que se caracterizava pelas *plantations* (grandes plantações) e o sistema escravista. Faulkner soube recriar a tensão provocada pela presença de diferentes “raças” e estatutos sociais em um mesmo território. Vimos que tal problemática suscitada por sua obra encontra ecos na América Latina.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, veremos um recorte de 100 anos de literatura afrodescendente, com os autores Aimé Césaire, Toni Morrison, Dany Laferrière e Chimamanda Ngozi Adichie.

Aula 13

Literaturas afrodescendentes de
língua francesa e inglesa

Eurídice Figueiredo
Anna Faedrich

Meta

Apresentar as literaturas afrodescendentes de língua francesa e inglesa, a partir dos autores Aimé Césaire, Toni Morrison, Dany Laferrière e Chimamanda Ngozi Adichie.

Objetivos

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

1. ter um panorama geral da literatura afrodescendente, bem como dos movimentos culturais e artísticos, tais como a Harlem Renaissance e o jazz;
2. reconhecer a ascensão da voz negra nas literaturas de língua francesa e inglesa, através dos autores Aimé Césaire, Tony Morrison, Dany Laferrière e Chimamanda Ngozi Adichie;
3. examinar, com base no estudo da aula, as obras literárias selecionadas.

Introdução: primeiras manifestações

Vamos usar uma metodologia diferente da usada nas outras aulas: em vez de focar um momento da história da literatura, vamos fazer um recorte de cerca de um século (1915-2015) para estudar a ascensão da voz negra nas literaturas de língua francesa e inglesa. Escolhemos quatro escritores de gerações diferentes, que tematizam a questão de ser negro de maneira própria. Eles pertencem a épocas diferentes e a países diferentes: Aimé Césaire, francês da Martinica; Tony Morrison, afro-norte-americana; Dany Laferrière, haitiano/canadense e Chimamanda Ngozi Adichie, nigeriana/norte-americana. Em todos eles, existe uma relação com a África e com a América e, em todos eles, a questão de ser negro nas sociedades ocidentais causa problema. Césaire e Morrison são cidadãos de países majoritariamente brancos (França e Estados Unidos), enquanto Laferrière e Adichie pertencem ao que se pode chamar de literatura da migrância ou literatura transnacional, já que eles deixaram seus países de origem (Haiti e Nigéria) e tornaram-se escritores em países também majoritariamente brancos, para os quais tinham emigrado (Canadá e Estados Unidos).



Martinica, Guadalupe (nas Antilhas) e Guiana Francesa (na América do Sul) são departamentos de ultramar da França desde 1946; portanto, os escritores lá nascidos são cidadãos franceses. Já o Haiti tornou-se independente da França em 1804, através de uma revolução de negros liderada por Toussaint Louverture. Foi o único caso na América em que a independência não foi feita pelas elites brancas, mas por antigos escravos.

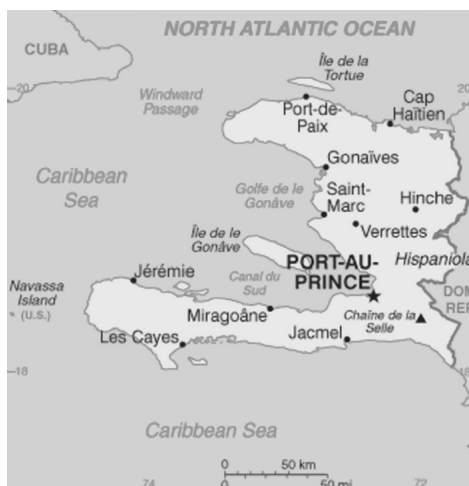


Figura 13.1: Mapa do Haiti.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Haiti_map.png

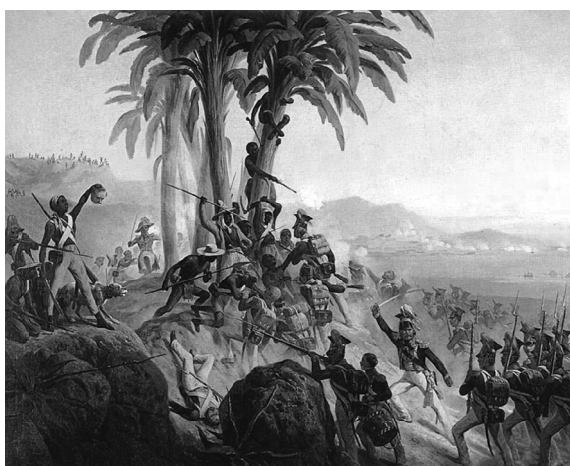


Figura 13.2: Batalha em San Domingo, pintada por January Suchodolski, representando uma luta entre as tropas polonesas (a serviço dos franceses) e os rebeldes do Haiti.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Domingo.jpg

Houve (e talvez ainda haja) um movimento pendular nos movimentos negros: a oscilação entre o desejo de volta à África, literal ou simbólica, e o desejo de enraizamento no solo americano. A criação da Libéria (1847), primeira república independente da África, como opção de volta para os libertos dos Estados Unidos, o movimento *back to Africa*

de Marcus Garvey, no início do século XX, e até mesmo a negritude de Aimé Césaire, representariam, de formas variadas, este desejo de volta à terra de origem. O escritor Edouard Glissant, da Martinica, considera que a pulsão natural do transplantado é o desejo de volta. Entretanto, ao voltar, o indivíduo se dá conta de que ele já não é o mesmo, o que acarreta uma frustração.

Independentemente da postura teórica quanto a esta questão, os principais escritores negros da primeira metade do século XX estiveram na África, seja em visitas rápidas, seja vivenciando mais ou menos ativamente os processos de independência. Para dar só quatro exemplos de escritores que passaram um tempo na África: Frantz Fanon, médico psiquiatra e ensaísta, nascido na Martinica, militou no movimento de descolonização da Argélia; Kamau Brathwaite, poeta e ensaísta nascido na Jamaica, viveu em Gana de 1955 a 1962; W.E.B. Du Bois, escritor norte-americano, passou seus últimos anos em Gana, a convite do primeiro-ministro da época, Kwame Nkrumah; Maryse Condé, escritora e professora da Guadalupe, casou-se com um africano e viveu de 1959 a 1972 entre a Guiné, o Senegal e Gana. Du Bois resume, em texto publicado em 1903, este duplo movimento, ao tentar conciliar América e África:

A história do Negro americano é a história desta luta — este anseio por atingir a humanidade consciente, por fundir sua dupla individualidade em um eu melhor e mais verdadeiro. Nessa fusão, ele não deseja que uma ou outra de suas antigas individualidades se percam. Ele não africanizaria a América, porque a América tem muitíssimas coisas a ensinar ao mundo e à África. Tampouco desbotaria sua alma negra numa torrente de americanismo branco, porque sabe que o sangue negro tem uma mensagem para o mundo. Ele simplesmente deseja que alguém possa ser a mesmo tempo Negro e americano sem ser amaldiçoado e cuspidor por seus camaradas, sem ter as portas da Oportunidade brutalmente batidas na cara (DU BOIS, 1999, p. 54).

Os movimentos negros são contemporâneos e, até certo ponto, derivados dos primeiros estudos importantes feitos sobre a África por etnógrafos europeus (Frobenius, Boas, Delafosse, Griaule), que revelavam ao mundo a riqueza e a diversidade das civilizações da África subsariana, considerada até então, nos discursos escravistas e colonialistas, como sinônimo de barbárie.

Os principais movimentos culturais de afrodescendentes coincidem com as vanguardas, que pregavam a ruptura com os valores tradicionais da arte europeia, valorizavam o primitivismo, a expressão dos sonhos e delírios, derivados da liberação do inconsciente. As vanguardas descobriam também, no início do século, a então chamada arte negra, ou seja, as máscaras e estátuas africanas levadas para a Europa pelas incursões dos exércitos coloniais ingleses e franceses, que pilharam a África. Jean Laude considera que “não foi a arte negra que os artistas modernos descobriram no início do século; foi provavelmente a arte moderna que se descobriu ao descobrir a arte negra” (1968, p. 19). O detonador dessa descoberta e desse reaproveitamento seria Picasso, que em 1906 pintou o quadro *Les demoiselles d'Avignon*, com marcas visíveis das máscaras africanas nos traços dos rostos das jovens, já anunciando o cubismo, como vimos na Aula 11.

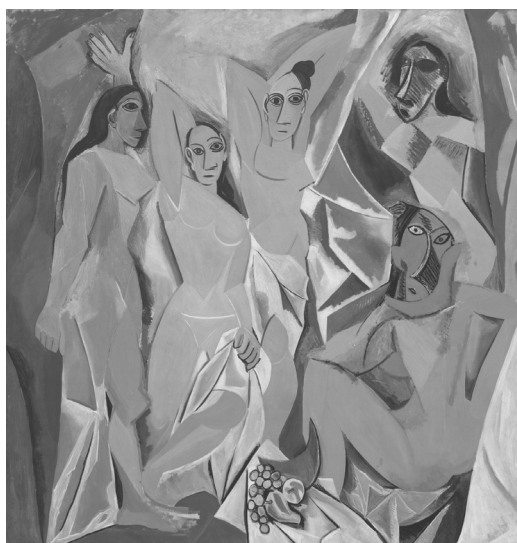


Figura 13.3: *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, Pablo Picasso, 1907.

Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Les_Femmes_d'Alger_\(O_Version_O\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Les_Femmes_d'Alger_(O_Version_O).jpg)

Um aspecto que deve ser destacado é o encontro de dois movimentos que se seguem: a descoberta da África pelos europeus nos níveis científico e artístico, e o processo de invenção na África por afro-americanos.

1. No início de século XX, há a descoberta da África pelos europeus, em dois níveis: o científico, com os estudos etnográficos e antropológicos, e o artístico, com a revolução vanguardista e a promoção da “arte negra”.

2. Desde o final do século XIX, iniciava-se um “processo de invenção” (APPIAH, 1997) da África por afro-americanos, como Alexander Crummell, que a concebem a partir de uma noção de “raça”, ou seja, a África seria a terra dos “negros”. Ora, segundo Appiah, até os fins do século XIX nenhuma etnia do continente africano se via como “africana”, muito menos como “negra”. “A centralidade da raça na história do nacionalismo africano é amplamente presumida e frequentemente ignorada” (APPIAH, 1997, p. 22). Essa solidariedade racial dos negros, que nasce junto com o pan-africanismo, seria o tecido de base de todas as construções identitárias subsequentes. Esta questão é tratada com certo humor no romance *Americanah*, de Chimamanda Ngozi Adichie, como veremos mais à frente.

Harlem Renaissance

A primeira manifestação literária afrodescendente de peso, a *Harlem Renaissance*, nos Estados Unidos, forneceu os primeiros escritores negros que alcançaram projeção ainda em vida. Nascida no Harlem, bairro de Nova York, ela revela também o início do sucesso nacional e internacional do jazz. Os jamaicanos Marcus Garvey e Claude McKay, que emigraram para os Estados Unidos, se incorporaram aos movimentos daquele país.

Vários fatores prepararam o advento da *Harlem Renaissance*, dentre eles destaca-se a migração de cerca de dois milhões de negros do sul rural para as fábricas do Norte, no início do século, o que propicia o fortalecimento e a autonomia de uma mão de obra mais coesa. Entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, três homens se destacaram na defesa dos direitos civis dos negros: Frederick Douglass (1817?-1895), Booker Washington (1858?-1915) e W.E.B. Du Bois (1868-1963).

Nesse trio, Douglass foi o brilhante orador abolicionista, Washington o empresário pragmático afinado aos novos tempos, Du Bois o intelectual requintado, estudioso da sociedade de seu país a partir do interesse apaixonado pelo destino do povo negro. Dos três líderes, foi ele quem revelou mais explicitamente, em sua obra escrita, o impacto da opressão racial e seus efeitos devastadores na nascente comunidade dos libertos da escravidão (GOMES apud DU BOIS, 1999, p. 7).

Du Bois tematiza os problemas vividos pelos negros no livro, publicado originalmente em 1903, *As almas da gente negra*, o que o torna bastante conhecido. Ele cria várias revistas e colabora na fundação de vários movimentos, dentre os quais se destacam: Niagara Movement (1905-1909), NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), fundada em 1910 e ainda em funcionamento.



Figura 13.4: W. E. B. Du Bois, em 1918.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WEB_DuBois_1918.jpg

Um personagem bastante controverso foi Marcus Garvey (1887-1940), que advogou a volta à África, a fim de constituir uma nova nação. Nascido na Jamaica, fundou a *Universal Negro Improvement Association* (UNIA), em 1914, e seu jornal, *Negro World*. Em 1916, foi para Nova York, tendo publicado manifestos e ensaios nos quais desenvolvia suas ideias pan-africanas. Sua obra mais proeminente é *The Philosophy and Opinions of Marcus Garvey or Africa for the Africans* (1923). Foi deportado para a Jamaica em 1927, onde lutou pela independência de seu país, porém sem sucesso.

Assim, muitos foram os precursores que prepararam o terreno para a *Harlem Renaissance*, o primeiro movimento artístico de importância, que reuniu escritores e artistas no Harlem, tradicional bairro negro da cidade de Nova York nos anos 1920. Autores tão diferentes quanto Langston Hughes, Claude McKay, Zora Neale Hurston, Jean Toomer, Countee Cullen, Nella Larsen, todos com obras de amplo reconhecimento público, demonstram uma aguda consciência crítica da questão racial. A publicação da antologia organizada por Alain Locke, em 1925, *The New Negro: An Interpretation*, confirma formalmente a existência do movimento.



