

# ALETRIA

revista de estudios de literatura



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

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

**FACULDADE DE LETRAS**

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

**COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

*Coordenadora: Maria Zilda Ferreira Cury; Subcoordenadora: Lyslei de Souza Nascimento; Docentes: Cláudia Campos Soares, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, José de Paiva dos Santos, Elcio Loureiro Cornelsen, Maria Juliana Gambogi Teixeira (titulares); Márcia Regina Jäschke Machado, Teodoro Rennó Assunção, Luiz Fernando Ferreira Sá, Georg Otte e Gabriela Fernandes de Carvalho (suplentes); Discentes: Zacarias Eduardo da Silva e Gabriela Fernandes de Carvalho (titulares), Jéssica Luíza de Sousa Ribas e Bruna Stephane Oliveira Mendes da Silva (suplentes); Secretária: Bianca Drielly.*

**CONSELHO EDITORIAL**

*Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Eneida Maria de Souza, Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Letícia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo, Rui Mourão e Silvano Santiago.*

**EDITORES**

*Márcia Arbex  
Marcos Antônio Alexandre*

**ORGANIZAÇÃO**

*Julio Jeha (UFMG)  
Lyslei Nascimento (UFMG)*

**IMAGEM DA CAPA**

*Fotografia do autômato jogador de xadrez, "Ajeeb the Wonderful". 1886. TCS 1.183, Harvard Theatre Collection, Harvard University, Fotógrafo: Falk, Nova Iorque*

**SECRETÁRIA**

*Stéphanie Paes*

**REVISÃO E NORMALIZAÇÃO**

*Marina Lilian Pacheco, Marcos Alexandre dos Santos, Stéphanie Paes*

**REVISÃO DE INGLÊS**

*Julio Jeha*

**DIAGRAMAÇÃO**

*Alda Lopes*

e-ISSN: 2317-2096

# A L E T R I A

revista de estudos de literatura



## CRIADORES E CRIATURAS NA LITERATURA



29<sup>n.4</sup>

Out.-Dez. 2019

Copyright © dos trabalhos pertencem aos seus autores.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Faculdade de Letras da UFMG

ALETRIA: revista de estudos de literatura, v. 6, 1998/99 - Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. il.; 22 cm.

Histórico: Continuação de: Revista de Estudos da Literatura, v. 1-5, 1993-1997.

Resumos em português e em inglês.

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 19, n. 1, 2009.

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2018.

ISSN: 1679-3749 (impresso)

e-ISSN: 2317-2096 (on-line)

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura – Estudo e ensino. 3. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Teatro (Literatura) – História e crítica. 5. Cinema e literatura. 6. Cultura. 7. Alteridade. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG  
Setor de Publicações, sala 4003  
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha  
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil  
Tel.: (31) 3409-6009 - [www.letras.ufmg.br](http://www.letras.ufmg.br)

*e-mail:* [periodicosfaleufmg@gmail.com](mailto:periodicosfaleufmg@gmail.com)

# sumário

## APRESENTAÇÃO

*Julio Jeha*

*Lyslei Nascimento*

*Márcia Arbex*

*Marcos Antônio Alexandre* ..... 7

## CRIADORES E CRIATURAS NA LITERATURA

### ISMAEL NERY E MURILO MENDES, CRIADOR E CRIATURA RECIPROCAMENTE

*ISMAEL NERY AND MURILO MENDES, CREATOR AND CREATURE VICE VERSA*

*Éverton Barbosa Correia* ..... 13

### “YOUR WORDS AND YOUR PERFORMANCES ARE NO KIN TOGETHER”:

UM ESTUDO SOBRE O *CLOWN* DO TEATRO SHAKESPEARIANO

*“YOUR WORDS AND YOUR PERFORMANCES ARE NO KIN TOGETHER”: A STUDY  
ON THE CLOWN FROM SHAKESPEARE’S DRAMA*

*Erika de Freitas Coachman* ..... 29

### UMA ALAVANCA EM DIREÇÃO AO FIM DO MUNDO: H. G. WELLS

E SUA MÁQUINA DO TEMPO

*A LEVER TOWARD THE END OF THE WORLD: H. G. WELLS AND HIS  
TIME MACHINE*

*Fabio Luciano Iachtechen* ..... 49

**O ANJO E A BESTA: A ANTROPOLOGIA PASCALIANA NO LABORATÓRIO DE MACHADO DE ASSIS**

*THE ANGEL AND THE BEAST: PASCALIAN ANTHROPOLOGY AT THE LABORATORY OF MACHADO DE ASSIS*

*Alex Lara Martins* ..... 65

**VARIA**

**A CORALIDADE E O MUNDO DAS *PARTHÉNOI* NA POESIA MÉLICA DE SAFO**  
*CORALITY AND THE WORLD OF PARTHÉNOI IN SAPPHO'S MELIC POETRY*

*Giuliana Ragusa* ..... 85

**THE LISTS OF *PARADISE REGAINED*: AN ECONOMY OF THE FULL AND THE EMPTY**

*AS LISTAS EM PARADISE REGAINED: UMA ECONOMIA DO CHEIO E DO VAZIO*

*Luiz Fernando Ferreira Sá* ..... 113

**“POESIA É VERTICAL”:** SAMUEL BECKETT E A CRIATIVIDADE VANGUARDISTA

*“POETRY IS VERTICAL”:* SAMUEL BECKETT AND THE VANGUARD CREATIVITY

*Olga Kempinska* ..... 129

**“DEAREST READER, IT'S UP TO YOU”:** ARTICULATING THE THEORY OF AESTHETIC RESPONSE AND METAFICTION IN IAN McEWAN'S *SWEET TOOTH*

*“QUERIDO LEITOR, DEPENDE DE VOCÊ”:* UMA LEITURA DE *SWEET TOOTH*, DE IAN McEWAN, DE ACORDO COM A TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO E A METAFICÇÃO

*Caio Antônio Nóbrega*

*Genilda Azerêdo* ..... 141

**ENTRE EL EXCESO Y LA ESCASEZ. TESTIMONIO Y MEMORIA EN DOCUMENTALES SOBRE LA MILITANCIA REVOLUCIONARIA EN ARGENTINA Y BRASIL**

*BETWEEN EXCESS AND SHORTAGE. TESTIMONY AND MEMORY IN DOCUMENTARIES ABOUT REVOLUTIONARY MILITANCY IN ARGENTINA AND BRAZIL*

*Graciela Foglia* ..... 165



# apresentação

O universo ficcional simula e dissimula suas estratégias de construção, desdobrando a condição e a reversibilidade dos papéis de criadores e criaturas. Em “Filosofia da composição”, Edgar Allan Poe deixava vislumbrar essas e outras contingências do ato criador na literatura. Tanto no enunciado quanto na enunciação, algumas criaturas podem revelar a duplicidade com personagens e narradores. Italo Calvino leva essas possibilidades a um auge composicional em *Se um viajante numa noite de inverno*, ao tornar possível o objeto-livro como criação e criatura.

Nesses textos criador e criatura, bem como escritor e leitor, são flagrados numa trapaça de cumplicidade, numa estratégia de sedução. A composição do texto surge como um espaço de ambíguas relações, criando e recriando a ilusão e a multiplicidade de vozes, espaços e funções. Vale lembrar a lenda do Golem, da tradição judaica às implicações da narrativa com a tecnologia, a cibernética e a computação; a criação do livro de memórias por Bento Santiago, em *Dom Casmurro*, e tantos outros textos de Machado de Assis; os metapoemas de Carlos Drummond de Andrade, como “O elefante” e “Poema das sete faces”; a sinistra *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, e as mulheres de cera de *Encarnação*, de José de Alencar.

Este número da *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* traz contribuições críticas sobre essas e outras possibilidades de reflexão sobre criadores e criaturas na literatura. Em “Ismael Nery e Murilo Mendes, criador e criatura reciprocamente”, Éverton Barbosa Correia mostra a relação de amizade entre o pintor e o escritor, que fez brotar uma corrente poética até então insuspeita no artista plástico. No palco elizabetano, mais precisamente nas encenações de Shakespeare, o *clown* desafiava e reinventava a peça concebida por seu criador, como aponta Erika de Freitas Coachman, em “Your Words and Your Performances Are no Kin Together”. Também da literatura inglesa vem *A máquina do tempo*, de Wells, que Fabio Luciano Iachtechen analisa como uma discussão do tempo enquanto criação da experiência humana, no texto “Uma alavanca em direção ao fim do mundo: H. G. Wells e sua máquina do tempo”. Por fim, Alex Lara Martins revela um Machado de Assis precursor do fantástico, dando vida a seres inertes, compilando algo como um bestiário, descrevendo espetáculos com animais fabulosos e monstruosidades humanas, em “O anjo e a besta: a antropologia pascaliana no laboratório de Machado de Assis”.

Além do dossiê “Criadores e criaturas na literatura”, organizado por Julio Jeha e Lyslei Nascimento, a seção “Varia” deste número da *Aletria* apresenta cinco artigos cujos objetos se inserem em diferentes períodos históricos, dentro de um extenso arco temporal. “A coralidade e o mundo das *parthénoi* na poesia mélica de Safo” traz uma excelente contribuição sobre uma temática importante da Grécia arcaica, pela relevância das reflexões e pela atualização das referências bibliográficas com as quais a autora Giuliana Ragusa dialoga para reavaliar a relação entre a poeta e a comunidade das *parthénoi*. Em “The Lists of *Paradise Regained*: An Economy of the Full and the Empty”, Luiz Fernando Ferreira Sá propõe uma análise minuciosa das listas no poema épico de John Milton, herança de uma cultura renascentista híbrida, como um procedimento que rompe com a discursividade e desafia a linguagem poética pela sua potência de expansão, dando uma visão de mundo como luta contra o caos e o vazio. O artigo de Olga Kempinska, “‘Poesia é vertical’: Samuel Beckett e a criatividade vanguardista”, contribui com uma reflexão renovada sobre a relação de Beckett com o surrealismo, ao

buscar resgatar o texto do manifesto “Poesia é vertical” articulando-o com *Murphy*, e ao identificar traços da teoria do sublime no entendimento dessa criatividade. Os autores Caio Antônio Nóbrega e Genilda Azerêdo, em “Dearest Reader, It’s up to You”: Articulating the Theory of Aesthetic Response and Metafiction in Ian McEwan’s *Sweet Tooth*”, exploram o romance contemporâneo do escritor britânico a partir dos estudos da recepção, articulando criticamente a teoria com a análise da figura do leitor, dos processos de leitura e das estratégias metaficcionalis. Por fim, deslocando-nos para a literatura latino-americana, Graciela Foglia, em “Entre el exceso y la escasez. Testimonio y memoria en documentales sobre la militancia revolucionaria en Argentina y Brasil”, apresenta uma análise comparativa de dois documentários – um do brasileiro André Ristum e o outro dos argentinos Gabriel Corvi e Gustavo de Jesús –, que constitui uma contribuição significativa e pertinente ao debate atual sobre as questões do testemunho e das memórias traumáticas.

À leitura, então.

Julio Jeha  
Lyslei Nascimento  
Márcia Arbex  
Marcos Antônio Alexandre



# Criadores e Criaturas na Literatura







## Ismael Nery e Murilo Mendes, criador e criatura reciprocamente

### *Ismael Nery and Murilo Mendes, creator and creature vice versa*

Éverton Barbosa Correia

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil  
evertonbcorreia@gmail.com

**Resumo:** Tendo sido publicado esparsamente, a primeira vez que um poema de Ismael Nery aparece em livro é na *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos* (1946), organizada por Manuel Bandeira e de onde será extraído o *corpus* de análise deste artigo: um poema que já havia sido publicado na revista *A ordem* e dois inéditos até então. Devido à relação entre os poetas, a escrita muriliana – ora em prosa, ora em verso – se oferece, pelas circunstâncias, como mediadora da compreensão lírica do amigo por meio do poema replicado e do volume *Recordações de Ismael Nery*, dimensionando simultaneamente a amizade e os conflitos que os imantavam. Para dispor de uma visão contrapontística àqueles significantes verbais, a prosa memorialística de Pedro Nava será acionada por meio de *O cirio perfeito*, porque detalha com precisão o perfil da *persona* em foco.

**Palavras-chave:** poesia brasileira moderna; literatura comparada; memória; Ismael Nery; Murilo Mendes.

**Abstract:** Having been published sparsely, the first time a poem by Ismael Nery appears in book is in *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos* (1946), organized by Manuel Bandeira and from where will be extracted the occasional *corpus* for the analysis in this article: a poem already published in the magazine *A ordem* and two unpublished so far. Due to the relationship between the poets, murilian writing – at times in prose, at times in verse – offers itself, by the circumstances, as a mediator of lyrical understanding of the friend through the poem replicated and the volume *Recordações de Ismael Nery*, which gives the size of friendship that surrounded them, as well as the involved conflicts. To offer a counterpoint to those verbal significant,

the memorial prose of Pedro Nava will be triggered through *O cirio perfeito*, because it depicts precisely the profile of that *persona* in focus.