Figura 13.5: Rio Harlem. O Harlem à esquerda e o Bronx à direita.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HARLEM_RIVER-HARLEM_ON_LEFT_BRONX_ON_RIGHT_-_NARA_-_548427.jpg

Todos os autores pretendiam retratar a vida dos negros, mostrando os malefícios do racismo e suas repercussões no seio das famílias, a miséria, o sofrimento, enfim, as mazelas por que passavam os negros norte-americanos. Entretanto, ao tematizar a vida das comunidades, sobretudo o aspecto sexual, muitos deles temiam cair nos estereótipos e nos clichês, até por considerarem que seus principais leitores ainda eram os brancos.

Langston Hughes (1902-1967), uma das figuras seminais da *Harlem Renaissance*, é considerado por muitos o mais importante escritor afro-americano do século XX, tendo inspirado e encorajado duas gerações de escritores. De 1923 a 1925, visitou a Europa e a África, tendo publicado seu primeiro livro de poemas, *The Weary Blues*, em 1926. Sua poesia se inspira frequentemente no blues e no jazz, tendo usado também o dialeto negro, aspecto bastante criticado de sua obra. Suas duas obras-primas usam elementos do jazz: *Montage of a Dream Deferred* (1951) e *Ask Your Mama: 12 Moods for Jazz* (1961). Além de poesia, publicou também o romance *Not without Laughter* (1930), contos e a autobiografia *The Big Sea: An Autobiography* (1940).

Vejamos o poema “Eu também canto a América” (HUGHES, 1998), em que defende a sua etnia e denuncia os problemas enfrentados pelos negros, numa linguagem simples, próxima à da fala das pessoas, dialogando com o ritmo do blues e do jazz:

Também canto a América
Sou seu “brother”.
Quando chega alguém,
Eles me mandam comer na cozinha
Mas eu rio,
Como bem,
E fico forte.

Amanhã
Sentarei à mesa
Quando chegar alguém.
Então ninguém se atreverá
A me dizer “Coma na cozinha”.

Aí eles vão ver como sou bonito
E ficarão envergonhados.
Eu também sou a América.

Claude McKay (1889-1948), nascido na Jamaica, havia publicado dois livros de poesia em seu país, antes de partir para os Estados Unidos, onde lançou *Harlem Shadows* (1922), que contém seus poemas mais conhecidos. Escreveu *Home to Harlem* (1928), primeiro romance de autor negro a ter sucesso comercial. Viveu na Europa de 1923 a 1934, tendo voltado para o Harlem, onde publicou sua autobiografia, *A Long Way from Home* (1937), e um livro de ensaios, *Harlem: Negro Metropolis* (1940).

Zora Neale Hurston (1891-1960) foi a primeira escritora que recolheu e publicou folclore negro norte-americano, tendo estudado antropologia com Franz Boas, na Columbia University. Em seu romance mais importante, *Their Eyes Were Watching God* (1937), (traduzido em 2002, com o título de *Seus olhos viam Deus*), ela descreve a busca de libertação e realização de uma personagem feminina.

A *Harlem Renaissance* abriu novas perspectivas para os escritores negros nos Estados Unidos, suscitando a eclosão de muitos novos talentos nas gerações seguintes: Richard Wright, Alice Walker, Toni Morrison e tantos outros. Ela foi também uma faísca importante para a eclosão de movimentos negros no resto do mundo, sobretudo a partir de Paris, centro para o qual convergiam artistas e escritores da América, do Caribe e da África. Abdias do Nascimento (em texto de 1978) faz um relato de suas leituras de autores norte-americanos em tradução, que revela a repercussão no Brasil, na época:

De memória posso lembrar, por exemplo, a *Autobiografia* de Booker T. Washington, que li ansioso, lá pela década dos 30... Também de há muito tempo me vem à lembrança o comovente *Imenso mar*, do poeta Langston Hughes, com quem mais tarde eu trocava esparsa e fraterna correspondência. Outra leitura inesquecível: *Filho nativo*, de Richard Wright, e *Negrinho*, parte de sua autobiografia; recordo ainda *A Rua*, de Ann Petry e, mais recentemente, *Giovani*, *Numa terra estranha* e *Da próxima vez, o fogo*, todos de James Baldwin; e *O povo do blue*, de Leroy Jones, *Alma encarcerada*, de Eldridge Cleaver. Estou quase certo de que também *O homem invisível*, de Ralph Ellison, tenha sido publicado no Brasil, livro que li em tradução ao espanhol. Mas certamente a última dessas obras negro-norte-americanas editadas no Brasil terá sido *Raízes negras*, de Alex Haley (NASCIMENTO, 1980, p. 14),



Looking for Langston, filme de Isaac Julien, de 1989, retrata a história dos homens negros gays da alta sociedade (*high society*) durante a *Harlem Renaissance* (Renascença do Harlem), na década de 1920. O filme é em preto e branco, com imagens de arquivo e fotos que se intercalam com a história. É interessante observar, no filme, que as idas do protagonista ao clube de *jazz* são acompanhadas por vozes que leem poemas e ensaios de Langston Hughes e de outros autores.

Negritude

A *negritude*, criada pelos escritores de língua francesa Aimé Césaire (Martinica), Léon Gontran Damas (Guiana Francesa) e Léopold Sédar Senghor (Senegal), não foi um movimento isolado, pois surgiu no bojo dos movimentos das vanguardas europeias e em contato com os autores da *Harlem Renaissance* que participavam de várias revistas publicadas em Paris.

De um modo geral, segundo vários críticos, pode-se dizer que a negritude é um conceito identitário que teve como princípios básicos norteadores: construir uma nova identidade negra; rejeitar a arte decalcada nos modelos europeus e rebelar-se contra a política colonialista europeia. Assim, a negritude foi fundamental por reunir as vozes ne-

gras dispersas, irmanando-as numa tomada de consciência e num grito de liberdade.

O marxismo e o surrealismo contribuíram, cada um a seu modo, para fortalecer, à época, os fundamentos da contestação negra, pois o materialismo dialético, ao questionar a desigualdade das classes sociais, apontando para uma melhor equalização de recursos e de bens materiais, favorecia os colonizados, os oprimidos e os negros que buscavam a independência política, econômica e a ascensão social. E o surrealismo, movimento artístico que pregava a liberação das forças inconscientes e valorizava a arte primitiva, permitiu que o universo da cultura africana fosse revisto de maneira favorável, possibilitando a emergência das vozes dos negros da diáspora.

Aimé Césaire afirma que criou o termo negritude, derivado do adjetivo *nègre*, como forma de provocação já que a palavra tinha conotação depreciativa. A negritude foi tematizada por Césaire no longo poema *Diário de um retorno ao país natal*, publicado, em sua primeira versão, em 1939, na revista *Volontés*. Esse poema foi também publicado na revista *Tropiques*, que ele criou em 1941 na Martinica, com sua mulher Suzanne Césaire e com René Mênil. Na edição definitiva (1956), ele recebeu um prefácio de André Breton, escrito em 1943 em Nova York. Vejamos um trecho:

E está de pé a negrada
a negrada arriada
inesperadamente de pé
de pé no porão
de pé nas cabines
de pé na ponte
de pé ao vento
de pé sob o sol
de pé no sangue
.....de pé
.....e
.....livre
(CÉSAIRE, 2012, p. 37)

Senghor, que se tornaria presidente de seu país, o Senegal, de 1960 a 1980, contribuiu muito para a criação e a divulgação da negritude, pois possuía um conhecimento prático de seu país, de sua cultura e de sua língua materna e foi, por isso, capaz de levar o espírito africano para os antilhanos, que buscavam suas origens africanas a fim de construir novas identidades, em ruptura com a identidade de colonizado que lhes havia sido imposta.

Damas foi o primeiro a publicar um livro, em 1937: *Pigments*, um livro de poemas, sendo que muitos deles já haviam sido publicados na revista *Esprit*, desde 1934. Nesse livro há o

confronto permanente entre Branco e Negro, Europa e África, Senhor e Escravo, Colonizado e Colonizador, Crueldade e Inocência, Ódio e Amor, Falso e Verdadeiro, Eles e Eu. Explorando estes temas que se tornarão os lugares comuns da negritude, Damas insiste sobre o eu e o não-eu, sobre a diferença legítima entre duas raças e duas culturas e sobre o direito à diferença (RACINE, 1983, p. 58).

A publicação da *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, organizada por Senghor, em 1948, serviu para dar maior visibilidade à produção poética, destacando-se nessa obra também o importante prefácio de Jean-Paul Sartre, *Orfeu negro*, no qual ele profetizava o fim da negritude. Sartre considerava que ela era uma resposta (antítese) à negação de valores perpetrada pelo colonialismo (tese), e que a síntese, terceiro momento da dialética, seria a abolição da negritude em benefício de um novo humanismo, sem valorização racial.

Na verdade, a negritude aparece como o tempo fraco de uma progressão dialética: a afirmação teórica e prática da supremacia do branco é a tese; a posição da negritude como valor antitético é o momento da negatividade. Mas o momento negativo não é suficiente em si e os negros que o usam sabem muito bem disso; eles sabem que ele visa a preparar a síntese ou a realização do humano em uma sociedade sem raça. Assim a negritude existe para se destruir, ela é passagem e não resultado, meio e não fim último (SARTRE apud FIGUEIREDO, 1998, p. 75).

Frantz Fanon no livro *Pele negra máscaras brancas*, de 1952, estuda a psicopatologia do negro antilhano, que se descobre negro ao desem-

barcar na França, já que, como toda sua educação é francesa, ele pensa como um francês. Considerando o inconsciente coletivo como “o conjunto de preconceitos, mitos, atitudes coletivas de um grupo determinado” (FANON, 1952, p. 152), ele afirma que o antilhano tem o inconsciente coletivo de um branco e, por isso, é negrófobo, o que constitui uma atitude neurotizante que acarreta o ódio de si.

Sem adotar as ideias de negritude de Senghor e outros africanos, ele se identifica, sobretudo, com a poesia de Césaire, e reage à crítica de Sartre, julgando que ainda era preciso viver este segundo momento da dialética, ou seja, afirmar os valores negros. Realmente ele tinha razão, pois, apesar da aparente lógica de Sartre, a síntese ainda não se realizou até hoje e os negros continuam lutando pela afirmação de sua identidade. Entretanto, no último capítulo desse livro, ele afirma os ideais de fraternidade e universalidade, ao afirmar: “O negro não existe. Nem tão pouco o branco. Todos os dois têm de se afastar das vozes desumanas que foram aquelas de seus ancestrais a fim de que nasça uma autêntica comunicação” (FANON, 1952, p. 187).

Se a negritude passou a ser criticada posteriormente por seu essencialismo e sua epidermização, é preciso lembrar que ela foi muito importante para o surgimento de uma nova modalidade de percepção do negro, de sua história, cultura e arte, além de propiciar condições de continuidade a uma vertente de manifestações literárias, que focalizavam o negro e seu universo. Pode-se, portanto, dizer que a negritude representou, no mundo de língua francesa, o primeiro momento de luta contra a alienação engendrada pelo sistema colonialista, escravocrata, participando da relação dialética branco/negro, e preencheu o primeiro espaço de conscientização do negro.



Você já ouviu falar do grupo musical de pagode chamado “Negritude Júnior”? Como você pode perceber, o termo negritude extrapolou o ambiente literário, penetrando em outros domínios.

Aimé Césaire (1913-2008)

O poeta Aimé Césaire publicou, em Paris, *Diário de um retorno ao país natal*, em 1939, quando ele se preparava para voltar para sua ilha, a Martinica, no momento em que eclodia a Segunda Guerra. Em 1941, André Breton, fugindo da guerra e indo em direção aos Estados Unidos, fez uma escala na Martinica e viu trechos do poema na revista *Tropiques*, criada por Césaire, sua esposa, Susanne, e seu amigo René Mênil. Impressionado com a beleza do poema, Breton pediu para conhecer o autor. O encontro foi revelador para Césaire, que se viu confirmado em sua prática surrealista. O prefácio que Breton escreveria alguns anos depois contribuiria para a recepção do longo poema na França. O surrealismo foi uma máquina de guerra para Césaire na sua luta contra a alienação colonial. A irreverência, o humor corrosivo e a provocação são elementos fundamentais desse poema, verdadeiro divisor de águas na literatura negra de língua francesa.

O poema começa com uma série de imagens negativas da Martinica, seja da alienação colonial, seja da miséria e do abandono. O eu lírico projeta a sua volta de forma melancólica porque não é a ilha paradisíaca, pitoresca ou exótica dos viajantes brancos, é um retrato negativo do país natal. Vejamos uma cena do menino na escola colonial:

E nem o mestre na escola, nem o padre no catecismo poderão
arrancar uma palavra desse negrinho sonolento, apesar da sua
maneira tão enérgica de tamborilar seu crânio raspado, pois foi
nos pântanos da fome que se afundou sua voz de inanição [...]
pois sua voz se esquece nos pântanos da fome,
e não há nada a tirar, verdadeiramente nada desse pequeno vadio,
exceto uma fome que já não sabe mais subir nas escalas da sua voz
uma fome pesada e covarde,
uma fome sepulta no mais fundo da Fome desse triste famélico
(CÉSAIRE, 2012, p. 15).

O eu lírico, qual um poeta romântico, imagina a sua volta a fim de falar em nome dos seus: “Minha boca será a boca das desgraças que não têm boca, minha voz, a liberdade daquelas que se abatem no calabouço do desespero” (CÉSAIRE, 2012, p. 29). No entanto, esse idealismo cai por terra quando ele se desnuda e se mostra traidor, ao rir de um negro “cômico e feio”. Ele deve se penitenciar de sua culpa para realizar a

viagem poética que transforma o navio negreiro em barco lustral, num movimento ascensional.

O surrealismo serve ao poeta para recusar a razão colonial e reivindicar a loucura e o primitivismo através de um humor corrosivo.

Porque vos odiamos a vós e à vossa razão, reivindicamos a demência precoce a loucura flamejante o canibalismo tenaz

Tesouro, contemos:

a loucura que recorda

a loucura que ruge

a loucura que vê

a loucura que se desencadeia

E todos sabem o resto

Que 2 e 2 são 5

[...]

(CÉSAIRE, 2012, p. 35).

Em outro trecho o eu lírico afirma o clichê do negro selvagem a fim de provocar o riso e assim desmascará-lo: “declaro meus crimes e não há nada a dizer em minha defesa. Danças. Ídolos. Relapso. Eu também/ Assassinei Deus com minha preguiça minhas palavras meus gestos minhas canções obscenas” (CÉSAIRE, 2012, p. 39).

Em várias passagens há a evocação do tráfico negreiro e da escravidão; o poeta lembra as civilizações africanas, reconhecendo, porém, que ele descende de escravos e não dos africanos que conservaram sua distinção e sua dignidade.

Eu me recuso a apresentar meus inchaços como autênticas glórias.

E rio das minhas antigas imaginações pueris.

Não, nunca fomos amazonas do rei do Daomé, nem príncipes de Gana com oitocentos camelos, nem doutores em Tombuctu sendo rei Askia o Grande, nem arquitetos de Djené, nem Madhis, nem guerreiros. Não sentimos na axila a coceira dos que outrora empunharam a lança. E uma vez que jurei nada ocultar da nossa história [...], quero confessar que sempre fomos sofríveis lavadores de louça, engraxates sem envergadura, no melhor dos casos, feiticeiros bastante conscienciosos e o único recorde indiscutível que batemos foi o da resistência ao chicote...

E esse país gritou durante séculos que somos bestas brutas; que

as pulsações da humanidade param às portas da negrada; que somos um esterco ambulante hediondamente promissor de canas tenras e algodão sedoso e nos marcavam a ferro em brasa e dormíamos nos nossos excrementos e nos vendiam nas praças e a vara de tecido inglês e a carne salgada da Irlanda custavam menos caro que nós, e esse país vivia calmo, tranquilo, dizendo que o espírito de Deus estava nos seus atos (CÉSAIRE, 2012, p. 53).

Em oposição aos brancos conquistadores, o poeta glorifica os africanos que não partiram à conquista de terras, nem fizeram as invenções científicas que possibilitaram as viagens transatlânticas a fim de acumular riquezas, mas eles comungam com a natureza.

Eia para o Kailcedrat real!
Eia para os que nunca inventaram nada
para os que nunca exploraram nada
para os que nunca dominaram nada
Mas se abandonam, por inteiro, à essência de todas as coisas
ignorantes das superfícies mas entregues ao movimento de todas
[as coisas
despreocupadas de domar, mas jogando o jogo do mundo
(CÉSAIRE, 2012, p. 65).

Césaire nunca tentou conceituar a negritude, que aparece mencionada algumas vezes no poema. Inicialmente ela está ligada à revolução haitiana: “Haiti onde a negritude pôs-se de pé pela primeira vez e disse que acreditava na sua humanidade” (CÉSAIRE, 2012, p. 31). Mais à frente há uma definição poética da negritude:

minha negritude não é uma pedra, sua surdez lançada contra o
[clamor do dia
minha negritude não é uma mancha de água morta sobre o olho
[morto da terra
minha negritude não é uma torre nem uma catedral
ela mergulha na carne rubra do solo
ela mergulha na carne ardente do céu
ela perfura o abatimento opaco com sua reta paciência
(CÉSAIRE, 2012, p. 65).

Após ter publicado vários livros de poesia, Césaire escreveu, nos anos 1960, algumas peças de teatro que tiveram impacto, sobretudo na África, no momento em que começava o seu processo de descolonização. As peças *A tragédia do rei Christophe* e *Uma temporada no Congo* tratam justamente das dificuldades que os países colonizados encontram após suas independências, já que, em geral, eles saem enfraquecidos desse confronto com a metrópole. O rei Christophe, rei do Haiti de 1807 a 1820, assumiu o poder após a morte de Dessalines, primeiro presidente depois da independência. Ele enfrentou uma guerra civil e acabou cometendo suicídio. Já a outra peça trata da independência do Congo e do assassinato de Patrice Lumumba, líder da independência. Além dessas duas peças, ele escreveu *Uma tempestade*, adaptação da peça de Shakespeare para um teatro negro. Nessa peça, Calibã está associado à luta dos negros americanos enquanto Ariel é um mulato que aceita o jogo imposto por Próspero, o branco colonizador.



Como vimos na Aula 3, *A tempestade* de Shakespeare tornou-se representação do colonialismo para os autores do Caribe como Césaire; assim, em sua versão, o verdadeiro herói é Calibã, e não Próspero, pois ele é o colonizado, o negro oprimido que se rebela. Diferente da peça de Shakespeare, em que Próspero volta para a Europa, na peça de Césaire ele continua na ilha, em constante embate com Calibã.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1, 2 e 3

É possível notar, nos movimentos negros, um movimento pendular de oscilação entre o desejo de volta à África, literal ou simbólica, e o desejo de enraizamento no solo americano. Cite um poema ou um trecho de Aimé Césaire em que a negritude represente este desejo de volta à terra de origem e comente.

[illegible]

Resposta comentada

Você poderá citar o primeiro trecho que vimos em aula na parte dedicada ao poeta Aimé Césaire:

E nem o mestre na escola, nem o padre no catecismo poderão arrancar uma palavra desse negrinho sonolento, apesar da sua maneira tão enérgica de tamborilar seu crânio raspado, pois foi nos pântanos da fome que se afundou sua voz de inanição [...] pois sua voz se esquece nos pântanos da fome, e não há nada a tirar, verdadeiramente nada desse pequeno vadio, exceto uma fome que já não sabe mais subir nas escalas da sua voz uma fome pesada e covarde, uma fome sepulta no mais fundo da Fome desse triste famélico (CÉSAIRE, 2012, p. 15).

Você deverá explicar que o poema traz a cena de um menino na escola colonial. O poema começa com uma série de imagens negativas da Martinica, seja da alienação colonial, seja da miséria e do abandono. É interessante notar que eu lírico projeta a sua volta de forma melancólica, porque não é a ilha paradisíaca, pitoresca ou exótica dos viajantes brancos, é um retrato negativo do país natal. Além deste trecho, você poderá recorrer a outros disponíveis na aula.

Toni Morrison

Toni Morrison é uma escritora norte-americana nascida em 1931, que começou sua carreira como editora da Random House, na qual ela

organizava e promovia autores negros norte-americanos. Fez estudos de literatura, tornando-se professora da Universidade de Nova York e em seguida da Princeton, tendo-se aposentado em 2006. Dentre os vários romances que escreveu e estão traduzidos no Brasil, podemos citar *Jazz*, *Amor e Amada*.



O romance *Amada* rendeu-lhe o prêmio Pulitzer de 1988. Toni Morrison recebeu o Prêmio Nobel em 1993.

Narrado na terceira pessoa, o romance *Amada* se passa em 1873. A autora explica no prefácio que se inspirou na “história de Margaret Garner, uma jovem que, depois de escapar da escravidão, foi presa por matar um de seus filhos (e tentar matar os outros), para impedir que fossem devolvidos à plantação do senhor” (MORRISON, 2007, p. 11). O caso tornou-se uma “*cause célèbre* na luta contra as leis dos Escravos Fugitivos”. Morrison partiu de um caso verídico, arquivado nos anais jurídicos, e de uma memória coletiva sobre o período escravista, para criar uma ficção com cores fantasmagóricas. Ela explica que a “Margaret Garner histórica era fascinante, mas, para um romancista, era limitadora”; súbito, ela vê a solução trazendo de volta o fantasma da criança morta para agir junto da mãe e da irmã.

As protagonistas são Sethe (nome fictício de Margaret Garner), uma ex-escrava, e suas duas filhas, a viva (Denver) e a morta (Amada). Elas moram no número 124 e é assim que a casa delas é denominada ao longo do romance, que começa assim:

O 124 era rancoroso. Cheio de um veneno de bebê. As mulheres da casa sabiam e sabiam também as crianças. Durante anos cada um lidou com o rancor de seu próprio jeito, mas em 1873 Sethe e sua filha Denver foram suas únicas vítimas. A avó, Baby Suggs, tinha morrido, e os filhos. Howard e Buglar, haviam fugido ainda com treze anos de idade, assim que o simples olhar no espelho o estilhava (foi esse o sinal para Buglar); assim que as marcas de duas mãozinhas apareceram no bolo (esse foi o de Howard) (MORRISON, 2007, p. 17).

A história de Sethe é muito dolorosa porque depois de anos sofrendo nas mãos de seus senhores, ela decide participar de uma fuga, grávida, no ano de 1855. Dá à luz uma menina (Denver) com a ajuda de uma moça branca; consegue chegar à cidade onde a sogra a espera. Seu marido desaparece, ela nunca mais tem notícia dele. Um dia, ao notar a chegada de seu antigo senhor com seus homens para recapturá-la e levá-la de volta à escravidão junto com seus filhos, ela mata sua filha que engatinhava e tenta matar os outros três. Passa alguns anos na prisão e, ao sair, não procura ninguém na cidade. Parece a todos que é orgulhosa, mas talvez se possa interpretar o orgulho aparente como uma mistura de culpa e vergonha. Uma moradora diz que era “como se Sethe não quisesse realmente o perdão aceito; quisesse a recusa. E Amada a ajudava” (MORRISON, 2007, p. 334).

No presente da narrativa ela vive com sua filha Denver, de 18 anos. Os dois meninos mais velhos a deixaram há anos. E a menina morta a persegue, assombrando a casa, metáfora de seu sentimento de culpa por ter matado sua filhinha adorada. Um dia chega à sua casa Paul D, um homem que vivia na mesma fazenda em que eram escravos e que gostava de Sethe. Paul D tenta afastar os espíritos, mas a morta (Amada) reencarna e volta para viver com eles, a fim de punir a mãe. Na verdade, é o sentimento de culpa, metaforizado pelo fantasma da filha, que reencarna para se vingar da mãe.

Ninguém quer se lembrar do passado, mas ninguém consegue esquecer-lo porque as imagens, insuportáveis, teimam em voltar. Para fugir delas, Sethe precisa agir, fazer gestos que a ocupem.

Tinha de fazer algo com as mãos porque estava lembrando de uma coisa que tinha esquecido que sabia. Uma coisa particular vergonhosa que tinha se escondido numa fenda de sua cabeça bem por trás do tapa na cara e da cruz no círculo” (MORRISON, 2007, p. 93).

Quando Paul D reencontra Sethe, sente a necessidade de contar-lhe episódios extremamente difíceis que vivenciara, mas percebe que seria um risco: poderia não haver caminho de volta.

Falar mais poderia empurrá-los para um lugar de onde não poderiam voltar. Ele iria manter o resto onde devia estar: naquela lata de fumo enterrada em seu peito onde antes havia um coração.

A tampa travada de ferrugem. Não ia abri-la agora na frente dessa doce e sólida mulher, porque se ela tivesse um vislumbre do conteúdo ele ficaria envergonhado. E ela ficaria magoada de saber que não havia um coração vermelho brilhante como a crista de Míster batendo dentro dele (MORRISON, 2007, p. 107).

A memória de Paul D é metaforizada pela lata de fumo fechada que existe no lugar do coração, ou seja, seu coração está fechado para os sentimentos porque, para resistir ao sofrimento que teve de suportar, ele colocou uma carapaça para se proteger, impedindo a liberação dos afetos. No entanto, ao reencontrar Sethe, depois de 18 anos sem vê-la, ele começa a destampar a lata de memórias, mas não vai longe demais, porque falar do passado parece-lhe perigoso.

A memória coletiva dos habitantes da cidade interfere na vida dos dois quando alguém conta a Paul D que Sethe havia matado a filhinha. Horrorizado, ele a deixa. A partir daí começa a derrocada de Sethe: bastante isolada dos outros habitantes da cidade desde a Miséria (eufemismo usado no livro para designar o infanticídio), ela abandona o emprego e se isola totalmente, passando a dedicar-se quase que exclusivamente a Amada, que se torna cada vez mais exigente e invasiva. O trauma sofrido por Sethe deixa-a neurótica e, quanto mais ela se fecha, mais neurótica ela fica, porque passa a viver num mundo irreal, fazendo todas as vontades de uma filha fantasmática tirânica. “A filha morta de Sethe, aquela cuja garganta ela havia cortado, voltara para se vingar. Sethe estava esgotada, manchada, morrendo, com um parafuso de menos, mudando de forma e, no geral, possuída pelo diabo” (MORRISON, 2007, p. 338).

Denver, que vivera seus 18 anos privada de amigos e contatos com a comunidade, é obrigada a sair do círculo infernal para buscar ajuda. Assim, aos poucos, os moradores da cidade vão-se dando conta de que não podem mais deixar ao abandono Sethe e sua filha, em outras palavras, eles se dão conta que devem perdoá-la, demonstrando-lhe solidariedade, na sua dor. Trinta mulheres dirigem-se à rua em que fica a sua casa, fazendo orações e conseguem, de alguma maneira, espantar o fantasma da casa que elas acreditam ter visto.