**Keywords:** modern Brazilian poetry; comparative literature, memory, Ismael Nery, Murilo Mendes.

Existe um conjunto de significantes visuais e verbais deixados por Ismael Nery que se constitui como um corte na linearidade histórica da arte produzida no Brasil, quer nos reframos a poemas, a desenhos ou a quadros, tal como foram guardados com zelo por Murilo Mendes, que se oferece primeiramente como seu intérprete privilegiado. A leitura decorrente dessa interlocução, convertida em escrita, incide diretamente sobre a configuração autoral de Murilo Mendes, tanto em prosa quanto em verso. Em prosa, pelo que se apura de uma sucessão de relatos publicados em periódicos, a exemplo de *O Estado de São Paulo*, sob a epígrafe de “Recordações de Ismael Nery”, depois reunidos em livro; enquanto que, em verso, é preciso assinalar uma quantidade de poemas murilianos espalhados ao longo de sua produção, que foram dedicados ou intitulados com o nome do pintor desde aquela publicação de *Poemas* (1930), tais como “Saudação a Ismael Nery” ou de “Equilíbrio”.

Esse jogo de influências se desdobra com grande ressonância no livro *Tempo e eternidade* (1935), publicado em parceria com Jorge de Lima, que assina um livro homônimo, embora a edição original se tratasse de uma publicação conjunta, com os poemas distintos de um e de outro poeta. Tomados, pois, como dois livros distintos, de publicação homônima, celebra-se num e noutra volume a memória do artista paraense em vários poemas. A despeito da quantidade e da diversidade de homenagens poéticas, textuais ou paratextuais que ligam o pintor à poesia de outros autores, entre as tais composições alheias, nos deteremos exclusivamente a um poema muriliano que motivou a escrita de uma réplica de seu confrade pintor, tal como cotejaremos adiante.

Falecido em 1934, Ismael Nery só viria aparecer em livro como poeta em 1946 na *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, sob organização de Manuel Bandeira e sob mediação de Murilo Mendes, que fez com que o amigo figurasse na condição de bissexto, entre os contemporâneos, apesar de morto há mais de uma década. Antes disso, o poeta mineiro já havia feito constar na revista *A ordem*, em 1935, uma dúzia de poemas do seu amigo, acompanhados

de notas e estudos que se desdobraram no periódico *Letras e Artes* na década seguinte, em 1948.

Diante da impossibilidade de ter a produção de Ismael Nery como um todo organizado, a *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos* ganha primazia por oferecer uma mostragem bastante razoável da performance lírica ismaelneriana ao longo de oito poemas, que tiveram uma circulação razoável, a considerar as suas três edições: inicialmente em 1946, pela Zélio Valverde; depois em 1964, pela Organização Simões Editora e em 1996, pela Civilização Brasileira. A despeito de todas editoras serem fluminenses, o arco temporal de cinquenta anos entre a primeira e a terceira edição dá a entender que sua poesia atravessou várias gerações de leitores, se considerarmos aquela coletânea como veículo de publicação de Ismael Nery. Ainda mais porque os poemas lançados na revista *A ordem* e no periódico *Letras e Artes* só tiveram reedição quando da excelente publicação *Ismael Nery e Murilo Mendes*,<sup>1</sup> em 2009. Mesmo assim, entre os poemas ali constantes não figuram cinco das oito composições publicadas naquela *Antologia*, as quais, por conseguinte, se tornaram exclusivas dela, convertendo sua edição original em fonte primária que será a compulsada ao longo do trabalho, até porque nas edições subsequentes houve mudança na ordenação dos poemas de Ismael Nery, mas sem interferência na grafia.

De um modo ou de outro, cumpre reiterar que foi Murilo Mendes o responsável pela circulação desses poemas, o que se aplica à revista *A ordem*, ao periódico *Letras e Artes* e também à *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Investido da condição de cultor da pintura e divulgador da poesia de Ismael Nery, Murilo Mendes se faz responsável direto pela sua projeção no cenário cultural brasileiro, ainda que não seja certo afirmar que tal influência tenha mão única, haja vista ser pública e notória a interferência do pintor no percurso do poeta mineiro, como ele mesmo explicita e confessa.

As representações do espírito essencialista no campo poético têm-se manifestado: nas últimas fases de desenho e de pintura de Ismael; em alguns poemas em prosa e em verso que ele escreveu; em vários poemas que tenho escrito. No meu primeiro livro, “Canto do noivo”, “Vidas opostas de Cristo e de um homem”, “Alma numerosa”, “Poemas

---

<sup>1</sup> BARBOSA; RODRIGUES. *Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos*.

sem tempo” são amostras de poesia pré-essencialista – além da primeira parte do meu livro *Deus no volante*, ora no prelo e em outros livros meus inéditos.<sup>2</sup>

Não tendo sido publicado um volume sob o título de *Deus no volante*, talvez este fosse o título provisório do livro subsequente, que veio a se chamar de *Os quatro elementos*. O mesmo se aplica a “Poemas sem tempo”, que não consta na sua produção. Talvez aí se refira a um poema em processo ou algum que se perdeu na meada de publicação. De resto, os poemas citados na sua exposição constam no seu livro de estreia como poeta. De acordo com o exposto, certo mesmo é que a sua dicção viria a sofrer significativa alteração após episódio fatídico, que repercute diretamente sobre sua *persona* autoral e que pode ser entendido como um flagrante estético da proximidade entre os dois, estendido da vida pessoal para a artística. Pois Murilo Mendes assumiu o ideário do amigo como legítimo e passou a ser, desde então, o principal apreciador de sua obra pictórica e poética.

Devido a tal ambivalência, impõe-se a necessidade de fixar um horizonte que sirva de limite para analisar a expressão de Ismael Nery, sob pena de ficarmos girando em torno de eixos múltiplos, o que supostamente poderia ser compensado pela leitura detida de sua poesia, ao menos quando se oferece para análise, de onde salta a imagem imantada do poeta, desdobrada do outro, cujo transe no velório ficou gravado na memória nacional sob a chancela da narrativa de Pedro Nava, outro amigo comum.

Todos como que cochichavam – abafados pela solenidade do momento. De repente uma fala começou a ser percebida. [...] Era o Murilo bradando no escuro. Era uma espécie de arenga, com fluxos de onda – ora recuando e baixando, ora avançando, subindo e enchendo a noite com seus reboos graves e seus ecos mais pontudos. Os do portão foram se aproximando numa curiosidade de roda estupefacta e calada em cujo centro um Murilo, pálido de espanto ou como de um alumbramento, gesticulava e se debatia como se estivesse atracado por sombras invisíveis. Só ele as via e aos anjos e arcanjos que anunciava pelos nomes indesejáveis que têm no Peito do Eterno ocultos para todos os mais. E soltava um encadeado de frases que no

---

<sup>2</sup> MENDES. *Boletim de Ariel*, p. 268.

princípio fora só um cicio, que tomara corpo e dera naquele berreiro alucinado. [...] Ele disse primeiro, longamente, de como sentia-se penetrado pela essência do Ismael Nery e seu espírito religioso. Falava dos anjos que estavam ali com ele – já não mais como as imagens poéticas dos seus versos, mas dos que se incorporavam nele que recebia também na dele a alma do amigo morto. Finalmente clamou mais alto – DEUS – e com a mão direita fechada castigou o próprio peito e mais duramente o coração. [...] Quando três dias depois ressurgiu para os homens, tinha deixado de ser o iconoclasta, o homem desvairado, poeta do poema piada e o sectário de Marx e Lenine. Estava transformado no ser poderoso, cheio de uma seriedade de pedra e no católico apostólico romano que seria até o fim de sua vida.<sup>3</sup>

A excelência desta narrativa confere um valor ao episódio que bastaria para dimensionar a repercussão de Ismael Nery na vida e na obra de Murilo Mendes, cujo relato oferece outra perspectiva para o mesmo evento, sob a tonalidade de suas próprias palavras.

A experiência da participação na doença e na morte de Ismael Nery foi para mim – e acredito que o tenha sido também para outros – um fato de vastas consequências, pois quebrou minha indecisão e pôs-me em face de altas e tremendas realidades. Quando vi, nos seus últimos dias, quase inerte, aquele cérebro formidável em que batera o mundo, senti que a vida ia mudar, e que uma opção me seria d'agora em diante exigida. Dramáticos e terríveis acontecimentos precederam sua agonia e morte, não tendo ele sido poupado nem mesmo nos últimos dias, pois guardou até o extremo perfeita lucidez. [...] Comecei a perceber que coisas terríveis me esperavam. Isto me era claramente indicado pela minha tão próxima participação afetiva nos sofrimentos e na morte de Ismael Nery. Ninguém pode ser amigo íntimo de um homem de tal categoria, ninguém pode assistir ao que assisti, sem que o mundo assuma uma nova significação, sem que a vida se transforme. As esperadas coisas terríveis de fato me aconteceram, e sei que ainda não chegaram ao fim. Mas outras coisas que passei a perceber

---

<sup>3</sup> NAVA. *O círio perfeito*, p. 318-319.

puseram-me em frente de um universo novo, de uma nova criação cujas riquezas eu mal suspeitava.<sup>4</sup>

O cotejo entre a descrição de Pedro Nava e a do próprio Murilo Mendes dimensiona a vida cultural brasileira vivida por aqueles sujeitos, inclusive sob a mediação do que disseram de seu amigo em comum, recém-falecido. Sob tal visada, interessa menos o que a *persona* descrita pode dizer, uma vez que seu retrato fala por si, do que a transferência da fala para a imagem traduz das suas condições existenciais: complexo, difuso e desconforme ao tempo de sua vivência.

Espécie de catalisador entre a experiência transcendente e sua materialização estética no mundo tangível, Ismael Nery não se compraz nem se resigna à sua circunstância, envolvida pela privação e pela doença que alçam à condição de verdade humana e, por conseguinte, cristã. Convertida em princípio a ser seguido, a experiência de vida ou da estética ismaelneriana não é ainda o ancoradouro expressional, que precisasse encontrar correspondente no cotidiano. Ao menos, até que se convertesse em significante possível para a experiência desoladora da criação, onde Murilo Mendes amarraria o Pégaso da sua poesia, mais por desespero do que por esperança, ainda segundo suas palavras.

Como pintor e desenhista, creio que Ismael deve ser considerado antes de tudo um grande improvisador: a extraordinária agilidade com que desenhava, para tal o inclinou desde cedo. A mão corria célere, pois na cabeça despontavam já novos projetos que quase sempre eram postos de lado, dando lugar a outros ainda mais novos. Nunca o vi pintar um quadro em três ou quatro etapas: terminava-o no mesmo dia. Preferia o material precário, tendo pintado muitos quadros de papelão. [...] Ismael, ao mesmo tempo que considerava sua obra plástica um divertimento, olhava-a com implacável rigor. Era acima de tudo um poeta, um filósofo e um comentador da vida; dizia de resto que o artista brasileiro tinha elementos muito fortes para ser um resumo do mundo, achando-se colocado para isto numa situação de equilíbrio e imparcialidade, inclusive até do ponto de vista geográfico.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> MENDES. *Recordações de Ismael Nery*, p. 148-150.

<sup>5</sup> MENDES. *Recordações de Ismael Nery*, p. 102.

Obviamente que nos fascina a hipótese de ser o Brasil o centro irradiador de uma produção artística cuja síntese poderia se oferecer ao mundo como modelo de equilíbrio e imparcialidade, sobretudo naqueles tempos do entreguerras. O mais difícil de qualificar é a fronteira daquela obra, que oscilava entre a poesia e a pintura, cujo limite geográfico pode ser dado pelo local de nascimento de seu autor, mas sem correspondentes na sua recepção, a considerar o seu momento de publicação, a idade do artista e o tempo que ele teve para criar. Tudo isso se aguça ainda mais se considerarmos que o recorte da breve existência de Ismael Nery fica ainda menor quando entrecortado pelo tempo de escrita de poemas, que se deu no paroxismo de sua vida, conforme o relato amigável.

Somente nos últimos meses de sua existência é que Ismael começou a tentar a representação da poesia escrita. Estou certo que, logo sejam revelados, certos poemas seus como “Os filhos de Deus”, “A virgem inútil”, “Eu” e “O poema post-essencialista”, entre outros, comoverão a todos que o lerem.<sup>6</sup>

A certeza de Murilo Mendes de que aquela produção lírica produziria impacto no seu público serviu muito mais para si mesmo, na condição de leitor privilegiado pela proximidade física e de leitor especializado na prática de certa modalidade de verso incomum no Brasil. A estranheza do verso muriliano é tamanha – tanto àquela época quanto hoje – que leva uma quantidade de críticos a adjetivar sua poesia como católica ou como surrealista, a pretexto de lhe consignar uma categoria aceitável, embora nem sempre compatível à materialidade de sua feitura no espaço da página. Caso não servisse para mais nada, o efeito que a poesia de Ismael Nery surtiu sobre a atividade cultural e sobre a produção literária do poeta que lhe era mais próximo já seria suficiente para lhe conferir um valor. Mas se a certeza de Murilo Mendes não se cumpriu de todo nos termos previstos talvez não fosse exatamente por falta de qualificação do verzejador Ismael Nery, mas muito mais por certo entrave constante na circulação dos bens culturais no Brasil, entre os quais os bens literários são facilmente alvejados e, em especial, a poesia. Na contracorrente de tal marasmo editorial, com o fito de depurar algum valor às composições ismaelnerianas, passemos ao seu exame, pautados

---

<sup>6</sup> MENDES. *Boletim de Ariel*, p. 268.

pela compreensão de que o limite existencial que animou a escrita da sua poesia vai encontrar correspondente na poesia limítrofe de Murilo Mendes, tanto no plano da forma quanto no plano do conteúdo.

Aliás, talvez por isso, não tenha causado espécie sua publicação extemporânea, quando seu nome figurava entre poetas contemporâneos, apesar de defunto, arrolados na *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos* (1946), em meio a poetas vivos e já legitimados no ofício, a exemplo de Joaquim Cardozo e de Dante Milano, estendendo-se a escritores associados a outros gêneros que, ocasionalmente, se investem da condição de poeta, tais como Aurélio Buarque de Holanda, Rodrigo Melo Franco de Andrade ou Gilberto Freyre. Sendo esta a circunstância de sua publicação, tratado como um autor contemporâneo, apesar de morto, naquela *Antologia*, Manuel Bandeira refere que ele havia sido publicado esparsamente na revista “*A ordem*, em números de fevereiro e abril de 1935, por iniciativa de seu grande amigo Murilo Mendes. Vinham os poemas acompanhados de notas e comentários, que explicavam a concepção que do mundo e da arte formavam o artista”.<sup>7</sup>

Difícil é aferir a repercussão de tudo isso em termos materiais, uma vez que é indiscutível a intervenção de parte a parte, notadamente quando estamos na esfera artística que se vale invariavelmente de significantes para suportar ideias ainda não assimiladas ou reconhecíveis, seja em tela e tinta ou em palavra e papel. Para ilustrar o nível de sua realização em versos, detenhamo-nos a três de seus oito poemas constantes naquela *Antologia*, tal como foram dispostos por Manuel Bandeira.

### Oração

Meu Deus, para que pusestes tantas almas num só corpo?  
 Neste corpo neutro que não representa nada do que sou,  
 Neste corpo que não me permite ser anjo nem demônio,  
 Neste corpo que gasta todas as minhas forças  
 Para tentar viver sem ridículo tudo que sou.  
 – Já estou cansado de tantas transformações inúteis  
 Não tenho sido na vida senão um grande ator sem vocação,  
 Ator desconhecido, sem palco, sem cenários e sem palmas.  
 – Não vedes, meu Deus, que assim me torno às vezes  
 irreconhecível  
 A minha própria mulher e a meus filhos,

<sup>7</sup> BANDEIRA. *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos* (1946), p. 71.

A meus raros amigos e a mim mesmo?  
– Ó Deus estranho e misterioso, que só agora compreendo!  
Dai-me, como vós tendes, o poder de criar corpos para as  
minhas almas  
Ou levai-me deste mundo, que já estou exausto,  
Eu que fui feito à vossa imagem e semelhança.  
Amém!<sup>8</sup>

A radicalidade da formulação de Ismael Nery está ancorada menos na ideia do que em certa maneira conceber sua exposição. Os versos descomunais parecem ferir a expectativa de um leitor que quisesse a resolução do problema apresentado no espaço da página, preferencialmente no limite da linha que encerra cada frase, cada ideia, cada conceito. Nada disso, porém, parece incomodar o poeta, que se volta para uma inscrição verbal prestes a se descolar de si mesma, como se estivesse apontando para outro lugar diverso da grafia expressa no branco da página. A palavra soa, nestes termos, um instrumento de uma experiência transcendente, que não é possível sem a mediação verbal de que se vale e tampouco se consuma por si. O conjunto significativo, amarrado nas palavras que daí se desenrola, aponta mais para uma presença viva de quem se faz o sujeito do discurso do que ao destinatário a quem se dirige. Trata-se, por conseguinte, de uma expressão autocentrada, para quem a interlocução interessa, porquanto radica uma alma atormentada, a pique de se esvanecer, nem tanto por vontade própria e consciente, mas muito mais pela intensidade da experiência vivida, que jamais poderá se restringir ao uso rotineiro da linguagem como simples instrumento de comunicação. A condição instrumental do poema se revela na medida em que todos os seus significantes parecem impregnados de uma silente transformação, cujo entendimento só estaria acessível a quem se dispusesse a acompanhar tal derramamento expressional. Expressão entendida não mais como um veículo do sujeito, e sim como um mecanismo redentor, que cinde a relação com todo o entorno, no centro do qual também podemos encontrar o próprio Deus e o verbo que lhe dá substância e materialidade, donde advém o qualificativo de “Essencialismo” para seu sistema de pensamento e de produção artística.

À guisa de ilustração, basta opor dois tercetos descolados de partes distintas do poema acima, mas que enunciam o pronunciamento do sujeito

---

<sup>8</sup> NERY. *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, p. 72.

que se revela ao longo de sua extensão, não exatamente como um deus, apesar da reivindicação de saltar do próprio corpo, como se pudesse estar além de si mesmo na contingência física, temporal e geográfica até, conforme se transcreve: “Já estou cansado de tantas transformações inúteis/ Não tenho sido na vida senão um grande ator sem vocação,/ Ator desconhecido, sem palco, sem cenários e sem palmas.”, cujo contraponto imediato se dispõe o seguinte: “Dai-me, como vós tendes, o poder de criar corpos para as minhas almas/ Ou levai-me deste mundo, que já estou exausto,/ Eu que fui feito à vossa imagem e semelhança.”<sup>9</sup> Ora, um grande ator sem vocação, desconhecido, sem palco, sem cenário e sem palmas parece incompatível com a imagem divina ou mesmo com qualquer coisa que se lhe assemelhe. Paradoxalmente, talvez esta seja a imagem mais crua e viva de Deus, mas não para a ortodoxia cristã e, menos ainda, para a doutrina católica.

O uso da segunda pessoa do plural anuncia mais um cacoete de expressão do que um código universalmente válido, embora seja esta a simulação em pauta, que é símile da outra: aquela a que o sujeito está submetido sem misericórdia e sem piedade. Restando o peso do corpo, que tem que carregar como um espantalho de si mesmo, um judas de uma quarta-feira de cinzas que não vinga, não existe e nem virá. Imagem e semelhança da exaustão é o trunfo de que se vale para a súplica, porque capaz de se doar tanto quanto outras almas têm sido criadas. Neste passo, criar outras almas e despir-se de seu corpo, anular-se, parecem termos idênticos de uma equação que não tem fim. Daí a necessidade de confissão, porque materialização de um conflito, ainda que na linguagem sem sal, que não pode virar carne, porque impregnada de todo o mal que se abate como uma realidade incontornável, mas passível de renovação pela liturgia que se degenera, de acordo com o enunciado de outro poema.

### **Confissão**

Não quero ser Deus por orgulho.  
 Eu tenho esta grande diferença de Satã.  
 Quero ser Deus por necessidade, por vocação.  
 Não me conformo nem com o espaço nem com o tempo,  
 Nem com o limite de coisa alguma.  
 Tenho fome e sede de tudo,  
 Implacável,

<sup>9</sup> NERY. *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, p. 72.

Crescente,

Eterna,

– De mim que me desprezo e me acredito um nada.<sup>10</sup>

Ora, um nada constituído em palavra parece demasiado material para ser confrontado à imagem de Deus. Todavia, é esta contradição que move e rege a escrita de Ismael Nery e também este poema. Aqui, os predicados da divindade são excessivamente materiais para lhe conferir qualquer positividade, até porque estão radicados num interstício entre o espaço e o tempo, onde não pode haver possibilidade de conformação, de ajustamento, de tranquilidade ou de redenção. Antes é como portador de orgulho, ao qual o sujeito se opõe, que Deus se lhe afigura, sem necessidade ou sem vocação, que ele reclama como atributos seus, que faltam à divindade, da qual difere tal como difere de Satã. Por outra, há uma espécie de homologia cega entre Deus e Satã, ao menos no modo como este exerce sua soberania. Em contrapartida, o sujeito se vê desfraldado do tempo e do espaço, aos quais não se conforma, porque não quer reconhecer os limites que lhe estão postos como condicionantes ou como interdição, aos quais Deus não se submete. É, pois, como um andrajo em forma de gente, maltrapilho e precário, que o sujeito reclama o direito de ser Deus, menos pelo que tem do que pelo que lhe falta, já que tem fome e sede de tudo. E já que não é nada nem ninguém, ele se vê autorizado a reivindicar divindade, algo, aliás, absolutamente lógico, já que ninguém pode ser Deus.

A falta de conformação aos limites à sua volta permite uma percepção esquizoide, consoante à qual tudo cresce sem fim e sem piedade, razão mesma de seu autodesprezo, porque não falta nada além da fé, donde advém uma falta de crença em si mesmo, que justifica a autopunição ou automutilação do Deus que não pode ser, porque já está configurado como o nada em que é reconhecido como uma propriedade incontornável de sua condição de existência. Algo como um credo opaco e sem vida, pio e sem esperança é que molda a imagem do Deus que se lhe deseja similar, como se estivesse manipulando o próprio barro, de que se constitui. Não era pequena a exigência que Ismael Nery tinha para consigo mesmo, e não era menor a que tinha para Murilo Mendes, de acordo com o que se segue.

---

<sup>10</sup> NERY. *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, p. 73-74.

**Vontade de quem?**

(Réplica a um poema de Murilo Mendes)

O enterro do menino rico  
 Encontrou com o enterro do menino pobre  
 Na porta do cemitério  
 O pai do menino pobre  
 Pensa que o filho morreu por falta de recursos.  
 O pai do menino rico  
 Não sabe a quem atribuir a morte do seu filho.<sup>11</sup>

Antes de maiores considerações, é preciso referir que este é dos poemas no conjunto de doze que haviam sido publicados na revista *A ordem*. Dos doze poemas publicados ali em 1935, três foram relançados em 1946, por ocasião da *Antologia do poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, idealizada, organizada e publicada por Manuel Bandeira. Como este poema se fia em outro de Murilo Mendes, vamos à referência. Porque não existe outra composição muriliana a tratar do assunto àquelas alturas, o poema replicado é decerto “Meninos”, coligido no volume *Os quatro elementos*, cuja escrita é reputada ao ano de 1935, com publicação tardia e compósita em 1945 junto com *Mundo enigma*. Tendo Ismael Nery falecido em 1934, o poema já devia existir antes disso, embora só tenha sido reunido posteriormente no volume supracitado. Para desencargo, tomemos a versão publicada inicialmente, que deve ter sido a que o poeta-pintor teve acesso, apesar de só publicada nos idos de 1945, como já dito.

**Meninos**

Sentado na soleira da porta  
 Menino triste  
 Que nunca leu Júlio Verne  
 Menino que não joga peteca  
 Menino das brotoejas e da tosse eterna  
  
 Contempla o menino rico da varanda  
 Rodando na bicicleta  
 O mar azul sem fim.  
  
 É triste a luta de classes.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> NERY. *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, p. 75.

<sup>12</sup> MENDES. *Os quatro elementos (1935); Mundo enigma (1942)*, p. 98.

Apesar da edição referida, para que o leitor contemporâneo tenha ideia do quanto o poema mudou e como mudou, vale a pena compulsar a última versão do poema, tal como ficou grafado na sua *Poesia completa e prosa*.<sup>13</sup> Todavia, tais mudanças não podem ser reputadas de pronto à influência de Ismael Nery sobre o poeta mineiro, uma vez que na primeira publicação do poema já havia oito anos de seu falecimento. Portanto, se se mudou o poema, as mudanças se devem tão somente a inquietações do autor que permaneceu insatisfeito diante de sua própria obra, cujas realizações pareciam sempre incompletas, de onde podemos imputar uma herança do amigo que Murilo Mendes converte em traço expressional seu, pautado pelo inacabamento que se faz uma constante de sua produção. Mesmo porque este volume se manteve sob revisão tanto quanto possível, o que se aplica até mesmo depois de sua publicação definitiva em 1959, a considerar o volume do autor, que registrou ainda algumas variações, conforme refere sua especialista italiana, organizadora da publicação e responsável pela fixação de seus versos, que foi Luciana Stegagno-Pichio.