A criança-diabo era esperta, pensaram. E linda. Tinha assumido a forma de uma mulher grávida, nua e sorrindo no calor do sol da tarde. Preta como um trovão reluzente, ereta sobre longas pernas retas, a barriga grande e esticada. Trepadeiras de cabelos

se retorciam por toda a sua cabeça. Nossa. Seu sorriso era deslumbrante (MORRISON, 2007, p. 346).

Paul D volta para Sethe, aceitando-a, apesar do crime cometido no passado. O romance acaba com alguma esperança de que ela consiga sair de sua loucura, graças ao perdão coletivo e ao afeto de Paul D, que lhe diz: “nós temos mais passado que qualquer um. Precisamos algum tipo de amanhã” (MORRISON, 2007, p. 360).

O realismo mágico do romance tem uma explicação psicanalítica, já que o fantasma da filha morta que reencarna para punir a mãe pode ser interpretado como a materialização da culpa da protagonista. Na diegese desse romance, a questão da memória individual está articulada com a memória coletiva, porque todos condenaram Sethe, apesar de entenderem os sentimentos que a moveram. Essa condenação, associada ao sentimento de culpa e ao isolamento, traçam o quadro de sua doença e de sua subjugação ao fantasma da filha morta-viva. O perdão dos outros é fundamental para que ela se perdoe e possa sair da clausura que constitui sua loucura.

Em relação ao projeto literário da autora, a evocação deste caso através da ficção é uma maneira de reescrever a história da escravidão, não através de grandes fatos protagonizados por heróis ou heroínas, não através de um romance realista que “represente” fidedignamente a história, mas através de uma fabulação fantasmática de uma mulher “infame”, para usar o adjetivo de Foucault, em “A vida dos homens infames”. Por terem cometido algum crime, eles entraram em contato com o poder estabelecido; assim, existem registros jurídicos sobre estas criaturas que viveram vidas minúsculas, existências obscuras. De maneira quase aleatória, tanto Foucault quanto Morrison encontraram estes registros nos arquivos e sentiram alguma emoção ao ler e tentar imaginar o que moveu estes seres humanos a cometer tais crimes.

Esta existência puramente verbal que desses infelizes ou desses celerados faz seres quase ficcionais, devem-na eles ao seu desaparecimento quase exaustivo e àquela sorte ou má-sorte que fez com que sobrevivessem, no acaso de documentos reencontrados, algumas raras palavras que falam deles ou que eles próprios pronunciaram. Negra lenda, mas sobretudo seca lenda, reduzida ao que foi dito um dia e que improváveis encontros conservaram até nós (FOUCAULT, 1992, p. 100).

O jogo da memória no romance fica entre o individual e o coletivo, porque o estado mais contemplativo ou a interação dos personagens podem ser fatores desencadeadores da memória. Como afirma Ecléa Bosi, a evocação da memória está ligada com a situação atual da pessoa. “Se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar (BOSI, 1987, p. 17).

O passado está incorporado nos personagens de Morrison como o tempo do trauma, ele é rememorado sempre, e cada vez que isto acontece, os personagens sofrem. É uma repetição neurótica que não cessa de afetar os personagens, porque “lembrar parecia insensato” (MORRISON, 2007, p. 362).

O trabalho de Toni Morrison, inspirado nos arquivos da escravidão nos Estados Unidos, reativa uma reflexão sobre os afetos (a vergonha, o medo, o ódio, a revolta) e instaura um jogo sobre a memória, mostrando que só a solidariedade e o perdão podem curar as pessoas que passaram pela experiência do horror. A escrita da memória reencena os acontecimentos passados, por mais infames que eles tenham sido, e desta reencenação é que se extrai a beleza.

O papel da literatura moderna, como observa Foucault, é “ir à procura daquilo que é mais difícil de notar, o mais oculto, o que dá mais trabalho a dizer e a mostrar, enfim o mais interdito e o mais escandaloso” (FOUCAULT, 1992, p. 125). O infanticídio, praticado por mães em cativeiro, causa horror; falar sobre isto hoje é tentar compreender os afetos em circulação no espaço-tempo marcado pela servidão.

Literatura da migrância

Os escritores provenientes da imigração nas literaturas de língua francesa e inglesa, sejam eles exilados ou expatriados, estabelecem um duplo movimento: de um lado, a relação com o território perdido, o país natal ou o país dos ancestrais que ficou para trás; de outro lado, a relação com o país de adoção, no qual o personagem/protagonista/escritor não está totalmente adaptado, sentindo-se excluído ou segregado, devido a sua cor. No primeiro movimento, há uma busca genealógica identitária, ligada à ancestralidade, ancorada numa temporalidade histórica ou imaginária e, ao mesmo tempo, revela um espaço perdido, um território que se abandonou. No segundo movimento, o migrante sente que o país de adoção não lhe pertence de todo, ele não faz parte do grupo majoritário.

Escritores afrodescendentes de língua francesa e de língua inglesa adaptaram o francês e o inglês às suas necessidades de expressão, usando, quando necessário, expressões em outras línguas. Aliás, podemos observar que muitos prosadores da contemporaneidade são pessoas com duplas ou múltiplas identidades, pessoas que não estão coladas a nenhuma nação de modo monolítico, pessoas híbridas que se situam no entre dois, no entre lugar, como Laferrière e Adichie.

Dany Laferrière

Dany Laferrière nasceu no Haiti, em 1953 e se exilou no Canadá em 1976, durante a ditadura de Jean-Claude Duvalier, da mesma maneira que seu pai havia se exilado 20 anos antes, durante o governo de François Duvalier: tal pai, tal filho, dois ditadores, dois exilados. Como ele tinha recebido o mesmo nome do pai, Windsor Klebert Laferrière, e como o nome tornara-se perigoso, por designar um homem banido, ele nunca seria usado. A família passou a chamá-lo de Dany, que se tornaria também seu nome de autor. Nos seus dez primeiros romances, que constituem a sua “autobiografia americana”, o personagem-narrador é designado como Vieux Os – apelido dado por sua avó – nos livros que se passam no Haiti, enquanto nos livros que se passam na América do Norte (Estados Unidos e Canadá) ele é simplesmente Vieux.

Seu primeiro romance, *Como fazer amor com um negro sem se cansar* (publicado em 1985), transforma-o em celebridade da noite para o dia, pois é uma verdadeira bomba que explode na sociedade do Quebec.



O Canadá é um país bilíngue: na província de Quebec fala-se majoritariamente francês e nas outras províncias, quase unicamente inglês. Dany Laferrière emigrou para a província de Quebec, cuja capital é a Cidade de Quebec. A maior cidade é Montreal, onde vive o autor.

WASP

Sigla do inglês *White, Anglo-Saxon, Protestant* designa, na América do Norte, a elite que é branca, anglo-saxônica e protestante.

Baseado em alguns dados reais, ele retrata a vida de dois imigrantes negros e desempregados (ele e seu amigo Roland Désir, designados respectivamente como Vieux e Bouba) que dividem um apartamento miserável no número 3.760 da rua Saint Denis, em Montreal. A partir desta base autobiográfica, em que seu alterego tem o projeto de escrever um romance enquanto seu amigo permanece deitado em seu divã, surgem os encontros sexuais que ambos têm com estudantes **WASP** da prestigiosa Universidade McGill.

Esta parte, imaginária, segundo o autor, reflete seu projeto de desmontar todos os clichês produzidos pelo racismo, tais como o mito do homem negro hiper sexualizado.

Laferrière cria dois personagens negros, mas sem definir uma identidade de origem: nem haitianos nem africanos, seu alter ego Vieux e seu complemento, Bouba, recitam o Corão e ouvem jazz, leem Freud e muita literatura, refletem sobre Buda e o budismo, inscrevendo-se assim tanto na tradição ocidental quanto na oriental. Ao fazer isto, o autor recusa o lugar que lhe era reservado enquanto escritor haitiano, o de evocar seu país de origem, sua memória de imigrante ou exilado, e por acréscimo, com uma pitada de folclore e exotismo.

Em *Como fazer amor com um negro sem se cansar* seu alter ego define uma filiação, em relação à tradição literária, ao enumerar 40 autores presentes em sua “biblioteca” (uma caixa), dentre os quais mais da metade é constituída de escritores das Américas, alguns bem pouco conhecidos, o que demonstra, senão uma recusa do cânone europeu, ao menos clara preferência pelos escritores americanos (os mais citados ao longo do livro são Hemingway, Miller, Bukowsky, Wright, Himes e Baldwin). Usando o estilo de Hemingway de alternar murros com carinhos, Laferrière busca ter a mesma “capacidade de exprimir claramente seus sentimentos sem tentar explicá-los, analisá-los” (LAFERRIÈRE, 2000b, p. 181). Escrever assim, sem atenuar ou explicar sentimentos inconfessáveis, como “Quero ser famoso”, representa para o jovem imigrante uma maneira de romper o círculo vicioso em que se encontra e adotar uma atitude que era antes reservada “aos jovens príncipes da Europa” (LAFERRIÈRE, 2000b, p. 181). “Para mim, é um exercício de liberdade absoluta com pressões terrivelmente dolorosas” (LAFERRIÈRE, 2000b, p. 55). Escrever para ter sucesso, para cortar as amarras, esta é sua única oportunidade. Assim, as últimas palavras do romance, dirigidas ao próprio livro, são: “Minha única chance. VÁ.” (LAFERRIÈRE, 2000b, p. 181).

RE, 2012, p. 143). O livro, com seu nome e sua foto na capa, tal como aparece na primeira edição, parte em todas as direções do mundo para conquistá-lo.

Ao se inserir na tradição ocidental de maneira transgressora, ele rompe a interdição da mulher loira, consumindo-a de maneira “canibal”, ao menos no nível do discurso. Uma característica de Dany Laferrière é o uso do humor, da transgressão e da paródia de valores e estereótipos sobre o negro. O humor corrosivo tem sido uma arma das literaturas pós-coloniais para marcar a consciência aguda de indivíduos subalternizados por injunções históricas, ao se depararem com a defasagem existente entre o que seu espírito livre deseja e uma autoimagem deformada e caricatural que o espelho da sociedade lhes mostra. Como lidar com os estereótipos tão entranhados na malha social e psíquica? O estereótipo, segundo Homi Bhabha, não é uma simplificação só por ser uma falsa representação de uma dada realidade.

É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação do Outro permite), constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais (BHA-BHA, 1998, p. 117).

O escritor martinicano René Ménil ressalta que o humor na literatura é uma revanche contra a insultante autoridade de tiranias absurdas; é através de uma brusca retração de sentimento que se tornam possíveis a irreverência e a ironia do humor, que vão poder operar a mágica transmutação de valores, tornando desimportante aquilo que era crucial. Entretanto, como isto só se dá de forma imaginária, através da mediação da arte, e como o sujeito que exerce o humor tem consciência de que a realidade continua igual, seu riso é amargo. Sendo um protesto, o humor é ao mesmo tempo uma autodefesa contra as sensações dolorosas e desagradáveis que resultam das limitações que a sociedade impõe à grandeza dos homens (MÉNIL, 1981, p. 133-134). O humor, segundo Ménil, é uma atitude poética.

Ele opera como o sonho, por condensação, transferência, alucinação, identificação, e, ao tornar o poeta insensível às contingências do universo, permite-lhe a leveza de espírito necessária para a eclosão da expressão poética (MÉNIL, 1981, p. 140).

Esses mecanismos apontados por Mênil podem ser constatados quando o personagem, sem compreender por que Miz Literatura vem praticar sexo com ele em seu apartamento miserável, admira sua vida dupla: de um lado, princesa *wasp*, de outro, escrava de um negro. “Isso pode ser apaixonante. Com suspense garantido, porque com os Negros nunca se sabe. E se a comêssemos aqui, de repente, *nham nham*, com sal e pimenta?” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 39). O primitivismo grosseiro, que vem da herança colonial, é deslocado por Laferrière, que imagina, com muito humor, cenas em que a branca dorme com o negro e acorda na África, debaixo de um baobá, ou perseguindo uma antílope, ou amanece em país dogon.

Já aconteceu de jovens garotas brancas, anglo-saxônicas, protestantes, dormirem com um Negro e acordarem no dia seguinte em baixo de um baobá, no meio da savana, discutindo os negócios do clã com as mulheres do vilarejo (LAFERRIÈRE, 2012, p. 72).



O baobá é uma árvore frondosa, tipicamente africana, sob a qual se reuniam as comunidades; ela tinha valor religioso para os animistas e por esta razão não podia ser cortada. A savana, planície com grama e arbustos, é um bioma também característico da África; da mesma maneira, a antílope é um animal comum naquele continente. Dogon é uma etnia da África.



Figura 13.6: Baobá.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Baob%C3%A1#/media/File:Baobab_Avenue_1.JPG

O sentimento de humilhação que o protagonista sente se deve ao fato de se perceber invisível, transparente, diante do olhar da mulher branca, que simplesmente não o via.

Esta maneira de olhar em minha direção sem me ver nunca. A impressão de ser um puro muro liso e branco. Sem nenhuma aspereza. O olho não pode se fixar em nenhum lugar. Em uma palavra, você não existe (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 94).

O texto de Laferrière, trabalhando o discurso sobre o corpo, desconstrói os clichês através de um humor corrosivo. Miz Literatura, Miz Sundae, Miz Suicídio, Miz Sophisticated Lady, todas estas loiras – designadas pelas expressões *Miz* [*Miss*] e algum nome comum – que passam por seu apartamento (por sua cama) são meros espectros, fantasmas, produzidos pela mente de um negro que vive numa sociedade de brancos. “Não tem mulheres aqui, tem Brancas e Negros, só isso” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 114). O corpo, segundo Homi Bhabha, “está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder” (BHABHA, 1998, p. 107).