O horizonte linguístico e expressional dado pelo quadro descrito no poema de Murilo Mendes demanda termos que apontam para a exterioridade da composição, uma vez que “a luta de classes” divide e contrapõe o universo dos dois meninos ali descritos. Consonante à descrição inicial de Pedro Nava, Murilo Mendes vivia embebido no ideário materialista, que, não raro, se convertia em matéria de seus poemas, como é o caso. Se havia os militantes mais aferrados à liturgia do catolicismo, entre os quais podemos identificar Jackson de Figueiredo ou Alceu de Amoroso Lima, com a revista *A ordem*, onde Ismael Nery viria a publicar como dissidente, não era esta a tendência dominante da revista e tampouco da época. Não estranha que, a partir disso, Ismael Nery se sentisse autorizado a pôr reparo e freio nos excessos materialistas do seu confrade poeta e amigo íntimo, a quem devotou a composição de que nos ocupamos e que, por isso, é conveniente que passemos à sua réplica.

Naquele poema de Ismael Nery, somos lançados de imediato num emaranhado de versos cuja cursividade espontânea assusta, porque poucas vezes atingida naquela excelência que popularizou Manuel Bandeira e estabeleceu um parâmetro de composição em que raramente se chegou. O caso parece exemplar de realização em verso livre, pois dos sete versos de que se constitui, quatro são locuções adjetivas, dos quais três são ainda

---

<sup>13</sup> MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 274.

adjetivadas: 1. “O enterro do menino rico”; 2. “Na porta do cemitério”; 3. “O pai do menino pobre”; 4. “O pai do menino rico”. Destes quatro versos, apenas a locução “Na porta do cemitério” não é adjetivada, como que se o autor quisesse lhe conferir valor transcendente e absoluto. Em contrapartida, as outras três locuções que constituem os demais versos são qualificadas pelos adjetivos “rico” e “pobre”, com duas ocorrências aí para “rico” e uma para “pobre”, que já havia sido grafado no segundo verso, que tem a seguinte disposição gráfica: “Encontrou com o enterro do menino pobre”. Este verso deve ser destacado porque é o único em que encontramos um verbo de movimento “encontrou”, mas que pode ser irmanado pela extensão no espaço da página ou pela disposição sintática a outros dois, quais sejam: “Pensa que o filho morreu por falta de recursos” e “Não sabe a quem atribuir a morte de seu filho”. Cada qual destes três versos de extensão maior é constituído por meio de um *enjambement* do verso anterior, onde está indicado o sujeito das respectivas frases, assim dispostas: “O enterro do menino rico/ Encontrou com o enterro do menino pobre”; “O pai do menino pobre/ Pensa que o filho morreu por falta de recursos.”; “O pai do menino rico/ Não sabe a quem atribuir a morte do seu filho”. Convertidos em prosa, as frases do poema soam insossas e como enigma o poema é chocho e inexpressivo. Acrescido do verso anódino “Na porta do cemitério” e recortados pelos *enjambements*, o fraseado dos versos ganha outro colorido e outra significação, porque impressos num ritmo que confere densidade supratemporal, porque pautada por uma hesitação constante ao pronunciamento de cada verso. Por outra, a poema vale mais pelo movimento sintático que enseja do que pela significação depurada da referencialidade, o que implica dizer que seu hipotético valor estaria depositado na materialidade linguística. Antes importa dizer que seu sentido se particulariza no curso da expressão, em vez de um suposto significado que viesse a reproduzir ou propagar.

Tal como estão dispostas nos versos, as palavras “enterro”, “cemitério”, “morreu” e “morte” ganham expressividade imprevista, devido à tonalidade que as envolve naquela circunstância discursiva, segundo a qual há uma alternância entre as sonoridades abertas e as fechadas, sendo “enterro” e “morreu” fechadas; ao passo que “cemitério” e “morte” abertas. O curioso do efeito semântico daí decorrente é que a abertura sonora está radicada nas palavras “cemitério” e “morte”, como se aí residisse qualquer possibilidade de fuga, de escape ou de redenção, contradita pela sonoridade fechada. Assim colocado, o problema parece

muito justo à catequese de quem precisa se converter, porque outra possibilidade não haveria de se cogitar, senão pela morte. Acontece que se voltarmos aos verbos que designam os conflitos identificados com os respectivos pais dos meninos mortos, dispomos de “Pensa” e “Não sabe”, com o diferencial de que “O pai do menino pobre/ Pensa...” e “O pai do menino rico/ Não sabe...” Diante do impasse, parece haver uma prevalência da pobreza sobre a riqueza que já se desfaz, pois o sentido de “pensa” é o de quem sabe ou tem uma certeza como equívocos, ao passo que aquele que “não sabe” está imerso no mais íntimo e vívido conflito. Este conflito de não saber era a reivindicação num tempo em que as certezas estavam todas postas na ordem do dia e cada qual com o seu devido credencial.

A diferença entre o pai do menino rico e o do pobre tinha todo o sentido para a revelação da transcendência que se lhe apresentava, enquanto pai e enquanto moribundo, a considerar que já encontrava convalescente quando da escrita do poema de Murilo Mendes e mais convalescente ainda quando da escrita do próprio poema. Na condição de pai, dos cinco filhos que teve com Adalgisa Nery, viu três morrerem. Na condição de moribundo, estava prestes a deixar dois filhos órfãos sem explicação razoável, porque não podia atribuir à condição de classe a sua convalescência. Como vários outros contemporâneos seus, foi acometido pela tuberculose e não resistiu. No seu caso, ainda de acordo com o relato de Pedro Nava, menos pelas condições de tratamento do que pela orientação médica equivocada. Diante da situação concreta de sua existência, qual o sentido em falar de luta de classes, senão por algum expediente retórico, que deveria guardar algum interesse escuso? Obviamente não era o caso de Murilo Mendes, a quem reputava mais que um irmão, listado entre os quatro mortais capazes de entendê-lo.

Daí a necessidade de advertência, para que o poeta mineiro não se dispusesse a ecoar credos suspeitosos, incompatíveis com seus próprios interesses ou com a realidade, ainda que por excesso de boa-fé. Mesmo porque a realidade de ambos, tanto de Ismael Nery quanto de Murilo Mendes, não se fazia compatível com a luta de classes, devido até a sua condição existencial ou artística que encaminhava suas reflexões para outro patamar, desvinculado da existência concreta dos dois. Ademais, nenhum deles era rigorosamente pobre, a despeito de todas as dificuldades atravessadas, inclusive as financeiras. De todo modo, a luta de classes como motor da história só podia soar como algo artificioso, como uma retórica vazia e descolada da realidade que se lhes apresentava

circunstancialmente, ao que a doutrina essencialista pregada por Ismael Nery servia de doce lenitivo aos excessos murilianos, verificáveis na vida e também nos versos, que passaram a incorporar outra tonalidade expressiva depois da interferência do amigo e se inscrevem como um forte vinco na tradição poética brasileira.

## Referências

BANDEIRA, Manuel (org.). *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1946.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1964.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca; RODRIGUES, Marisa Timpori Pereira. *Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos*. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2009.

MENDES, Murilo. Ismael Nery, poeta essencialista. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, a. III, n. 10, p. 268, jul. 1934.

MENDES, Murilo. *Os quatro elementos (1935); Mundo enigma (1942)*. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Livraria Globo, 1945.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1996.

NAVA, Pedro. *O círio perfeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. (Coleção Memórias, v. VI).

NERY, Ismael. Ismael Nery. In: BANDEIRA, Manuel (org.). *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1946. p. 71-75.

Recebido em: 29 de abril de 2019.

Aprovado em: 11 de outubro de 2019.



**“Your Words and Your Performances Are no Kin Together”:  
um estudo sobre o *clown* do teatro shakespeariano**

***“Your Words and Your Performances Are no Kin Together”:  
A Study on the Clown from Shakespeare’s Drama***

Erika de Freitas Coachman

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil  
erikacoachman@hotmail.com

**Resumo:** Formado pela fusão de ator e personagem, o *clown* do palco shakespeariano não se submetia à tirania do *script*: sua atuação era marcada por improvisos e interações com o público. O presente artigo busca transcender a análise do texto dramático para lançar luz sobre ele, uma criatura do teatro elisabetano-jaimesco que desafiava e reinventava a peça concebida por seu criador. No espaço liminal entre palco e realidade, sua performance cômica roubava a cena, tornando a experiência teatral inescapavelmente imprevisível.

**Palavras-chave:** *clown*; roteiro; performance; Shakespeare.

**Abstract:** Formed by a blend of actor and character, the clown from the Shakespearean stage did not submit to the tyranny of the script: his performance was marked by improvisation and spontaneous interactions with the audience. This paper aims at transcending the boundaries of a textual analysis of the Bard’s drama so as to shed light on the clown, a creature of the Elizabethan and Jacobean drama who challenged and reinvented the play as conceived by the dramatist. In this liminal space between stage and reality, the clown’s performance stole the scene, turning the dramatic experience into an unpredictable event for playgoers.

**Keywords:** clown; script; performance; Shakespeare.

## Introdução

Analisar o riso provocado pelas performances cômicas shakespearianas faz parte de um esforço arqueológico, uma tentativa de reconstruir os significados transmitidos por essas representações à luz das crenças, valores e conhecimentos próprios do público da época elisabetana-jaimesca. Um dos principais obstáculos é o desafio imposto pela efemeridade das representações teatrais, repletas de improvisos, trejeitos, tons de voz e imprevistos que uma mera análise do texto dramático não é capaz de recuperar. Este artigo concentra seu foco no que há de mais efêmero, incontinente e imprevisível no teatro shakespeariano, a saber, as performances cômicas dos *clowns*.

Mas quem eram eles? Segundo Wiles,<sup>1</sup> o termo *clown* é uma invenção da era elisabetana: a palavra foi criada para designar um rústico que, por conta de sua rudeza e ingenuidade, era visto como alguém inferior e ridículo. Eram os *clowns* as grandes celebridades da época, responsáveis por atrair as massas para o teatro.<sup>2</sup> Quando dizemos hoje, metonimicamente, que estudamos Shakespeare, Marlowe ou Jonson, por exemplo, concentrando todo o estrelato nas figuras dos dramaturgos, estamos, na verdade, invertendo a percepção do público elisabetano:

Como todos sabemos, eram os dramaturgos que começavam no anonimato, suas identidades totalmente obscuras para a apreensão das plateias. [...] eram os comediantes, como Richard Tarlton e Will Kemp, que eram as primeiras celebridades do palco da modernidade nascente.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> WILES. *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, p. 61.

<sup>2</sup> A proeminência do *clown* também ficava evidente na composição da companhia teatral Queen's Men. Dos doze acionistas da companhia, seis eram comediantes – a saber, Richard Tarlton, Robert Wilson, John Singer, John Adams, John Garland e John Laneham. O papel majoritário dos atores cômicos na administração da companhia, hoje contrasta com o tamanho aparentemente reduzido dos papéis que lhes cabiam nos textos dramáticos a que temos acesso (PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 64).

<sup>3</sup> “As we all know, it was dramatic authors who began as anonyms, their identity the most obscured from audiences’ apprehensions. [...] it was the comedians, like Richard Tarlton and Will Kemp, who were the first celebrities of the early modern stage” (PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 6, tradução minha).

Quando vemos o texto dramático como outro texto literário qualquer, e descartamos da análise o efeito desestabilizador da performance, o *clown* – um dos principais responsáveis pelo imprevisto no palco elisabetano – parece ser empurrado para as margens e perder a importância e centralidade que tinha nos tempos de Shakespeare. Afinal, o ator cômico não seguia a ditadura de um *script*:

Apesar do *clown* em uma peça elisabetana ter um papel muito pequeno, ele podia fazer muito a partir dele, sempre havia a possibilidade de um *jig* ou de uma exibição parecida no final, o que mostraria sua habilidade com dança e acrobacias. O que parece ser um papel insignificante nas páginas de um livro poderia facilmente se expandir para uma contribuição animada e significativa no palco.<sup>4</sup>

O papel do *clown* não ficava limitado à história da peça encenada no palco, pois sua atuação também incluía em boa medida a função de controlar a participação da plateia e evitar que a desordem inviabilizasse o espetáculo. Quando a continuidade da apresentação estava sob ameaça, era hora do *clown* subir ao palco para acalmar os ânimos da multidão.<sup>5</sup>

### As origens do *clown*

“*Nothing that is so, is so*”  
(*Noite de Reis*, 4.1.6-7)

Construir uma árvore genealógica para o *clown* do palco shakespeariano é uma tarefa complexa; afinal, Shakespeare lançou mão das mais diversas fontes de inspiração para compor sua obra, sem se manter fiel a esta ou àquela tradição. A diversificada ascendência dessa

---

<sup>4</sup> “Though a clown in Elizabethan play has a very small written part he may well have made much of it, there was always the possibility for the jig or a similar exhibition at the end which would show the clown’s dancing or tumbling ability to advantage. What looks like an insignificant part on the pages of a book could easily expand into a significant lively contribution on the boards” (VIDEBAEK. *The Stage Clown in Shakespeare’s Theatre*, p. 2, tradução minha).