O sadismo é uma resposta ao ressentimento do sujeito dominado; assim, o exercício da crueldade lhe é necessário para reverter sua posição hierárquica, já que, na escala judaico-cristã, o homem branco ocupa o topo, a mulher branca vem logo abaixo, em seguida viria o homem negro e abaixo dele, a mulher negra. Para transgredir o jogo de poder e reduzir a branca ao seu domínio, ele narra formas menos convencionais de sexo: Miz Literatura, por exemplo, lhe fará sexo oral.

Um ato tão... Eu sabia que enquanto ela não tivesse feito, não seria totalmente minha. É isso, o drama nas relações sexuais do Negro e da Branca: enquanto a Branca ainda não tiver feito um ato qualquer julgado degradante, não podemos afirmar nada. É que na escala de valores ocidentais, a Branca é inferior ao Branco e superior ao Negro (LAFERRIÈRE, 2012, p. 43).

O personagem-narrador de Laferrière em *Como fazer amor com um negro sem se cansar*, ao penetrar na casa de Miz Literatura, descreve a tensão entre ele estar ou não deslocado naquela casa de descendentes de antigos senhores coloniais, desestabilizando valores firmemente consagrados.

Estar ali, assim, nessa doce intimidade anglo-saxã. Casa-grande de tijolos vermelhos cobertos de hera. Gramado inglês. Calma vitoriana. Poltronas profundas. Daguerreótipos antigos. Objetos em pátina. Piano preto de laca. Gravuras de época. Retrato de grupo com um cocker. Banqueiros (queixo duplo e monóculo) jogando críquete. Retrato de meninas de rosto longo, fino e doentio. Diplomata de chapéu colonial em seu posto de Nova Délhi. Perfume de Calcutá. Esta casa respira calma, tranquilidade, ordem. A Ordem daqueles que pilharam a África. Inglaterra, mestre dos mares... Tudo aqui está em seu lugar. Menos eu. É preciso dizer que eu só estou aqui para trepar com a garota. Então, de alguma forma, também estou no meu lugar. Estou aqui pra trepar com a filha desses diplomatas cheios de arrogância que nos batiam com seus cassetetes (LAFERRIÈRE, 2012, p. 90).

O alterego de Laferrière, apesar de pobre, demonstra ser um dândi, por seu estilo e sedução, ao atrair para sua toca todas as belas Miz que querem fazer sexo com ele. Ao se firmar na posição de dândi, não teme expor seu corpo, e mesmo, eventualmente, adotar posturas politicamente incorretas; ao contrário, ele se compraz em chocar um público bem comportado, habituado à repetição dos clichês. O fetiche do discurso racista, ao qual Frantz Fanon se refere com a expressão de “esquema epidérmico racial” (FANON, 1952, p. 90), ao contrário do fetiche sexual analisado por Freud, não é um segredo, já que a cor da pele é uma parte do corpo muito visível. Assim, o desvendamento do discurso racista através do humor, levado ao paroxismo quando se descreve como canibal em *Como fazer amor com um negro sem se cansar*, é uma forma de resposta provocadora à fetichização. Laferrière retoma, embora em chave diferente, os clichês do negro hiper sexualizado, do homem primitivo e canibal, já descritos por Fanon em *Pele negra máscaras brancas*. Ele evoca a questão do linchamento e da castração de negros enquanto transa com Miz Literatura e que um casal, no apartamento de cima, pratica sexo de modo espalhafatoso; evoca, também, um quadro de Matisse, para falar do papel das cores na sexualidade. Esta simultaneidade de cenas em mosaico forma um quadro eminentemente paródico e o deboche permite-lhe assim desmontar os estereótipos. Sua agressividade é, sem dúvida, uma resposta deslocada ao tabu que interdita ao negro o sexo com a branca, sob o risco de ser castrado, pois sentimentos contraditórios se interligam no ato de estereotipar/ser estereotipado, como diz Bhabha:

O ato de estereotipar não é o estabelecimento de uma falsa imagem que se torna o bode expiatório de práticas discriminatórias. É um texto muito mais ambivalente de projeção e introjeção, estratégias metafóricas e metonímicas, deslocamento, sobredeterminação, culpa, agressividade, o mascaramento e cisão de saberes “oficiais” e fantasmáticos para construir as posicionalidades e oposicionalidades do discurso racista (1998, p. 125).

O texto de Laferrière, não por acaso, está permeado do termo “fantasmas”, pois não se trata nem de mulheres brancas nem de homens negros reais; são fantasmas à procura de outros fantasmas, que, de alguma maneira, vão atizar um desejo sexual desprovido de sentimento pois “a sexualidade é antes de tudo uma questão de fantasias, e a fantasia que une o Negro e a Branca é uma das mais explosivas que existe” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 115). Quando a loira lhe diz “Me come”, Vieux fica chocado, pois se vê como o fantasma primitivo e bestializado de Miz Literatura, donde ele conclui que se trata de “uma trepada carnívora” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 45). Aliás, negros e brancas não existem, são mitos criados na América. “Aliás, Chester Himes diz que os dois são uma invenção da América, assim como o hambúrguer e a mostarda em pó” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 137).

Este humor transgressivo de Laferrière não agradou aos negros em geral, e em especial à comunidade haitiana, segundo declarações do autor. Em um livro posterior, intitulado *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit?* (Em tradução livre: “Esta granada na mão do jovem negro é uma arma ou uma fruta?”). Entretanto, existe um jogo de palavra difícil de ser traduzido, já que “grenade” é tanto a granada (arma) quanto a fruta romã.), o narrador encena a recepção de seu livro: um motorista de táxi africano, que vive nos Estados Unidos, acusa-o de ter traído a raça, ao explorar os clichês sobre os negros, perguntando-lhe por que não escreve para defender o povo negro, humilhado durante tanto tempo. Ele responde que ninguém escreve por encomenda, recusando assim o discurso engajado, a literatura como expressão de uma causa coletiva, o tom panfletário. Sua obra seria a expressão de um indivíduo particular que aborda a questão racial, porém se esquivando da propaganda (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 213). Como vive numa sociedade que reconhece o branco como o único SER, o negro procura identificar-se com este Outro ideal, o que lhe é barrado através da afirmação de sua inferioridade, de sua incapacidade para obras elevadas, em suma, pelos clichês e estereótipos. Assim, Laferrière

é provocador por exprimir um segredo, um desejo inconfessável, politicamente incorreto, que é o de ter sucesso como o branco: “escrevo para ser conhecido e para poder me beneficiar dos privilégios unicamente reservados às pessoas famosas” (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 70).

Nessa tematização da recepção, as mulheres em geral gostaram do livro, apesar da reação contrária de algumas feministas, mas as mulheres brancas casadas com negros reagiram muito mal, pois se sentiram insultadas. Se o sexo é explosivo entre desiguais, o amor só se realiza entre iguais, de mesma raça, mesma classe, mesma religião: “É talvez o verdadeiro segredo do amor... um caso entre iguais...” (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 81). O amor da mulher negra só é abordado nos livros que se passam no Haiti, nos quais está ausente o conflito branco x negro. No entanto, seu projeto literário de discutir como a libido é fruto de fantasmas, como o desejo está intimamente ligado aos fetiches e como a própria realização sexual se dá em um emaranhado de tensões e violência, leva-o a afirmar que a branca tem prazer com o negro, que lhe é inferior, pois ele lhe deve o gozo. “A verdadeira relação sexual é desigual. A Branca deve fazer o Branco gozar, e o Negro, a Branca. Daí o mito do Negro grande ganhão” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 43).

O humor é o triunfo do espírito sobre a alienação e a subalternização apesar de, sendo só discurso, poder provocar o riso, mas não conseguir mudar a realidade. Suas flechas, como diz Mêníl, são as palavras, ou ainda, o humor é um fuzil, que se volta, às vezes, contra o próprio humorista. Laferrière afirma que, ao querer destruir os clichês, se deu conta de que eles eram verdadeiros: “a maioria dos clichês sobre as relações sexuais entre o Negro e a Branca é verdadeira” (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 80). O humor desconstrói certas formas de representação – clichês, estereótipos, preconceitos – que estão infiltrados e espalhados na sociedade e instaura novos mecanismos de pensamento. No entanto, o riso amargo, o ranger de dentes, a própria agressividade implícita no humor, apontam para a distância existente entre a dura realidade e a aspiração poética de um mundo sem preconceitos. Do início do século XX até os dias de hoje, os escritores negros têm usado o humor como arma estética e identitária para sabotar o racismo e o etnocentrismo, pois segundo Mêníl, “trata-se de desmoralizar esta sociedade, desacreditá-la, ridicularizá-la, dar-lhe vergonha dela mesma” (1981, p. 146).

Laferrière tem um aspecto exibicionista, performático e midiático, na medida em que encena ludicamente os conflitos, expondo seu corpo numa espécie de enfrentamento em que, para atingir o Ser que lhe é

negado, é preciso exibir o Parecer. Em um mundo de imagens, o corpo faz parte do jogo de poder, podendo desvelar e subverter os mecanismos embutidos no imaginário do racismo. Laferrière, para obter o efeito desejado com seu primeiro livro, colocou sua foto na capa, de modo a assinar duplamente a autoria, com seu nome e com seu corpo. Numa postura provocadora e inovadora, o escritor recusa, ao mesmo tempo, o papel de vítima e o de salvador da raça, rejeitando qualquer visão épica e coletiva, própria de gerações anteriores de artistas negros. É através do humor que ele ataca os valores estabelecidos, atingindo os pontos vulneráveis das repressões culturais. O artista revela, assim, uma nova semiótica dos afetos, dos quais a própria sociedade talvez não tenha consciência. Ao assumir a voz do discurso, ao se colocar como sujeito que exprime seu desejo, coloca em xeque o discurso hegemônico que fala dele como objeto e problematiza o próprio significado das palavras: ao repetir à exaustão a palavra “negro”, Laferrière acredita poder esvaziá-la, reduzindo a carga semântica acumulada em séculos de racismo. “Dizer a palavra Negro de tal maneira que ele se torne familiar e perca todo o enxofre...” (LAFERRIÈRE, 2000a, p. 213).

Para definir uma identidade mais ampla, mais adequada e abrangente, que corresponda melhor à sua vida em trânsito, que vai de Port-au-Prince (Haiti) a Montreal, onde se tornou escritor, passando em seguida por Miami, onde morou com sua família e voltando a Montreal, onde atualmente vive, publica e dá entrevistas, e daí para o resto do mundo, Laferrière recusa as etiquetas tanto de escritor migrante ou étnico, no âmbito da literatura do Quebec, quanto de autor antilhano, assim como não quer ser vinculado nem à chamada francofonia (portanto, à França) nem à África, que ele diz não conhecer direito. Alternando romances passados no Haiti e na América do Norte, Laferrière se propõe a ser um escritor americano, buscando assim fugir de qualquer classificação que o enclausure em um gueto. Sua liberdade em relação a outros negros da diáspora viria do orgulho dos haitianos de terem conquistado a liberdade e a independência em uma guerra.

Não sinto esta dor constante, este sentimento de impotência que constato em muitos negros quando eles estão diante de um branco. Tem-se a impressão que há um problema, no caso deles, que não foi solucionado. Um problema de violência física. Um terrível tapa na cara que não foi revidado. Enquanto haitiano, sei que nós resolvemos este problema há 200 anos (LAFERRIÈRE, 2000b, p. 31).



Laferrière tem ganhado prêmios no Canadá e na França; em 2009 recebeu o Médicis na França pelo livro *L'énigme du retour* [O enigma do retorno]. Foi eleito para a Academia Francesa em 2014 e tomou posse em 2015.

Chimamanda Ngozi Adichie

Chimamanda Ngozi Adichie é uma escritora nascida na Nigéria em 1977, que foi prosseguir seus estudos nos Estados Unidos aos 19 anos. Ela vive entre os Estados Unidos e seu país natal. Publicou os romances *Meio sol amarelo*, *Hibisco roxo* e *Americanah*, todos traduzidos no Brasil. *Hibisco roxo* se passa inteiramente na Nigéria e tem como protagonista e narradora Kambili, uma jovem de 15 anos, oprimida por um pai católico fanático e sádico. Além disso, ele é extremamente exigente em relação aos estudos dos filhos, que têm de ser sempre os primeiros da classe. Ela tem um irmão mais novo, Jaja. O pai, que teve uma educação em colégio religioso, não admite que seus filhos tenham contato nem com o avô, por ele ser “pagão”. Como pano de fundo, golpes de estado por militares, prisões, falta de energia e de gasolina, falta de pagamento de professores.

Já *Americanah* é um romance volumoso, de 513 páginas, na edição brasileira, que transita entre a Nigéria, os Estados Unidos e a Inglaterra. Vamos nos concentrar na análise deste romance. *Americanah* tem um narrador onisciente extradiegético, ou seja, ele sabe tudo o que se passa com todos os personagens e não participa da intriga. Nesse sentido, seu formato é bastante tradicional e, portanto, de fácil leitura. O núcleo da intriga é uma história de amor, o que explica o seu imenso sucesso. Esse romance sentimental, porém, não é simples; tem, ao contrário, várias camadas de leitura, que procuraremos analisar nesta aula.

A protagonista é Ifemelu, uma jovem nigeriana que partiu para os Estados Unidos a fim de cursar a universidade, porque na Nigéria os professores universitários viviam fazendo greve, devido à falta de pagamento e às péssimas condições de trabalho (o mesmo ambiente do romance anterior, *Hibisco roxo*). Grande parte do romance é narrado em

flash back, pois, no início, ela está em Princeton, é autora bem-sucedida de um *blog*, é detentora do *Green Card*, tem um namorado afro-americano, Blaine, mas decidiu voltar para a Nigéria. Os 15 anos que passou nos Estados Unidos são contados, portanto, em *flash back*, com algumas pontuações sobre o presente, no qual ela tem seus cabelos trançados num salão. Ela chega a seu país na página 415, portanto, as 100 páginas finais constituem uma narrativa linear sobre a readaptação de Ifemelu e sobre certa suspense para saber se ela e Obinze, o antigo namorado, ficarão ou não juntos, no final.