<sup>5</sup> PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 64.

grande figura cômica do teatro renascentista inglês é descrita de modo sucinto no panorama a seguir:

O *clown* do palco elisabetano é um conglomerado de um grande número de diferentes ancestrais, que contribuíram para a formação das suas características. Alguns desses diversos elementos pertencem a um passado distante, outros são ainda parte da cultura teatral, enquanto outros são contemporâneos do próprio *clown*. O criado cômico nas peças romanas e gregas, o Vício do teatro das moralidades [e dos interlúdios] e a tradição da *comedia dell'arte* contribuíram para a habilidade de réplica do *clown* e para sua tradição acrobática. A ideia do idiota do vilarejo e do cabeça dura do interior o presentearam com franqueza e ingenuidade, o que lhe servem bem na hora de dizer verdades a quem não gostaria de ouvi-las. Finalmente, o histórico bobo da corte acrescentou à parte do *clown* a liberdade para se expressar, o profissionalismo e as muitas peças da sua vestimenta.<sup>6</sup>

Na hora de construir um determinado *clown*, Shakespeare parecia selecionar traços, linguagens e trejeitos dentre as mais diferentes tradições, tendo em vista a natureza da função que ele desempenharia na trama e o efeito que desejava causar na plateia. Um dos ancestrais mais importantes do *clown* era o Vício<sup>7</sup> – uma figura emblemática do teatro

---

<sup>6</sup> “The Elizabethan stage clown is a conglomerate of a large number of different ancestors, all of whom have contributed to the formation of the clown’s characteristics. Some of these diverse elements belong in quite a distant past, others are still part of the theatrical culture, while some are contemporaries of the clown’s. The comic servant in Greek and Roman plays, the Vice of the medieval morality plays and the *commedia dell’arte* tradition contributed to the clown’s skillful repartee and the tradition for his acrobatic tumbling. The idea of the village idiot and the country clod gave him his straightforwardness and naivete, which often serves him well when he delivers home truths to unwilling ears. Finally the historical court fool or jester added to the clowns part his free license of speech his professionalism and many articles of dress” (VIDEBAEK. *The Stage Clown in Shakespeare’s Theatre*, p. 2, tradução minha).

<sup>7</sup> Segundo Wiles (*Shakespeare’s Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, p. 4-5), o nome “Vício” era frequentemente empregado como sinônimo de “bobo” (em inglês, *fool*) no século XVI. O parentesco entre as duas figuras também seria evidente

das moralidades e dos interlúdios<sup>8</sup> – que desempenhava uma função central na peça, atuando como uma espécie de mestre de cerimônias à medida que controlava o jogo encenado no palco.<sup>9</sup> Ao mesmo tempo, ele se situava em um espaço marcado pela liminalidade: em parte, ele era a personagem que representava no palco; ao mesmo tempo, não deixava de ser um ator cômico, cujos comentários e apartes direcionados diretamente à plateia insistiam em romper a ilusão cênica.<sup>10</sup> O *clown* se destaca das demais personagens por deliberadamente entrar e sair da trama, exibindo este ou aquele sentimento não apenas em resposta ao desenrolar da ação da peça, mas também para ter ocasião de exibir seu talento como *solo performer*.<sup>11</sup>

Diversas características separam o Vício e o *clown* elisabetano da trama em que aparecem; sua linguagem, por exemplo, não é rebuscada – em geral, os porta-vozes do humor preferem a liberdade da prosa de um sujeito comum à rigidez de uma métrica rebuscada.<sup>12</sup> Do mesmo modo, a obediência à sequência do roteiro pode ficar em segundo plano: os papéis do Vício e do *clown* caracterizam-se justamente por sua incontinência, pela desordem e pela espontaneidade do *jig*,<sup>13</sup> dos improvisos e da *morris dance*.<sup>14</sup>

---

pelo modo como se vestiam: diversas referências da época indicam que o Vício usava, de fato, vestimentas semelhantes às do bobo.

<sup>8</sup> WILES. *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, p. xi.

<sup>9</sup> WILES. *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, p. 2.

<sup>10</sup> WILES. *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, p. 2.

<sup>11</sup> WILES. *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, p. 6. PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 65.

<sup>12</sup> WILES. *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, p. 6.

<sup>13</sup> Nos tempos de Shakespeare, dava-se o nome de *jig* a uma canção cômica – frequentemente obscena – acompanhada de uma dança vigorosa. Essa performance musical, popularizada pelo *clown* Richard Tarlton, frequentemente sucedia a apresentação da peça (DOBSON; WELLS. *The Oxford Companion to Shakespeare*, p. 224).

<sup>14</sup> *Morris dance* era uma dança folclórica característica dos festivais da era Tudor, comandada por um *Lord of Misrule* (WILES. *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, p. 31; VIDEBAEK. *The Stage Clown in Shakespeare's Theatre*, p. 4). Originalmente, ela tinha o objetivo de celebrar a escolha de um rei do verão ou de uma dama de maio; no apagar das luzes do século XVI, o ritual já havia sofrido mudanças e seu líder passou a ser um bobo, responsável por conduzir a dança. Durante a execução da *morris dance*, o bobo cortejava um homem disfarçado de mulher, que

Tanto o Vício quanto o *clown* operam como “procedimentos extradramáticos”,<sup>15</sup> um composto híbrido de ator cômico e personagem cuja função é nos fazer lembrar a todo tempo que a peça nada mais é do que um jogo de performance. Também é sua tarefa convidar a plateia para participar desse jogo, sem se esquecer de controlar esse engajamento para assegurar a continuidade da peça. A possibilidade de improvisar fica evidente na imprecisão de comandos como “lutar” ou “cantar”.<sup>16</sup>

É fácil detectar a influência do Vício na tessitura de vilões shakespearianos com senso de humor, como é o caso de Iago (*Otelo*) e Ricardo III,<sup>17</sup> cuja troca de confidências com a plateia por meio de apartes e solilóquios repletos de humor negro frequentemente fazem o espectador se sentir culpado ao rir deles e *com* eles. Mas também é preciso estar atento às diversas diferenças que distinguem o Vício do *clown* do palco shakespeariano. Como explicar a transformação do Vício, uma personagem astuta e perspicaz, na figura do rústico ingênuo e nada inteligente? Talvez a resposta possa ser encontrada nas condições sociais e históricas de seus respectivos teatros.<sup>18</sup> O Vício das moralidades e dos interlúdios era uma criação do teatro promovido por companhias itinerantes; antes de 1594, não era preciso contar com um vasto repertório: “uma única peça podia atender vinte vilarejos”.<sup>19</sup> A figura do *clown*, por sua vez, é um produto da demografia e das condições de performance da Londres elisabetana.<sup>20</sup> Quando, em 1576, James Burbage inaugurou o *Theatre*, sua intenção não era oferecer um lar permanente para uma companhia teatral específica; foram necessárias quase duas décadas para que, a partir de 1594, grupos teatrais abandonassem a tradição itinerante

---

representava uma versão burlesca da rainha de maio conhecida como a Donzela Marian (WILES. *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, p. 44).

<sup>15</sup> “Extradramatic procedures” (PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 66, tradução minha).

<sup>16</sup> PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 66.

<sup>17</sup> PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 65.

<sup>18</sup> PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 66.

<sup>19</sup> “One play could serve twenty towns” (GURR, *apud* KASTAN. *Shakespeare's Playhouses*, p. 80, tradução minha).

<sup>20</sup> PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 66.

para se fixar em um único lugar.<sup>21</sup> É nesse contexto de sedentarismo recente que surgiu o teatro shakespeariano, cujo desafio mais premente era atender às vontades da plateia londrina, composta por um segmento crescente de imigrantes recém-chegados do campo – para quem a figura cômica do rústico ingênuo tinha um apelo irresistível.<sup>22</sup>

As festas populares e o folclore inglês também contribuíram sobremaneira para a construção do *clown* shakespeariano. Nos tempos do Bardo, não havia uma linha divisória nítida para demarcar os limites entre as tradições do teatro e o espírito festivo inglês, de modo que o Vício das moralidades e dos interlúdios e o *clown* do palco de Shakespeare guardavam grandes semelhanças com o *Lord of Misrule* das festas populares. Além disso, o *clown* exercia uma função importante enquanto oponente das massas: nas palavras de Preiss,<sup>23</sup> o “Carnaval precisa de uma autoridade para antagonizar”, e o *clown* também supria essa necessidade, colocando-se como um emissário da Quaresma, um rival da alegria das massas. Ele personificava o *Jack-a-Lent*, uma figura da cultura popular que, na Quaresma, tomava a forma de um boneco feito de palha contra o qual as crianças arremessavam pedras – um ritual de destruição acompanhado por uma multidão alegre e barulhenta. Anualmente, o pobre *Jack-a-Lent* era apedrejado, queimado ou até jogado do alto de chaminés; mas, para a diversão geral, ele sempre ressurgia no ano seguinte, quando era submetido a novos tormentos.<sup>24</sup>

Analisada sua ancestralidade, o *clown* do teatro shakespeariano surge como uma figura híbrida, um composto formado ao mesmo tempo pela oposição e pela resiliência do *Jack-a-Lent*, pelo discurso cômico e sedutor do Vício, pela ingenuidade do camponês inglês, pela liderança desordeira do *Lord of Misrule* e pela língua afiada do servo do teatro clássico. Mas a genialidade de Shakespeare não ficou limitada à arte de combinar fontes de inspiração tão diversas: uma de suas grandes inovações foi a fusão do *clown* e de seu ancestral, o Vício, com a figura

---

<sup>21</sup> WEIMANN; BRUSTER. *Shakespeare and the Power of Performance: Stage and Page in the Elizabethan Theatre*, p. 80. GURR, *apud* KASTAN. *Shakespeare's Playhouses*, p. 362.

<sup>22</sup> WILES. *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, p. 23.

<sup>23</sup> “Carnival needs an authority to antagonize” (PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 67, tradução minha).

<sup>24</sup> PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 68.

do herói trágico, Hamlet.<sup>25</sup> Na tragédia que leva seu nome, o protagonista assume a função mediadora do *clown*, como bobo da corte, situando-se no limiar entre ficção e plateia para nos fazer alternar perspectivas constantemente, ora desnudando os aspectos trágicos de sua sina, ora expondo o lado cômico de suas circunstâncias e até da própria existência.

Um *clown* pode aparecer sob os mais diversos rótulos sociais: seja criado, rústico, pedante, trapaceiro ou bobo, ele sempre se sente à vontade para transitar pelos mais variados estratos sociais e despejar seu humor diante de nobres, príncipes, reis e outras autoridades. No terreno da tragédia ou da comédia, ele se mantém em contato direto com o espectador e continua tendo o riso como seu principal objetivo – às vezes ele nos leva ao riso com *jigs*, espancamentos e trocadilhos sexuais, mas também há ocasiões que seu senso de humor nos torna mais sábios.<sup>26</sup>

Performances cômicas como as de Feste (*Noite de Reis*), de Touchstone (*Como quiserem*) e do Bobo de Lear são extensas, ocupando o palco várias vezes no decorrer da trama. Mas há outras, como a do porteiro em *Macbeth*, a dos coveiros em *Hamlet* e a do *clown* com a cesta em *Antônio e Cleópatra* que incluem somente uma aparição em um momento-chave da peça. Na grande maioria dos casos, no entanto, esses *clowns* exercem a tarefa de tecer comentários cômicos sobre a ação principal. Uma vez cumprida a missão, eles podem desaparecer sem atrapalhar o desenrolar da história, pois, “são, de fato, mais função do que personagem”.<sup>27</sup> Ao mesmo tempo que nos cativa e nos faz rir, ele é capaz de sumir de uma hora para outra sem causar prejuízo à trama. Quando Lança some em *Os dois cavalheiros de Verona*, nenhuma personagem nota sua ausência; afinal, no decorrer da história, ele não consegue criar uma relação de afeto e proximidade com ninguém, nem mesmo com seu cão, Azedo. Como afirma Robert Bell,<sup>28</sup> em *Shakespeare’s Great Stage Fools*, os *clowns* convencionais compõem interlúdios cômicos; algo que pode ser removido da peça sem danos à sua estrutura. Como o coringa,

<sup>25</sup> No primeiro Quarto (1603), o discurso em que Hamlet condena os improvisos dos *clowns* é estendido para permitir que ele imite seus trejeitos (WILES. *Shakespeare’s Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, p.viii, 59, 60).

<sup>26</sup> VIDEBAEK. *The Stage Clown in Shakespeare’s Theatre*, p. 3.

<sup>27</sup> “They are indeed more function than character”. (VIDEBAEK. *The Stage Clown in Shakespeare’s Theatre*, p. 3, tradução minha).

<sup>28</sup> BELL. *Shakespeare’s Great Stage of Fools*, p. 11.

têm efeito temporário e não contam como outra carta qualquer em um jogo de baralho.<sup>29</sup>

### O fenômeno do *clown*

“From the crown of his head to  
the sole of his foot, he is all mirth”  
(Muito barulho por nada, 3.2.9-11<sup>30</sup>)

Diversos dramaturgos elisabetanos, inclusive Shakespeare, incluíam *clowns* em suas peças. Mas a obra shakespeariana se distingue das demais pelo modo singular como trata essa figura cômica. Uma análise quantitativa do primeiro Fólho, de 1623, revela a recorrência com que o Bardo fazia menção aos porta-vozes da sua comicidade: o termo *clown* e suas variantes aparecem com um impressionante total de 99 vezes, enquanto a palavra *fool* e suas variantes, por sua vez, somam surpreendentes 558 ocorrências. No *ranking* de ocorrências de termos ligados a *folly* e *clowning*, é curioso perceber que nem sempre as comédias ocupam os primeiros lugares; no que diz respeito à palavra *fool*, é a tragédia do *Rei Lear* que fica com a primeira colocação, concentrando um total de 104 ocorrências – que garante uma ampla margem de diferença em relação às comédias *Noite de Reis*, com 66 ocorrências; e *Como quiserem*, com 45. Com relação ao termo *clown*, *Como quiserem* lidera o *ranking* com 12 ocorrências; na segunda colocação, ficam empatadas peças tão diferentes quanto *Titus Andronicus*, *Noite de Reis* e *Bem é o que acaba bem*, com 11 ocorrências cada; já o terceiro lugar fica com *Trabalhos de amor perdidos* e *Conto de inverno*, com um total de 10 ocorrências cada.

Em seu livro *The Stage Clown in Shakespeare's Theatre*, Bente Videbaek<sup>31</sup> nos conta que há lugar para pelo menos um *clown* em praticamente todas as peças shakespearianas. Às vezes, apenas uma ou duas linhas são destinadas à fala do *clown*; mas em boa parte das peças – sejam elas tragédias, comédias, romances ou peças históricas

<sup>29</sup> BELL. *Shakespeare's Great Stage of Fools*, p. 10.

<sup>30</sup> Formato de paginação refere-se ao ato, cena e linhas do referente texto nas peças.

<sup>31</sup> VIDEBAEK. *The Stage Clown in Shakespeare's Theatre*, p. 1.

– fica reservado para ele um papel mais proeminente, frequentemente responsável por convidar o leitor ou o espectador a examinar a trama por outro ângulo. Segundo Lucile Charles,<sup>32</sup> o *clown* é a figura de quem ouvimos improperios; é aquele que mantém um vínculo estreito com temas tabus, e cujos trocadilhos nem sempre intencionais provocam um riso cheio de constrangimento. Ele é dono da nossa simpatia e, quase sempre nas vezes em que entra em cena, ele rouba o foco de nossa atenção. A principal característica que distingue o *clown* é a sua ambivalência – ao mesmo tempo que ele é personagem, também não nos esquecemos de que é ator:

*Clown-atores elisabetanos sabiam como criar uma dupla persona – Kemp/ Bottom, Armin/ Touchstone, Singer/ Assinico – e, assim, eles eram capazes de falar por si próprios – como Kemp, Armin e Singer – e olhar o público nos olhos. [...] o clown projetava seu ponto de vista sobre o papel que representava. Não havia qualquer tentativa de recriar um mundo ‘real’ consistente no teatro elisabetano, nem mesmo a suposição de que a tarefa do ator envolveria reexperimentar as emoções da personagem, nem a proposta de que os espectadores fossem voyeurs invisíveis. O clown representava com, e não para, e os espectadores eram construídos como seus iguais.<sup>33</sup>*

Em outras palavras, “ele é ele mesmo; [...] e todos sabem que ele é ele mesmo”.<sup>34</sup> Nos palcos da Londres elisabetana e jaimesca, os

<sup>32</sup> CHARLES. *The Clown's Function*, p. 32.

<sup>33</sup> “Elizabethan clown actors knew how to create a double persona – Kemp/ Bottom, Armin/ Touchstone, Singer/ Assinico – and they could therefore speak as themselves – Kemp, Armin, Singer – and could look their audience in the eye. [...] the clown would project a point of view about the role which he presented. There was no attempt to recreate a consistent ‘real’ world in Elizabethan theatre, no assumption that the actor’s task involved re-experiencing the emotions of the character, no proposal that the audience were invisible voyeurs. The clown performed *with*, and not *to*, an audience constructed as equals” (WILES. *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, p. 179, tradução minha).

<sup>34</sup> “He is himself; [...] and everybody knows he is himself” (CHARLES. *The Clown's Function*, p. 33, tradução minha).

atores cômicos assumiam as mais diferentes identidades – bobos da corte; parasitas; cavalheiros, como o irresistível Sir John Falstaff e o esperto Sir Toby Belch; policiais atrapalhados, como Dull, Dogberry e Elbow; os criados de língua afiada, como Lança, Raio e Grumio; rústicos, como o tecelão Bobina, o carpinteiro Quina, o consertador de foles Sanfona e o funileiro Christopher Sly; o trapaceiro Autolycus e até criaturas encantadas como o travesso Puck – os grandes atores cômicos da companhia de Shakespeare representavam todos esses papéis sem nunca deixar de ser eles mesmos.<sup>35</sup> Segundo Richard Preiss,<sup>36</sup> *clowns* se distinguem das demais personagens do universo shakespeariano por serem quase sempre rústicos<sup>37</sup> e essencialmente cômicos. Nomes monossilábicos e que nos remetem à concretude da vida quotidiana caem como uma luva para personagens retiradas da vida ordinária, povoada por porteiros, pastores, policiais, bêbados, malandros e espertalhões:

[...] estranhos à vida metropolitana e aos seus modos, mas sábios o bastante para criticá-los; estranhos às nuances da linguagem, mas astutos o bastante para manipulá-la; estranhos à duplicidade do desejo humano e à complexidade das relações sociais, mas inteligentes o bastante para sobreviver a elas; estranhos ao mundo da peça em que se encontram, mas felizes o bastante para comentar esse fato. Se seus nomes são uma visão da vida reduzida à simplicidade atômica, uma enciclopédia de objetos caseiros, partes do corpo, barulhos, instrumentos, comida, é justamente por isso que eles conquistam uma singularidade teimosa, que não deseja ou é incapaz de fazer seu individualismo peculiar se render às forças das pretensões sociais.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> CHARLES. *The Clown's Function*, p. 34. PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 1.

<sup>36</sup> PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 2.

<sup>37</sup> Há célebres exceções, como é o caso dos cavalheiros Sir John Falstaff, Sir Andrew Aguecheek e Sir Toby Belch.

<sup>38</sup> [...] “strangers to metropolitan life and its manners, but wise enough to critique them; strangers to the nuances of language, but witty enough to manipulate them; strangers to the duplicity of human desire and the intricacy of social relations, but clever enough to survive them; strangers to the world of the play in which they find themselves, and happy enough to remark on that fact. If their names are a vision of life reduced to atomic

Há também *clowns* sem nome – como o rústico que leva a áspide até Cleópatra, o porteiro que abre a porta para Macduff, o cozeiro que conversa de igual para igual com o príncipe Hamlet, entre muitos outros. A frequência com que diversos papéis são indicados simplesmente como *clown* revela os contornos claros que já diferenciavam, à época, esse grande tipo cômico das demais personagens do teatro de Shakespeare: costumam ocupar o papel de *clown* aqueles que falam em uma prosa intensamente carnal e coloquial, que são hierarquicamente inferiores às personagens do enredo principal, que se mostram com pouca capacidade – ou pouca vontade – para cumprir as ordens mais simples de seus superiores, que apanham por conta de sua estupidez ou impertinência, que nos mostram um talento especial para corromper a linguagem,<sup>39</sup> subverter os significados das palavras e criar trocadilhos engraçados e que às vezes têm nomes ingleses ao invés de nomes estrangeiros.<sup>40</sup>

Suas funções podem ser as mais diversas, mas a principal é oferecer entretenimento. Como diz Antífolo de Siracusa à Drômio, seu criado cômico: “converso com você e me divirto” (2.1.26). Porém, a oferta desse entretenimento traz riscos para o *clown*: não são as raras as vezes em que, por ultrapassar os limites do decoro ou da paciência de seu senhor na trama, ele é punido fisicamente. É o que acontece com o pobre Drômio de Siracusa: “nunca vi levar tanto cachação por um porquê de tão pouca razão. Bom, então, muito obrigado. [...] Por tudo o que o senhor me deu, assim, de graça” (2.1.45-47, p. 49). Porém, mesmo depois de castigado, o *clown* não perde o senso de humor; sua teimosia inesgotável lhe confere uma resistência incrível, capaz de fazê-lo se erguer novamente depois de suportar os piores constrangimentos e humilhações.<sup>41</sup>

*A merry England* shakespeariana oferecia um terreno fértil para o florescimento da tradição humorística dos *clowns*: de um lado os feriados e os festivais populares, com seus rituais bem-humorados de jogos e inversão de gênero e hierarquia; do outro, uma longa tradição teatral

---

simplicity, an encyclopedia of household objects, body parts, noises, instruments, and foodstuffs, by the same token they each attain a stubborn uniqueness, unwilling or unable to surrender their quirky individualism to the forces of social pretense” (PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 2, tradução minha).

<sup>39</sup> Em *Noite de Reis*, Feste se descreve como “corruptor de palavras” de Olívia (3.1.33).

<sup>40</sup> PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 2.

<sup>41</sup> BELL. *Shakespeare's Great Stage of Fools*, p. 11, 12.

e social em que não faltavam tipos cômicos no palco e na sociedade. Sir Thomas More, em particular, tinha tamanho apreço por seu bobo, Henry Patenson, que lhe deu lugar de destaque, bem no centro do seu retrato de família.<sup>42</sup> Até os grandes monarcas da era Tudor tinham gosto pelo cômico: Henrique VIII mantinha sempre por perto seu bobo Will Somers; de acordo com Southworth,<sup>43</sup> o bufão está presente em várias pinturas da época – em uma delas, é retratado de costas para o rei, em um claro gesto de rejeição; em outra, um retrato da família real de 1545, o bobo de Henrique VIII não está só; no lado oposto do quadro também está Jane, a boba da princesa Maria, que poucos anos depois ascenderia ao trono da Inglaterra.

Ao contrário do que parece sugerir o senso comum, a princípio, o próprio Shakespeare não gozava do mesmo prestígio que Will Kemp, o célebre ator cômico que se juntou à companhia Lord Chamberlain's Men no início da década de 1590. Levaria muitos anos para que Shakespeare conquistasse fama e reputação como Kemp, ator conhecido como herdeiro do talentoso e hilário Dick Tarlton.<sup>44</sup> Para Bell,<sup>45</sup> não há dúvidas de que a celebridade do *clown*, Kemp, ajudou a instigar a curiosidade de Shakespeare pelas possibilidades de explorar o cômico em suas obras. Não por acaso, como já foi mencionado, o dramaturgo sempre criou espaço nas suas peças – independentemente do gênero – para abrigar personagens cômicas, povoando o espaço dramático de suas obras com performances humorísticas de tirar o fôlego. Em *A comédia dos erros*, uma obra de início de carreira, Shakespeare já mostrava aptidão para aumentar o potencial cômico de suas fontes, dobrando a dose de confusão e diversão ao emparelhar dois criados gêmeos aos dois irmãos também gêmeos do enredo principal. Abrindo mão da plausibilidade da trama, Shakespeare se mostra mais interessado em expandir o potencial cômico da peça.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> BELL. *Shakespeare's Great Stage of Fools*, p. 9.