Aos 17 anos mais ou menos, ela tem este seu primeiro namorado, Obinze, com o qual se entende muito bem. No entanto, ela decide partir para os Estados Unidos. Obinze acredita poder ir se juntar a ela anos depois, para fazer a pós-graduação, o que não acontece. Como ele tem o visto negado, acaba indo para Londres. Tanto Ifemelu quanto Obinze pertencem à classe média e decidem emigrar por insatisfação, não fogem de guerra nem de miséria, eles querem “escapar da letargia opressiva da falta de escolha” (ADICHIE, 2014, p. 299). Eles perdem o contato e só vão se reencontrar na Nigéria, na sua volta, 15 anos depois, quando ele já está casado e tem uma filhinha.

A ida de Ifemelu foi facilitada porque sua tia Uju, uma médica que teve um filho fora do casamento, está morando nos Estados Unidos. Tia Uju e seu filho Dike são a família de Ifemelu enquanto ela vive nos Estados Unidos. Além de Blaine, ela teve outro namorado, Curt, um branco. Já Obinze, só passou uns dois anos na Inglaterra como trabalhador ilegal e acabou deportado. No momento em que Ifemelu volta para a Nigéria, porém, Obinze é um homem rico. Este é um resumo muito breve da intriga.

O romance possui reflexões sobre o estatuto do imigrante, sobre a situação da mulher, sobre os conflitos sociais e, sobretudo, sobre a questão racial. Mais que Ifemelu, talvez seja tia Uju aquela que é o emblema da condição da mulher que, apesar de ter formação superior, depende de um amante rico, no qual confia em excesso. Quando o amante de tia Uju morre subitamente, ela fica vulnerável: a família dele a expulsa da casa, com um bebê bastardo nos braços, sem poder continuar no país. A vida de tia Uju nos Estados Unidos não é fácil e sua expectativa de arrumar um marido a leva a namorados aproveitadores, como Bartholomew. Apesar de saber que ele não é digno dela, ela diz a Ifemelu: “Ele não é uma pessoa ruim. Tem um bom emprego. [...] Estou ficando velha. Quero que Dike tenha um irmão ou irmã” (ADICHIE, 2014, p. 129).

A questão do estatuto do imigrante permeia toda a narrativa. Sem recursos e sem amigos, o imigrante é um ser invisível, sem identidade; assim, no dia em que Ifemelu recebe um cartão de crédito com seu nome ela se considera gente. “Aquele cartão de crédito pré-aprovado, com seu nome escrito corretamente e num itálico elegante, deixara-a mais animada, fizera-a sentir-se menos invisível, um pouco mais presente. Alguém a conhecia” (ADICHIE, 2014, p. 145). Obinze passa por situações degradantes, como a de ter de usar documentos de outros, ser trabalhador braçal quando já era formado na universidade, ser explorado, não ter amigos, nem rede social.

O que mais nos interessa no âmbito de nossa aula são as reflexões da autora (ou de sua protagonista) sobre as diferenças raciais nos Estados Unidos, presentes, sobretudo, no seu *blog*. Sobre os latino-americanos, por exemplo, ela escreve o seguinte:

Hispânicos são frequentes companheiros dos negros americanos nos índices de pobreza, um pequeno passo acima deles na hierarquia racial do país. A raça inclui a mulher de pele chocolate do Peru; os povos indígenas do México; pessoas com cara de mestiças da República Dominicana; pessoas mais branquinhas de Porto Rico; e o cara louro de olhos azuis da Argentina. Você só precisa falar espanhol e não ser da Espanha e, *voilà*, pertence à raça chamada hispânico (ADICHIE, 2014, p. 116).

Os negros de outras partes, seja da África, seja da América do Sul ou das Antilhas, são diferentes dos negros americanos. Uns e outros procuram se distinguir, por uma razão ou por outra; não existe unidade e solidariedade entre os negros. Assim, o imigrante (mesmo negro) percebe que é mais fácil fazer amizade com outros estrangeiros (coreanos, brasileiros etc.) do que com os afro-americanos (ADICHIE, 2014, p. 154). Uma mulher, originária da ilha de Granada (Antilhas), não quer que os filhos se comportem como os negros americanos, sem explicar o que isso significa (ADICHIE, 2014, p. 123).

Num *post* intitulado “Viajar sendo negro”, ela escreve sobre sua experiência de viagem no Brasil e em outros países da América Latina. Vejamos o que ela diz sobre o Rio de Janeiro: “Eu tinha lido que o Brasil é a Meca das raças, mas, quando fui ao Rio, ninguém que estava nos restaurantes e hotéis caros se parecia comigo” (ADICHIE, 2014, p. 359). Ela se sente como King Kong, frequentando lugares caros ou viajando de pri-

meira classe; o seu interlocutor fictício do blog lhe explica que a “América Latina como um todo tem um relacionamento muito complicado com a negritude, que é ofuscada por toda aquela história de ‘somos todos mestiços’ que eles contam para si mesmos” (ADICHIE, 2014, p. 359).

Por outro lado, como nos Estados Unidos não se concebe a mestiçagem, a palavra mestiço/a não é usada normalmente. Uma amiga de Ifemelu, filha de mãe branca e pai negro, era considerada mestiça na Nigéria, mas nos Estados Unidos lhe explicaram que ela não devia se dizer mestiça, pois ela estaria se insultando. “Por isso agora digo que sou birracial e devo me sentir ofendida quando alguém fala em mestiça” (ADICHIE, 2014, p. 135). Isso mostra quão complexas são as relações raciais nos diferentes países.

Na sociedade americana existe um tabu em relação à cor, as pessoas brancas preferem evitar falar disso porque temem exprimir alguma forma de racismo. Assim, a rica, loura e politicamente correta Kimberly, se refere a uma foto de uma mulher negra como uma mulher linda mesmo quando ela não é linda. Quando Ifemelu é entrevistada por ela para ser babá de seus filhos, Kimberly lhe pergunta o significado do seu nome. “Amo nomes multiculturais porque eles têm significados maravilhosos, de culturas maravilhosas e ricas” (ADICHIE, 2014, p. 160). Esse tipo de comentário é o avesso do racismo, o que Ifemelu compreende ao pensar.

Kimberly estava dando o sorriso benevolente das pessoas que pensam que ‘cultura’ é uma propriedade estranha e pitoresca de pessoas pitorescas, uma palavra que sempre tinha de ser acompanhada do adjetivo ‘rica’. Ela jamais acharia que a Noruega tinha uma ‘cultura rica’” (ADICHIE, 2014, p. 160).

Em outras palavras, ao olhar do branco liberal, o Outro é exótico, pitoresco, curioso, nunca seu igual.

Algumas das melhores passagens sobre raça nos Estados Unidos têm um toque de humor. Como sempre se fala de tribalismos em relação à África, Ifemelu, em seu *blog*, se refere ao tribalismo dos Estados Unidos, que seria a divisão por classe, região, ideologia e raça. Na categoria raça, os brancos estão sempre no topo e os negros estão sempre no nível mais baixo, enquanto o nível mediano depende da época e do lugar. Vejamos outro *post* bem provocador do *blog*:

Para outros Negros Não Americanos: nos Estados Unidos você é negro, baby

Querido Negro Não Americano, quando você escolhe vir para os Estados Unidos, vira negro. Pare de argumentar. Pare de dizer que é jamaicano ou ganense. A América não liga. E daí se você não era negro no seu país? Está nos Estados Unidos agora. Nós todos temos nosso momento de iniciação na Sociedade dos Ex-Crioulos. O meu foi numa aula da faculdade, quando me pediram para dar a visão negra de algo, só que eu não tinha a menor ideia do que aquilo significava. Então, simplesmente, inventei. Além do mais, admita: você diz “Eu não sou negro” só porque sabe que os negros são o último degrau da escada das raças americana (ADICHIE, 2014, p. 239).

Em outro *post* do *blog* ela escreve que um negro rico pode tentar não pensar em raça até o momento em que ele entra em contato com a realidade:

O negro que mora em Nova York não quer pensar em raça, até que tenta chamar um táxi, e não quer pensar em raça quando está dirigindo sua Mercedes dentro dos limites de velocidade, até que um policial o manda parar. Por isso o caipira [branco] dos Apalaches não tem privilégio de classe, mas tem privilégio de raça com certeza (ADICHIE, 2014, p. 375).

Em geral, os brancos consideram que não existe racismo e os negros consideram que existe racismo, mas uns e outros evitam falar sobre isso. Numa conversa com amigos, Ifemelu fala sobre a relação negra com branco nos Estados Unidos:

O único motivo pelo qual você diz que a raça nunca foi um problema é porque você queria que não fosse. Nós todos queríamos que não fosse. Mas isso é uma mentira. Eu sou de um país onde a raça não é um problema; eu não pensava em mim mesma como negra e só me tornei negra quando vim para os Estados Unidos. Quando você é negro nos Estados Unidos e se apaixona por uma pessoa branca, a raça não importa quando vocês estão juntos sem mais ninguém por perto, porque então é só você e seu amor. Mas no minuto em que põe o pé na rua, a raça importa. Mas nós não falamos sobre isso. [...]. Deixamos que se acumule dentro da nossa cabeça, e quando vamos a jantares de gente liberal e legal como este, dizemos que a raça não importa porque é isso que se espera que digamos,

para manter nossos amigos liberais e legais confortáveis. É verdade. Estou falando porque já vivi isso (ADICHIE, 2014, p. 315).

Seu *blog* é muito interessante e oferece muitos momentos de humor, sátira e crítica social. Um amigo lhe explica que o sucesso do *blog* se deve ao fato de ela ser nigeriana, de falar do lado de fora do sistema americano. Se ela “fosse afro-americana, ia ser considerada uma pessoa cheia de raiva e condenada ao ostracismo” (ADICHIE, 2014, p. 365).

Uma questão interessante que concerne ao imigrante de língua inglesa diz respeito aos diferentes sotaques e de como eles são percebidos. Na recepção aos calouros na universidade, como ela parecia estrangeira, Ifemelu é tratada como se não falasse inglês, o que lhe parece absurdo, já que o inglês é língua oficial de seu país. A partir disso, e apesar de considerar rudimentar a pronúncia anasalada dos americanos, ela “começou a treinar um sotaque americano” (ADICHIE, 2014, p. 147). Após anos de adaptação aos Estados Unidos e de assimilação de sotaque e costumes, ela se dá conta que estava perdendo sua identidade, o que a faz voltar a se esforçar para recuperar seu sotaque nigeriano e os valores de sua cultura. Sua volta ao país natal é parte desse movimento. “Ifemelu decidiu parar de fingir que tinha sotaque americano [...]. Ela o aperfeiçoara, ouvindo com cuidado amigos e apresentadores de noticiário [...]. Exigia um esforço, o lábio retorcido, os volteios da língua” (ADICHIE, 2014, p. 189).

O romance também desvenda para o leitor alguns elementos da realidade nigeriana, como, por exemplo, as diferenças étnicas. A autora, que pertence à etnia igbo, introduz algumas palavras e mesmo frases em igbo nos seus romances, hibridizando, assim, o inglês. Não chega a haver problema de compreensão porque em geral eles são traduzidos. Um exemplo: “Eu conheço provérbios sérios. *Akota ife ka ubi, e lee oba*. Se algo maior que a fazenda é desenterrado, o celeiro é vendido” (ADICHIE, 2014, p. 70).



A Nigéria tornou-se independente do Reino Unido em 1960. Como outros países africanos, suas fronteiras eram artificiais e não correspondiam aos territórios ancestrais das etnias: haussás e fulanis ao norte, iorubás ao sudoeste e igbos a sudeste. Entre 1967

e 1970 houve uma guerra civil conhecida como Guerra de Biafra, na qual essa região declarou secessão e foi violentamente reprimida. Biafra é habitada fundamentalmente pelos igbos. Essa guerra aparece como pano de fundo de *Meio sol amarelo*, romance da autora adaptado ao cinema com o mesmo título.



Figura 13.7: Mapa da Nigéria.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nigeria_-_Location_Map_\(2013\)_-_NGA_-_UNOCHA.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nigeria_-_Location_Map_(2013)_-_NGA_-_UNOCHA.svg)

Ao voltar para a Nigéria, Ifemelu é convidada a participar do Clube Nigerpolita, grupo de retornados ao país: eles sentem falta de produtos que consumiam nos Estados Unidos (ou Inglaterra) e reclamam da má qualidade dos serviços. O humor da autora dá o tom nessa passagem:

Eram os santificados, os que tinham voltado, aqueles que haviam chegado com uma camada de brilho extra [...]. Fred se aproximou também. Ele havia se apresentado para Ifemelu mais cedo, um homem gorducho e bem cuidado. “Eu morava em Boston até o ano passado”, dissera num tom de falsa modéstia, porque “Boston” significava Harvard [...], assim como outra mulher dissera “Eu morava em New Haven”, daquele jeito que afetava timidez e que significava que ela havia estudado em Yale. Outras pessoas vieram participar da conversa, todas encerradas numa familiaridade, porque podiam usar as mesmas referências com tanta facilidade. Logo, estavam todos rindo e listando as coisas americanas das quais sentiam falta (ADICHIE, 2014, p. 438).