<sup>43</sup> SOUTHWORTH. *Fools and Jesters at the English Court*, p. 95, 96.

<sup>44</sup> David Kastan (*Shakespeare and the Book*, p. 14) nos conta que o teatro elisabetano-jaimesco era um teatro em que atores, como Richard Burbage e Edward Alleyn eram as grandes celebridades – e não os dramaturgos, como Shakespeare e Marlowe.

<sup>45</sup> BELL. *Shakespeare's Great Stage of Fools*, p. 9.

<sup>46</sup> BELL. *Shakespeare's Great Stage of Fools*, p. 11.

Segundo Videbaek,<sup>47</sup> o tamanho de uma companhia teatral elisabetana poderia variar, expandido em momentos de sucesso comercial ou encolhendo durante um surto de peste bubônica. Porém, era praticamente uma regra contar com pelo menos dois ou três *clowns* no elenco: um deles era o comediante de maior destaque, para quem seriam escritos papéis de peso, como o do cavaleiro Sir John Falstaff ou o do criado, Lança; aos demais caberia representar *clowns* de menor destaque ou mesmo a função de se dividir entre dois papéis. Para Videbaek,<sup>48</sup> era bastante improvável que Kemp ou Armin assumissem, em uma única peça, dois papéis distintos, por conta da força com que a imagem desses atores marcava as personagens que interpretavam, podendo suscitar expectativas equivocadas especialmente ao representarem papéis que não deveriam ser cômicos. É o que ocorreu, de fato, em uma encenação de *The Famous Victories of Henry the Fifth*, pela companhia The Queen's Men. Robert Weimann e Douglas Bruster<sup>49</sup> nos contam sobre a ocasião em que o célebre Tarlton se viu obrigado a representar, além do cômico Dericke, o papel de juiz, por conta da falta de um ator da companhia. Há registros de que o público morreu de rir quando o príncipe desferiu um soco no juiz justamente porque quem o representava era o cômico Tarlton. Na cena seguinte, Tarlton sobe ao palco novamente – só que dessa vez nas roupas do *clown* Dericke – e pergunta aos demais sobre o incidente do qual ele mesmo havia participado como juiz.<sup>50</sup> Seria impossível perder a piada, uma vez que a figura do inconfundível ator nunca era completamente eclipsada pelo papel que ele representava. Embora considerados irrelevantes por alguns críticos e diretores, papéis aparentemente menores – como os coveiros de *Hamlet*, o porteiro de *Macbeth* e o rústico com a cesta de *Antônio e Cleópatra* – podem ter grande importância para a confecção do tecido da trama, sinalizando para o leitor ou espectador que a história está prestes a dar uma guinada.

---

<sup>47</sup> VIDEBAEK. *The Stage Clown in Shakespeare's Theatre*, p. 1.

<sup>48</sup> VIDEBAEK. *The Stage Clown in Shakespeare's Theatre*, p. 1.

<sup>49</sup> WEIMANN; BRUSTER. *Shakespeare and the Power of Performance: Stage and Page in the Elizabethan Theatre*, p. 107.

<sup>50</sup> PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 75.

Para o crítico Raymond Alden,<sup>51</sup> o uso de recursos humorísticos pode ser detectado abundantemente na obra shakespeariana; e seu principal porta-voz, o *clown*, costuma ser inserido nas tramas de quatro modos principais:

- Interlúdios: os interlúdios cômicos não são uma invenção shakespeariana; eram usados nas *mystery plays* medievais, por exemplo, para satisfazer o gosto popular pela farsa cômica levada a cabo por personagens que representavam indivíduos comuns, das camadas mais baixas da sociedade. No teatro elisabetano, por sua vez, era prática recorrente interromper o desenrolar da trama trágica com um interlúdio cômico, protagonizado por um *clown*. É o que acontece em *Romeu e Julieta*, na cena do funeral, quando o embate cômico entre o criado Pedro e os músicos suspende o clima de tristeza que havia invadido a casa dos Capuletos com a morte fingida da jovem (4.5.98-135).
- Subenredo: também era comum inserir personagens cômicas na peça de tempos em tempos, permitindo que reaparecessem no palco em diversas cenas. Essas várias aparições formavam um tema secundário ou até mesmo um subenredo. Em *Trabalhos de amor perdidos*, o subenredo dos criados e dos pedantes serve para ridicularizar as pretensões intelectuais dos nobres; em *A comédia dos erros*, as confusões envolvendo os Drômios espelha e realça a trajetória cômica de seus senhores.
- Diálogos cômicos no enredo principal: os *clowns*, por vezes, emprestavam sua linguagem e seus trejeitos para personagens do enredo sério. É o caso do vilão cômico Ricardo III, cujo humor negro e proximidade com a plateia nos remetem à figura do Vício do teatro das moralidades. Também é o caso de protagonistas como Rosalinda, da comédia *Como quiserem*, e do herói trágico Hamlet.

---

<sup>51</sup> *The Use of Comic Material in the Tragedy of Shakespeare and his Contemporaries*, p. 282-286.

- Entrelace de um enredo cômico e um trágico: às vezes, os enredos cômico e trágico se entrelaçavam de tal modo que se tornavam praticamente indissociáveis. É o caso de interlúdios cômicos que se desenvolviam ao ponto de transformarem a tragédia em tragicomédia. A ameaça de morte que assombra *Medida por medida*, por exemplo, convive lado a lado com as tiradas satíricas de Lúcio e Pompeu.

Shakespeare era versátil demais para permitir que identificássemos uma única regra no uso do cômico em suas obras. Todavia, ele sempre criava espaço para a comicidade em suas peças, o que certamente agradava tanto ao seu público quanto ao comediante de sua companhia. Por vezes, as cenas do *clown* podem parecer gratuitas, e se manter distantes da ação principal, como em *Romeu e Julieta*; por outro lado, também há casos em que o *clown* invade de fato, a trama trágica, moldando a maneira como interpretamos o enredo principal, como acontece em *Hamlet* e *Antônio e Cleópatra*.<sup>52</sup>

Apesar do *clown* ser uma figura quase onipresente no universo dramático de Shakespeare, é essencial ter cautela para não o tratar como outra personagem qualquer. Richard Preiss<sup>53</sup> nos alerta sobre a importância de interpretar o *clown* à luz da forte tensão entre texto e performance que marcava o teatro elisabetano. Afinal, o papel de *clown* não era como os demais: sua atuação não se limitava ao que estava assinalado no texto dramático – seus improvisos eram a norma, e não a exceção. É justamente a imprevisibilidade da performance dos *clowns* que faz emergir aquilo de que muitos críticos contemporâneos preferem se esquecer: o caráter inexoravelmente incompleto e instável do texto teatral, em geral, e o do shakespeariano, em particular.

Ora, o que os *clowns* faziam era justamente extrapolar as falas que lhes eram designadas nos *scripts* – uma liberdade criticada pelo príncipe Hamlet:

<sup>52</sup> ALDEN. *The Use of Comic Material in the Tragedy of Shakespeare and his Contemporaries*, p. 291.

<sup>53</sup> PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 5.

E que aqueles que fazem os papéis de bobos não digam mais do que foi escrito para eles; pois há entre eles os que querem rir a fim de fazer rir também certo tipo de néscios espectadores, conquanto nesse interim algum ponto importante da peça devesse ser valorizado.<sup>54</sup>

Mas os textos teatrais que chegaram até nós não englobam tudo que acontecia em uma performance: são apenas um fragmento do evento teatral, uma idealização, na qual algumas vozes são privilegiadas e ali registradas, enquanto outras, embora presentes nas performances da época, não encontraram espaço nas linhas do texto. Estudar as performances cômicas do palco shakespeariano nos exige reconhecer seu apagamento no texto dramático e explicar as condições que permitiram a marginalização do *clown*, uma das figuras mais proeminentes do teatro da época.<sup>55</sup> Ao contrário do que faz a crítica shakespeariana tradicional, é preciso deslocar o foco da palavra escrita e da biografia de seu grande criador, Shakespeare, para se concentrar sobre o *clown*, a mais incontínente criatura do palco elisabetano-jaimesco.

Porém, o *clown* não foi a única vítima do triunfo do texto sobre a performance: a plateia, principal aliada do ator cômico da época, também era um colaborador ativo da construção da peça, mas poucos registros de suas contribuições sobreviveram até os tempos de hoje. Longe de se comportarem como meros receptores passivos, os espectadores elisabetanos traduziam na prática o significado ambivalente do termo *play* e mostravam que a peça, para eles, era muito mais um complexo jogo participativo do que um simples espetáculo para ser assistido<sup>56</sup> – um jogo nos moldes da definição proposta por Huizinga.<sup>57</sup>

As habilidades de alguns dos mais renomados *clowns* elisabetanos – os improvisos de Tarlton, os *jigs* de Kemp e as canções de Armin – dirigem nossa atenção para o momento da performance, para as possibilidades do evento teatral. Em certa medida, como asseguram Weimann e Bruster,<sup>58</sup> estudar o teatro elisabetano significa se debruçar

---

<sup>54</sup> SHAKESPEARE. *Hamlet*. 3.2.32-6

<sup>55</sup> PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 7.

<sup>56</sup> PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 7.

<sup>57</sup> HUIZING. *A Homo ludens*.

<sup>58</sup> WEIMANN; BRUSTER. *Shakespeare and the Power of Performance: Stage and Page in the Elizabethan Theatre*, p. 79.

sobre uma cultura em que a oralidade e o performático tinham um papel central. A companhia teatral itinerante Leicester's Men, a mais famosa da década de 1570, assim como a Queen's Men, cujo sucesso foi um dos grandes marcos dos anos 1580 e 1590, são ícones de uma tradição teatral calcada na oralidade e no talento de seus *clowns*. Poucas peças chegaram a ser publicadas e a qualidade dos textos escritos não faz justiça ao que era feito no palco. O célebre Tarlton, que além de ator também era autor e dramaturgo “não queria registrar na escrita, ou não conseguia traduzir para ela, sua atuação como *clown*”.<sup>59</sup> A prática de publicar e imprimir peças teatrais só se tornou recorrente na segunda metade da década de 1590, quase vinte anos depois do estabelecimento dos primeiros teatros, que pouco a pouco faria esmaecer a tradição itinerante das primeiras companhias.<sup>60</sup>

Mesmo depois da prática de impressão se estabelecer, o *clown* manteve seu papel transgressor e se consagrou como um agente antitextual, capaz de alargar o fosso entre a estabilidade do livro impresso e a imprevisibilidade do evento teatral.<sup>61</sup> Além disso, para cumprir sua função disciplinar, evitando que a desordem da plateia colocasse em xeque a realização do espetáculo, o *clown* se comportava como um jogador, cujo oponente era o público, que mirava no ator cômico sua energia agonística.<sup>62</sup> Os espectadores prestavam “ajuda necessária para a criação do teatro”;<sup>63</sup> o *clown*, por sua vez, era uma espécie de protoautor, à medida que tornava cada apresentação teatral única, dotando-a de aspectos dialógicos e performáticos que transformavam cada espetáculo em um evento singular – bem diferente do registrado no papel impresso.<sup>64</sup>

---

<sup>59</sup> “he did not wish to write down, or was unable to pen, the way he clowned” (WEIMANN; BRUSTER. *Shakespeare and the Power of Performance: Stage and Page in the Elizabethan Theatre*, p. 81, tradução minha).

<sup>60</sup> PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 8.

<sup>61</sup> PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 8.

<sup>62</sup> PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 9.

<sup>63</sup> “necessary helpers in the creation of theatre”. (WILES. *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, p. x, tradução minha).

<sup>64</sup> PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 9.

“O clown é o que há de mais antilivro no teatro”,<sup>65,66</sup> a mais criativa e imprevisível criatura do palco elisabetano-jaimesco.

## Referências

ALDEN, Raymond M. The Use of Comic Material in the Tragedy of Shakespeare and his Contemporaries. *The Journal of English and Germanic Philology*, v.13, n. 2, p. 281-298, 1914.

BELL, Robert. *Shakespeare's Great Stage of Fools*. New York: Palgrave-Macmillan, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230337725>.

CHARLES, Lucile Hoerr. The Clown's Function. *The Journal of American Folklore*, v. 58, n. 227, p. 25-34, 1945. DOI: <https://doi.org/10.2307/535333>.

DOBSON, Michael; WELLS, Stanley (eds.). *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

GURR, Andrew. Shakespeare's Playhouses. In: KASTAN, David (ed.). *A Companion to Shakespeare*. Oxford: Blackwell, 1999, p. 362-376. DOI: <https://doi.org/10.1111/b.9780631218784.1999.00023.x>.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. O jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

KASTAN, David. *Shakespeare and the Book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

PREISS, Richard. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*. Cambridge University Press, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139567794>.