Encontra-se disponível *on-line* (com tradução) uma palestra de Chimamanda Ngozi Adichie intitulada “O perigo de uma história única”, texto muito interessante para se pensar a questão do preconceito e do clichê. Vale a pena procurar!

“Sejamos todos feministas” é uma adaptação do discurso feito pela autora no TEDx Euston, disponível em: <http://tedxtalks.ted.com/video/We-should-all-be-feminists-Chim>. Você também pode encontrá-lo disponível em livro para *download* grátis. Esse discurso foi musicado por Beyoncé e encontra-se disponível na internet.

Conclusão

Através desse percurso pudemos ver diferentes maneiras de tratar a questão racial: Aimé Césaire, em seu longo poema épico, evoca uma África mítica como contraponto para um passado de escravidão; Toni Morrison usa o realismo mágico para tratar do sofrimento dos escravos, em particular de uma mulher enlouquecida pela dor de ter matado sua própria filha, para que ela não fosse escravizada; Dany Laferrière faz um romance provocador no qual ele tematiza o sexo entre o Negro e a Branca, o grande fantasma dos brancos e o interdito que levou ao linchamento muitos negros; Chimamanda Ngozi Adichie, uma nigeriana com longa vivência nos Estados Unidos, que trata das diferenças existentes entre os negros africanos e os negros da América. Com exceção de Morrison, todos os três usam o humor como arma para combater os preconceitos e os clichês, mostrando quão absurdas são algumas situações.

Atividade final

Atende ao objetivo 1, 2 e 3

Como vimos na aula de hoje, a negritude criada pelos escritores de língua francesa Aimé Césaire (Martinica), Léon Gontran Damas (Guiana Francesa) e Léopold Sédar Senghor (Senegal), não foi um movimento

isolado, pois surgiu no bojo dos movimentos das vanguardas europeias e em contato com os autores da *Harlem Renaissance* que participavam de várias revistas publicadas em Paris. Explique como se deu a criação do termo “negritude” por Aimé Césaire e como a negritude se manifesta na obra de Toni Morrison.

Resposta comentada

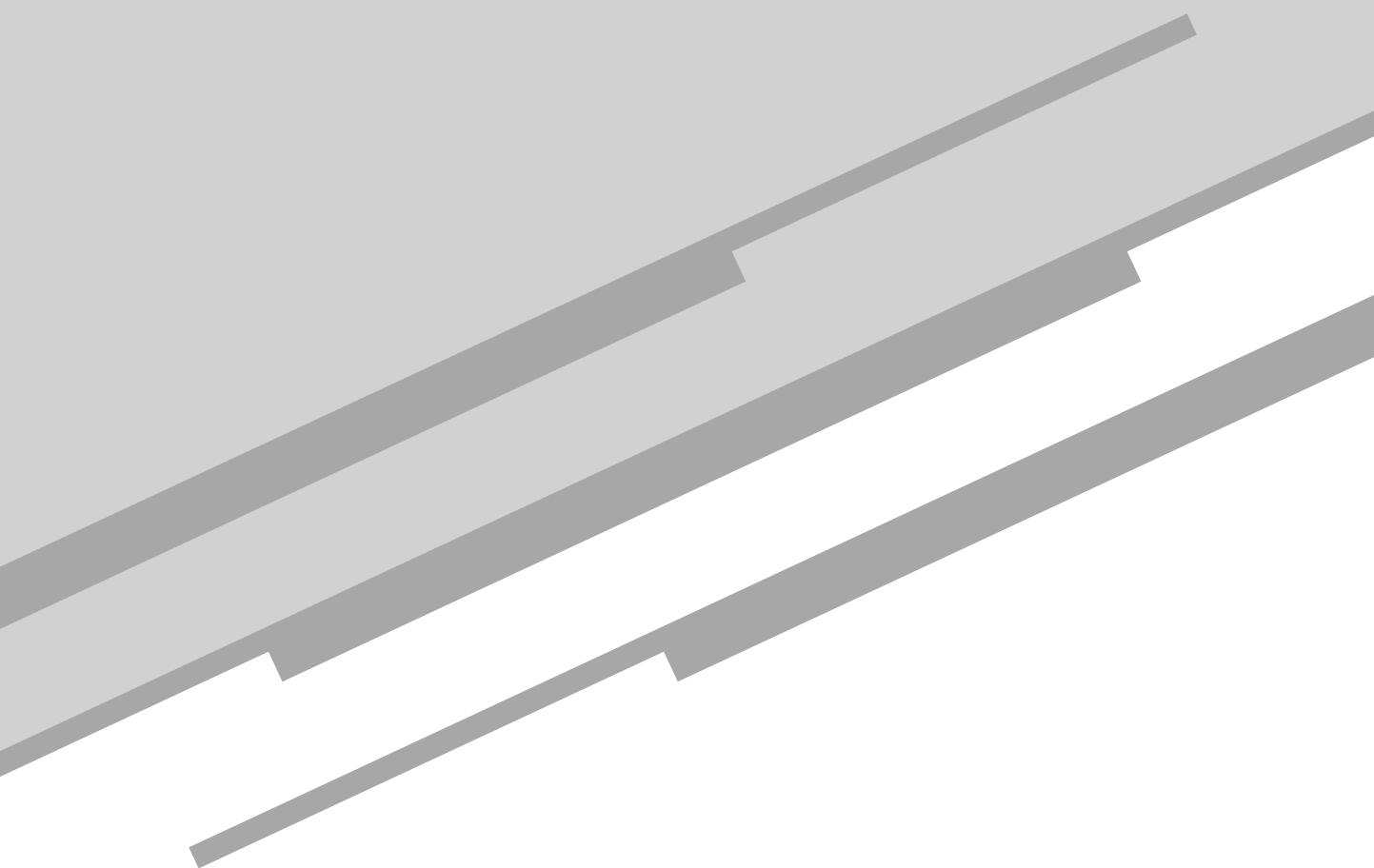
Você poderá começar pela afirmação de Aimé Césaire, que criou o termo negritude, derivado do adjetivo *nègre*, como forma de provocação, já que a palavra tinha conotação depreciativa. Você poderá enriquecer a resposta com a observação de que a negritude foi tematizada por Césaire no longo poema *Diário de um retorno ao país natal*. No que diz respeito à obra de Toni Morrison, você deverá explicar o projeto literário da autora, que é como a negritude se manifesta. Morrison evoca um caso verídico – a história de Margaret Garner, jovem que, depois de escapar da escravidão, foi presa por matar um de seus filhos – através da ficção, isto é, uma maneira de reescrever a história da escravidão, não através de grandes fatos protagonizados por heróis ou heroínas, não através de um romance realista que “represente” fidedignamente a história, mas através de uma fabulação fantasmática de uma mulher “infame”.

Resumo

Nesta aula, você teve contato, através de um amplo panorama, com diferentes autores afrodescendentes de língua inglesa e francesa. Fizemos um recorte temporal de quase um século, de 1915 a 2015, como metodologia para estudar a questão do negro na literatura. Focamos nossos estudos, sobretudo, nos autores Aimé Césaire, Dany Laferrière,

Toni Morrison e Chimamanda Ngozi Adichie. Vimos a criação do neologismo *negritude* por Césaire, poeta e político martinicano, como forma de provocação contra o racismo e as injustiças. Com isso, pudemos analisar a ascensão da voz negra nas literaturas de língua inglesa e francesa, e também discutir sobre as identidades e valores culturais do homem negro. Percebemos a importância da primeira manifestação literária afrodescendente, a *Harlem Renaissance*, nos Estados Unidos, que deu projeção aos escritores negros e revelou o *jazz* no âmbito nacional e internacional. Também nos foi possível ver a diversidade da literatura escrita pelos negros e da maneira de tratar a questão racial, tanto na temática quanto na forma.

Referências



Aula 1

ABDALLA JR., Benjamin. Imaginário social e globalização. In: SANTOS, Ana Cristina dos; ALMEIDA, Cláudia; PONTES JR., Geraldo (Org.). *Relações literárias internacionais II*. Rio de Janeiro, Niterói: de Letras, EdUFF, 2008. p. 73-84.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FUENTES, Carlos. Como escrevi um dos meus livros. In: _____. *Eu e os outros: ensaios escolhidos*. Tradução de Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 41-61.

JEUNE, Simon. *Literatura geral e literatura comparada*. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 219-240.

PADILHA, Laura Cavalcanti. A África e suas fonias – Impasses e resgates. In: PONTES, Geraldo; ALMEIDA, Cláudia (Org.). *Relações literárias internacionais*. Rio de Janeiro, Niterói: de Letras, EdUFF, 2007. p. 103-116.

REMAK, Henry H. H. *Literatura comparada: definição e função*. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 175-190.

RUSHDIE, Salman. *Patries imaginaires. Essais et critiques 1981/1991*. Traduit par Aline Chatelin. Paris: Christian Bourgois, 1993.

WELLEK, René. *A crise da literatura comparada*. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 108-119.

ZHIRMUNSKY, Victor M. *Sobre o estudo da literatura comparada*. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 199-214.

Aula 2

ASSIS, Machado. Memórias póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Globo, 1997.

BARRETO, Lima. Triste fim de Policarpo Quaresma. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Ménard, autor do Quixote. In: _____. Ficções. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha. Tradução de Sérgio Molina. Ed. Bilingue. Gravuras de Gustave Doré. São Paulo: Ed. 34, 2002.

DIDEROT, Denis. Jacques, o Fatalista, e seu amo. Tradução, apresentação e notas de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

KUNDERA, Milan. Les testaments trahis. Paris: Gallimard (Folio), 1993.

PAES, José Paulo Paes. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 7-38.

PAZ, Octavio. Ambiguidade do romance. In: _____. Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 63-74.

STERNE, Laurence. A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. Apresentação de D. Quixote. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha. Tradução de Sérgio Molina. Ed. Bilingue. Gravuras de Gustave Doré. São Paulo: Ed. 34, 2002. p. 9-24.

Aula 3

BLOOM, Harold. Shakespeare: a invenção do humano. Tradução de José Roberto O'Shea. Revisão de Marta Miranda O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

KOTT, Jan. Shakespeare, nosso contemporâneo. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. Otelo. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L & PM, 2013.

_____. A Tempestade. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

_____. As alegres comadres de Windsor. Tradução e adaptação de Hildegard Feist. Ilustrações de Roberto Negreiros. São Paulo: Scipione, 2011.

_____. Romeu e Julieta. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SIBONY, Daniel. Na companhia de Shakespeare. Fúria e paixão em doze peças. Tradução de Maria de Lourdes Lemos Britto de Menezes. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Aula 4

ARISTÓFANES. Lisístrata. A guerra do sexo. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003.

EURÍPIDES. SÊNECA. RACINE. Fedra e Hipólito. Tradução e ensaio crítico de José Eduardo do Prado Kelly. Rio de Janeiro: Agir, 1985.

GÉNÉTIOT, Alain. Le classicisme. Paris: Quadrige/PUF, 2005.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. XVIIe siècle: les grands auteurs français du programme. Paris: Bordas, 1970.

MOLIÈRE. Escola de mulheres. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

SOUZA, Eudoro de. Introdução. In: ARISTÓTELES. Poética. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. (Biblioteca dos Séculos). Porto Alegre: Globo, 1966.

STENDHAL. Racine et Shakespeare. Etudes sur le romantisme. Paris: Garnier-Flammarion, 1970.

Aula 5

BAKHTIN, Mikhaïl. Esthétique et théorie du roman. Traduit par Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978.

CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. História da literatura ocidental. vol II. São Paulo: Leya, 2011.

DEFOE, Daniel. Robinson Crusoé. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

DIDEROT, Denis. Jacques, o Fatalista, e seu amo. Tradução, apresentação e notas de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

FIELDING, Henry. Tom Jones. Tradução de Jorge Pádua Conceição. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. XVIIIe siècle: les grands auteurs français du programme. Paris: Bordas, 1970.

MONTESQUIEU. Cartas persas. Tradução, apresentação e notas de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2005.

ROBERT, Marthe. Roman des origines et origines du roman. Paris: Gallimard, 1972.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Os devaneios do caminhante solitário. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2014.

STERNE, Laurence. A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VOLTAIRE. Cândido ou O otimismo. Tradução, apresentação e notas de Miécio Tati. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

WATT, Ian. A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:P%C3%A1gina_principal>.

Aula 6

AUSTEN, Jane. Orgulho e preconceito. Tradução de Lúcio Cardoso. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Grandes sucessos).

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BYRON, George G. Adeus. 20--. Disponível em: <<http://www.spectrumgothic.com.br/literatura/autores/byron/adeus.htm>>. Acesso em: 26 maio 2015.

BYRON, George G. Child Harold. Tradução de Augusto de Campos. ca. 2013. Disponível em: <<https://autoreselivros.wordpress.com/2013/09/05/childe-harold-de-lord-byron/>>. Acesso em: 26 maio 2015.

CARPEAUX, Otto Maria. História da literatura ocidental. v. 3. São Paulo: Leya, 2011.

CHATEAUBRIAND, François René de. Amo-te com toda a loucura dos meus primeiros anos. 20--. Disponível em: <<http://www.citador.pt/textos/amote-com-toda-a-loucura-dos-meus-primeiros-anos-francois-rene-de-chateaubriand>>. Acesso em: 24 maio 2015.

GOETHE, Johann Wolfgang. Os sofrimentos do jovem Werther. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2002.

HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime. Tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Os miseráveis. Rio de Janeiro: Ediouro, 1970.

_____. O homem e a mulher. 20--. Disponível em: <<http://www.citador.pt/textos/o-homem-e-a-mulher-victor-marie-hugo>>. Acesso em: 24 maio 2015.

KEATS, John. From Endymion/Do Endymion. In: CAMPOS, Augusto de. Byron e Keats: entreversos. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Unicamp, 2009.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. XIX siècle: les grands auteurs du programme. Paris: Bordas, 1967.

LAMARTINE, Alphonse de. O lago. 20---. Disponível em: <<http://folhetim.tripod.com/lamartine.html>>. Acesso em: 30 set. 2014.

MUSSET, Alfred. A confissão de um filho do século. São Paulo: Escala, 19--.

RANK, Otto. O duplo. Porto Alegre: Gradiva/Dublinense, 2013.

STENDHAL. O vermelho e o negro. Tradução de Souza Júnior e Casimiro Fernandes. Introdução de H. Taine. Rio de Janeiro: Ediouro, ca. 1998.

Aula 7

ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Eudoro de Souza. In: _____. Aristóteles: volume II. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 197-270.

BALZAC, Honoré de. Prefácio à Comédia humana. In: _____. A comédia humana. vol. 1. Tradução, introdução e notas de Paulo Rónai. Biblioteca Azul. Rio de Janeiro: Globo, 2012.

_____. O pai Goriot. Tradução de Marina Appenzeller. Apresentação de Philippe Berthier. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

DICIONÁRIO INFORMAL. Disponível em: <www.dicionarioinformal.com.br>.

DICKENS, Charles. Oliver Twist. Tradução de Machado de Assis e Ricardo Lísias. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2002.

FLAUBERT, Gustave. Madame Bovary. Tradução de Sérgio Duarte. Prefácio de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

JAMES, Henry. Daisy Miller. Tradução de Ana Maria Simeão Funck. Porto Alegre: Armazém Digital, 2009.

LUKÁCS, Georg. O romance histórico. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

ZOLA, Émile. Préface à La Fortune dès Rougon, Préface à l'Assomoir, Le Roman experimental. In: ANTHOLOGIE dès préfaces de romans français du XIXe siècle. Paris: Julliard, 1967.

_____. Germinal. Tradução, adaptação e apêndice de Silvana Salerno. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Aula 8

ARBAN, Dominique. Dostoiévski. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BIENLÍNSKI, Vissarion. Pensamentos e observações sobre a literatura russa. In: GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901). Tradução de Cecília Rosas et alii. Apresentação e notas de Bruno Barreto Gomide. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 115-146.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Púchkin. In: GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901). Tradução de Cecília Rosas et alii. Apresentação e notas de Bruno Barreto Gomide. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 407-423.

_____. Memórias do subsolo. Tradução e prefácio de Boris Schnaiderman. Orelha de Manuel da Costa Pinto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. Memórias da casa dos mortos. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GIRARD, René. A crítica no subsolo. Tradução de Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901). Tradução de Cecília Rosas et alii. Apresentação e notas de Bruno Barreto Gomide. São Paulo: Ed. 34, 2013.

GÓRKI, Máximo. Três russos e como me tornei um escritor.

Tradução de Klara Gourianova. Revisão da tradução de Graziela Schneider. Prefácio de Manuel da Costa Pinto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KARAMZIN, Nikolai. Do amor à pátria e do orgulho nacional. In: GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901). Tradução de Cecília Rosas et alii. Apresentação e notas de Bruno Barreto Gomide. São Paulo: Ed. 34, 2013. p. 29-35.

KIRIÊIVSKI, Ivan. Sobre o caráter da ilustração da Europa e sua relação com a ilustração da Rússia. In: GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901). Tradução de Cecília Rosas et alii. Apresentação e notas de Bruno Barreto Gomide. São Paulo: Ed. 34, 2013. p. 189-234.

TCHÉKHOV, Anton. A dama do cachorrinho e outras histórias. Tradução de Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. O marido enganado e outros contos. Tradução de Yolanda Vettori. Prefácio de Máximo Górkí. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

TOLSTÓI, Lev. A sonata a Kreutzer. Tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. Guerra e paz. Tradução e apresentação de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. As obras-primas de Leon Tolstói. Contos e novelas. Traduções de Marques Rebelo e Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

Aula 9

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XX. In: KOTHE, Flávio (Org.) Sociologia. São Paulo: Ática, 1985.

BRADBURY, Malcolm. O romance americano moderno. Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

DUYCKINCK, Evert. Moby Dick ou a baleia. In: MELVILLE, Herman. Moby Dick. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LAWRENCE, D. H. Moby Dick. In: MELVILLE, Herman. Moby Dick. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MELVILLE, Herman. Bartleby, o escrivão. Uma história de Wall Street. Tradução de Irene Hirsch. Posfácio Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. Moby Dick. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. Moby Dick or The Whale. Disponível em: <<http://livros.universia.com.br/2012/10/18/baixe-gratis-o-livro-moby-dick-de-herman-melville/>>. Acesso em: 31 maio 2016.

NATHANIEL, Hawthorne. A letra escarlate. Tradução de Christian Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Disponível em: <<http://minhateca.com.br/MagmaJaqueline/EB-BOOKS/A+Letra+Escarlate+-+Nathaniel+Hawthorne,3310850.pdf>>. Acesso em: 31 maio 2016.

NUNES, Adriana. A América do século XIX através de sua literatura: um estudo sobre a questão da identidade no romance Moby Dick. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidade, Duque de Caxias, v. III, n. IX, abr./jun. 2004.

POE, Edgar Allan. Histórias extraordinárias. Seleção, tradução e apresentação de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. O corvo. Tradução de Machado de Assis. Disponível em: <http://pt.wikisource.org/wiki/O_Corvo_%28tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Machado_de_Assis%29>. Acesso em: 31 maio 2016.

_____. A filosofia da composição. In: _____. Poemas e ensaios. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 1999. Disponível em <www.ufrgs.br/proin/verso_2/textos/filosofia.doc>.

_____. Os assassinatos da rua Morgue. Tradução William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2002.

THOREAU, Henry David. Walden ou A vida nos bosques; e A desobediência civil. Tradução de Astrid Cabral. 7. ed. São Paulo: Ground, 2007. Disponível em: <<http://www.libertarianismo.org/livros/hdtwoavnb.pdf>>. Acesso em: 31 maio 2016.

VILA-MATAS, Enrique. *Batleby e companhia*. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Aula 10

8 POEMAS de Paul Verlaine, em 3 tradutores. Disponível em: <<http://escamandro.wordpress.com/2013/03/30/8-poemas-de-paul-verlaine-em-3-tradutores/>>. Acesso em: 31 maio 2016.

10 POEMAS DE Emily Dickinson traduzidos por Jorge de Sena. 2010. Disponível em: <<http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/antologias/traducao/10-poemas-de-emily-dickinson-traduzidos-por-jorge-de-sena/>>. Acesso em: 4 abr. 2015.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, apresentação e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução e introdução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: _____. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Arlete de Brito et alii. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

BRIGUET, Paulo. *O profeta da agência bancária*. Disponível em: <<http://winkmag.com.br/o-profeta-da-agencia-bancaria/>>. Acesso em: 4 abr. 2015.

CAMPOS, Álvaro de. *Livro de versos*. Fernando Pessoa. Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1993.

DICKINSON, Emily. *Alguns poemas*. Tradução de José Lira. Prefácio de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Iluminuras, 2006.

EMILY Dickinson. Disponível em: <<http://www.algumapoesia.com.br/poesia3/poesianet306.htm>>. Acesso em: 4 abr. 2015.

ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Estudos e ensaios. Introdução de Affonso Romano de Sant'Anna. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

JUNQUEIRA, Ivan. Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. XIXe siècle: les grands auteurs du programme. Paris: Bordas, 1967.

RIMBAUD, Arthur. Poesia completa. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. Aurora. Disponível em: <www.ufrgs.br/proin/versao_2/textos/rimbaud.doc>. Acesso em: março 2015.

SKAFF, William. The Philosophy of T. S. Eliot: from Skepticism to a Surrealist Poetic – 1909-1927. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986.

Aula 11

APOLLINAIRE, Guillaume. Zona. Tradução de Mário Laranjeira. Disponível em <<https://aruasetima.wordpress.com/2014/03/24/zona-por-guillaume-apollinaire/>>. Acesso em: 4 abr. 2015.

BRITO, Mário da Silva. História do modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CARPENTIER, Alejo. Prólogo a O reino deste mundo. Tradução de João Olavo Saldanha. Apresentação de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

COURTOT, Claude. Situação do surrealismo para um escritor de hoje. Tradução de Ricardo Iúri Canko. In: PONGE, Robert (Org.). Surrealismo e Novo Mundo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999. p. 41-53.

EULÁLIO, Alexandre. A aventura brasileira de Blaise Cendrars. Edição revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: EdUSP/Fapesp, 2001.

FACIOLI, Valentim. Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil. In: PONGE, Robert (Org.). Surrealismo e Novo Mundo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999. p. 293-308.

MÁRQUEZ, Gabriel García. Cem anos de solidão. Rio de Janeiro: Record, 1967.

PICABIA, Francis. Manifesto Canibal Dadá. Disponível em: <<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/artes-plasticas/vanguardas-artisticas/dadaismo-zurique-revista.html>>. Acesso em: 4 abr. 2015.

RISÉRIO, Antonio. Ensaio sobre o texto poético em contexto digital. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Copene, 1998.

ROCHA, João César de Castro. O Brasil mítico de Marinetti. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 maio 2002. Caderno Mais. Acesso em: 28 abr. 2015. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1205200204.htm>.

TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: Record, 1987.

Aula 12

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 36-49.

BUDGEN, Frank. O making of de Ulisses. Seleção e tradução de Paloma Vidal. Escola Letra Freudiana: a jornada de Ulisses, Rio de Janeiro, ano XX, n. 28, p. 33-49, 2001.

CARONE, Modesto. O parasita da família: sobre A metamorfose de Kafka. Psicologia USP, São Paulo, v.3, n. 1-2, p. 131-141, 1992.

CASTELLO, José. Ribamar. Alfragide: Leya, 2012.

FAULKNER, William. Sartoris. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. Absalão, Absalão! Tradução de Sônia Régis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. A arte da ficção. In: AS ENTREVISTAS da Paris Review. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 7-36.

GLISSANT, Edouard. Faulkner, Mississipi. Paris: Stock, 1996.

JOYCE, James. Ulisses. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. Um retrato do artista quando jovem. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

KAFKA, Franz. Carta ao pai. Tradução, organização e prefácio Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2004.

_____. A metamorfose. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KUNDERA, Milan. Em algum lugar do passado. In: A ARTE do romance. Tradução de Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 89-106.

MOTTA, Leda Tenório da. A história de um texto. In: PROUST, Marcel. O tempo redescoberto: em busca do tempo perdido. v. 7. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2004.

PINHEIRO, Bernardina da Silveira. Ulisses: uma paródia moderna da Odisseia. Escola Letra Freudiana: a jornada de Ulisses, Rio de Janeiro, ano XX, n. 28, p. 15-29, 2001.

POWER, Arthur; SOUPAULT, Philippe. Com Joyce em Paris. Seleção e tradução de Analucia Teixeira Ribeiro. Escola Letra Freudiana: a jornada de Ulisses. Rio de Janeiro, ano XX, n. 28, p. 51-57, 2001.

PROUST, Marcel. No caminho de Swann: em busca do tempo perdido. v. 1. Tradução de Mario Quintana. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1983.

_____. O tempo redescoberto: em busca do tempo perdido. v. 7. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2004.

Aula 13

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Americanah. Tradução de Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. Hibisco roxo. Tradução de Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

APPIAH, Kwame Anthony. Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. Rua de mão única. Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERGSON, Henri. Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOSI, Ecléa. O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo: EdUSP, 1987.

CÉSAIRE, Aimé. Cahier d'un retour au pays natal/Diário de um retorno ao país natal. Tradução, notas e posfácio de Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: EdUSP, 2012.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DU BOIS, W. E. B. As almas da gente negra. Tradução, introdução e notas de Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

FANON, Frantz. Peau noire masques blancs. Paris: Seuil, 1952.

FIGUEIREDO, Eurídice. Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana. Niterói: EdUFF, 1998.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega/Passagens, 1992.

_____. A arqueologia do saber. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

HUGHES, Langston. Eu também sou América. Tradução de Sylvio Back. Folha de São Paulo, 15 fev. 1998. Caderno Mais!, p. 5.

LAFERRIÈRE, Dany. Como fazer amor com um negro sem se cansar. Tradução de Heloísa Moreira e Constança Vigneron. São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____. Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit? Montréal: Typo, 2000a.

_____. J'écris comme je vis. Entretien avec Bernard Magnier. Montréal: Lanctôt, 2000b.

LAUDE, Jean. La peinture française (1905-1914) et "l'art nègre". Paris: Klincksieck, 1968.

LÖWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant [tradução das teses], Jeanne-Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATHIS-MOSER, Ursula. Dany Laferrière: la dérive américaine. Montréal: VLB, 2003.

MÉNIL, René. L'humour: introduction à 1945. In: _____. Tracées: identité, négritude, esthétique aux Antilles. Paris: Robert Laffont, 1981.

MORRISON, Toni. Amada. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NASCIMENTO, Abdias do. O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista. Petrópolis: Vozes, 1980.

RACINE, Daniel. Leon Gontran Damas: l'homme et l'oeuvre. Paris: Présence Africaine, 1983.

SAID, Edward W. Cultura e imperialismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SENGHOR, Léopold Sédar (Org.). Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française. Paris: Quadridge: PUF, 1948.

VALADE, Roger M. The Essential Black Literature Guide. Detroit/N.York/Washington D.C./Toronto: Visible Tuk Press, 1996.