SHAKESPEARE, William. Tradução de Barbara Heliodora. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. 3 v.

---

<sup>65</sup> “The clown was the most un-booklike thing about theatre” (PREISS. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, p. 10, tradução minha).

<sup>66</sup> A tradicional aversão dos porta-vozes da comicidade à palavra escrita está presente na peça de Thomas Nashe intitulada *Summer's Last Will and Testament*, em que o famoso bobo de Henrique VIII se declara inimigo da tinta e do papel (WEIMANN; BRUSTER. *Shakespeare and the Power of Performance: Stage and Page in the Elizabethan Theatre*, p. 102).

SOUTHWORTH, John. *Fools and Jesters at the English Court*. Gloucestershire: Sutton Publishing, 1998.

VIDEBAEK, Bente. *The Stage Clown in Shakespeare's Theatre*. London: Greenwood Press, 1996.

WEIMANN, Robert; BRUSTER, Douglas. *Shakespeare and the Power of Performance: Stage and Page in the Elizabethan Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511481437>.

WILES, David. *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511553417>.

Recebido em: 10 de abril de 2019.

Aprovador em: 5 de setembro de 2019.



**Uma alavanca em direção ao fim do mundo:  
H. G. Wells e sua máquina do tempo**

***A Lever Toward the End of the World:  
H. G. Wells and His Time Machine***

Fabio Luciano Iachtechen

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Ponta Grossa, Paraná / Brasil

Instituto Federal do Paraná / Paraná / Brasil

fabio.luciano@gmail.com

**Resumo:** *A máquina do tempo*, primeiro romance do escritor inglês H. G. Wells, foi, desde seu lançamento em 1895, um importante sucesso editorial, além de ter se tornado uma das mais representativas obras precursoras da moderna ficção científica. Uma de suas características essenciais é a proposta de uma viagem temporal proporcionada pela ação humana, com base no conhecimento de sua época. Ao dialogar com as premissas científicas em voga Wells criou não apenas uma máquina, mas também um conjunto de possibilidades acerca da relação humana com o tempo, concebido não mais aprioristicamente como um dado natural, mas conjecturado como um elemento possível de ser apreendido e moldado pela ação humana. Neste artigo, proponho analisar a máquina de viajar no tempo como uma criação wellsiana e discutir tanto as bases materiais e científicas que a acompanharam, bem como uma concepção histórico-filosófica acerca do tempo enquanto experiência humana concreta.

**Palavras-chave:** H. G. Wells, *A máquina do tempo*; ficção científica; literatura inglesa.

**Abstract:** *The Time Machine*, the first novel by the English writer H. G. Wells, has since its launch in 1895 been an important publishing success and has become one of the precursors of the most representative works of modern science fiction. One of its essential characteristics is the proposal of a temporal journey provided by human action, based on the knowledge of its time. In dialoguing with the vogue scientific premises Wells created not only a machine, but also a set of possibilities about the human

relationship with time, conceived no longer aprioristically as natural, but conjectured as a possible element to be grasped and shaped by human action. In this article, I propose to analyze the time-traveling machine as a Wellsian creation and discuss both material and scientific foundations that accompanied it, as well as a historical-philosophical conception of time as a concrete human experience

**Keywords:** H. G. Wells; *The Time Machine*; science fiction; English literature.

Existe apenas um tipo de história de ficção científica que eu não gosto, é a chamada viagem no tempo. Não parece lógica para mim. Por exemplo: supondo que um homem tenha rancor de seu avô, que agora está morto. Ele poderia subir em sua máquina, voltar para o ano em que seu avô era um jovem e matá-lo. Mas se fizesse isso como poderia o vingador ter nascido? Eu acho que a coisa toda é uma “mentira”.

*Carta de um jovem leitor de treze anos para a editoria da revista Astounding Stories, dezembro de 1931.*<sup>1</sup>

A tradicional editora Zahar anunciou, em fevereiro de 2019, a publicação de uma edição de luxo, comentada, de *A máquina do tempo*, do escritor inglês H. G. Wells, seguindo o manuscrito original de 1895.<sup>2</sup> Ela denota um interesse perene pela obra ficcional de Wells, especialmente pelos seus romances científicos novecentistas. A esta oportuna revisita podemos acrescentar tantas outras que o número seria impossível precisar. Um dos críticos mais importantes a analisar as primeiras obras de Wells, Bernard Bergonzi, afirmou que este é um romance que, além de sua importante reputação literária, também traz consigo uma história bibliográfica rica e complexa, sem paralelos na moderna ficção inglesa.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> “There is only one kind of Science Fiction story that I dislike, and that is the so-called time-travelling. It doesn’t seem logical to me. For example: supposing a man have a grudge against his grandfather, who is now dead. He could hop in his machine and go back to the year that his grandfather was a young man and murder him. And if he did this how could the revenger be born? I think the whole thing is the “bung”. (NAHIN. *Time Machines: Time Travel in Physics, Metaphysics and Science Fiction*, p. 7, tradução minha)

<sup>2</sup> WELLS, H. G. *A máquina do tempo: uma invenção*. Tradução, apresentação e notas Adriano Scandolaro. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

<sup>3</sup> BERGONZI. *The Publication of The Time Machine*, p. 13.

H. G. Wells foi um contista de histórias fantásticas, de narrativas que versaram sobre sonhos humanos, sobre o tempo futuro e suas implicações sociais, além de tecnologias antevistas. Foi também precursor, ao lado do escritor francês Júlio Verne, da moderna ficção científica, embora tenha se referido por vezes aos textos desta fase inicial de sua carreira como “romances científicos”. Sua imaginação foi responsável por clássicas e imperecíveis imagens simbólicas desenvolvidas pelo gênero, como a viagem temporal em *A máquina do tempo* (1895), a invisibilidade em *O homem invisível* (1896), a questão da natureza humana e seu lado bestial em *A ilha do Dr. Moreau* (1897), a invasão belicosa marciana em *A guerra dos mundos* (1898) e as viagens espaciais em *Os primeiros homens na Lua* (1901).

Mas foi com sua máquina de viajar no tempo que Wells obteve seu primeiro sucesso editorial e de público, o que lhe permitiu, à época, deixar de lecionar como professor primário de ciências para se tornar um escritor profissional. Embora não seja a primeira narrativa com viajantes temporais, antes experienciadas em sonhos, alucinações ou hipnose, o romance é provavelmente o primeiro em que o deslocamento cronológico se dá por meio de um artefato tecnologicamente criado pelo ser humano.

De um ponto de vista simbólico, Wells criou uma máquina que se tornou ícone pop da ficção científica, reproduzida em miniaturas compartilhadas pelo universo *geek* e também nas versões cinematográficas que a obra recebeu, nas quais o mecanismo descrito originalmente por Wells permanece praticamente inalterado: uma espécie de *gadget* vitoriano que se tornou um artefato com ares *steampunk*.<sup>4</sup> Com exceção das rodas, a máquina do tempo continua sendo uma espécie de automóvel, a semelhança dos primeiros veículos movidos à vapor do final do século XIX, inclusive pela presença da alavanca no lugar do volante.

Ao mesmo tempo, junto com sua criatura, a máquina do tempo, Wells criou também uma espécie de paradoxo científico: a possibilidade de uma viagem temporal, mas não espacial, a partir da ideia ainda incipiente em sua época do tempo (duração) ser possivelmente a quarta dimensão da matéria, junto à altura, comprimento e profundidade.

Na obra, o deslocamento para o futuro leva o viajante para uma sociedade de classes, dividida entre os Elois, pequenas e dóceis criaturas

---

<sup>4</sup> É o caso da produção da MGM de 1960, dirigida por George Pal, e da versão de 2002 dirigida pelo bisneto do autor, Simon Wells.

que habitam a superfície em grandes estruturas comunais, e os Morlocks, que vivem em grandes túneis subterrâneos que escondem também a maquinaria responsável pelo funcionamento daquela estrutura social. Não é intenção deste trabalho explorar esta analogia crítica à sociedade industrial inglesa, uma abordagem já oferecida por importantes estudos sobre a obra.<sup>5</sup> A proposta aqui é analisar as características essenciais da criação de Wells, a máquina do tempo, materialização tecnológica de determinadas aspirações científicas da época em perceber o tempo como um elemento relativo no universo natural. Esta abordagem sugere que a criação da máquina proporciona a ideia de uma viagem no tempo plausível cientificamente, e aponta para a possibilidade de uma concepção de tempo relacionada a uma determinada filosofia da história, na qual as temporalidades podem ser sobrepostas em camadas intercambiantes entre a história cronológica humana e o tempo cósmico.

### O tempo como duração

A narrativa de *A máquina do tempo* termina de uma maneira muito semelhante ao seu início, com espectadores reunidos em torno do relato das aventuras do Viajante. Este momento se assemelha a um palestrante que, depois de uma longa e concentrada exposição, aguarda a primeira questão de seu público. Não obstante, após um instante de contemplação de seus interlocutores, o Viajante se dirige ao médico e antecipa o possível raciocínio: “– Não, não posso esperar que você acredite em mim. Tome isso como uma mentira, ou uma profecia. Diga que eu sonhei isso no laboratório. Considere que eu vinha especulando sobre os destinos de nossa raça até que criei esta ficção.”<sup>6</sup> O narrador, personagem não nominado que conduz o leitor pela trama, retorna sozinho à casa do Viajante no dia posterior a esta apresentação inicial, provavelmente movido pela incredulidade, para um definitivo interrogatório.

O que presencia é uma segunda viagem, desta vez sem retorno, pois seu testemunho é dado anos depois destes episódios, tempo para

---

<sup>5</sup> Cf. SOUZA. *O tempo e a máquina do tempo: estudos de filosofia e pós-modernidade*; PHILMUS. *The Logic of Prophecy in The Time Machine*; HAMMOND. *The Time Machine as a First Novel: Myth and Allegory in Wells's Romance*.

<sup>6</sup> WELLS. *A máquina do tempo*, p. 112.

o qual o Viajante nunca retornou, o que confirma ao narrador/leitor a veracidade de suas experiências.

Este jogo entre o verossímil e o improvável é a tônica também do início de *A máquina do tempo*, especialmente do primeiro capítulo dedicado à reunião inicial na casa do Viajante, na qual a ideia da viagem temporal é apresentada e debatida, ao mesmo tempo em que traz à tona algumas ideias-mestras fundamentais para esta análise.

A cena inicial, apresentada pelo narrador, desenha o confortável ambiente de uma casa ampla, na qual ocorre uma reunião de importantes personalidades locais da região de Richmond, sudeste de Londres, região de parques e espaços abertos, à margem do rio Tâmesa. Bergonzi associa este tipo de recurso literário em forma de reunião à própria cultura inglesa e sua tendência de produzir associações para diversas finalidades, tornando este elemento cultural presente na atmosfera dos *gentlemen's clubs* uma cena literária comum, especialmente quando os trechos subsequentes, como no caso de *A máquina do tempo*, apresentam uma reviravolta em relação à tranquilidade comum ao ambiente burguês vitoriano do fim do século XIX.<sup>7</sup>

Todavia, esta reunião pode ser considerada algo mais do que um simples recurso literário, pois além de figuras importantes para a comunidade local elas representam elementos simbólicos da ciência (estão presentes um médico e um psicólogo), do conhecimento e sua difusão (alguns jornalistas) e da política (o prefeito local), além de outro sujeito denominado apenas como muito jovem. Eles, de alguma maneira, formam um microcosmo social no qual a relativização do conceito de tempo conhecido até então poderia ser apresentada socialmente por seus diferentes ângulos.

A primeira questão sugerida pelo viajante é a necessidade de uma revisão dos conceitos básicos da geometria elementar ensinada nas escolas. Assim, a ideia da quarta dimensão da matéria surge como argumento fundamental que embasa a explanação, seguida da usual abordagem nominalista que caracteriza o discurso científico wellsiano.

---

<sup>7</sup> Bergonzi aponta ainda que *A máquina do tempo* pertence, a partir desta estrutura inicial organizada em uma reunião, à classe das *storys*, à qual estão incluídos *A outra volta do parafuso*, de Henry James, e *Lord Jim*, de Joseph Conrad. BERGONZI. *The Early H. G. Wells: A Study of the Scientific Romances*, p. 43.

– Claramente, qualquer corpo real deve se estender em quatro direções: deve ter Comprimento, Largura, Espessura e Duração, – prosseguiu o Viajante do Tempo. – Mas por uma enfermidade natural da carne, a qual vou lhes explicar em um momento, tendemos a passar por cima deste fato. Há, na realidade, quatro dimensões, três das quais chamamos de planos de espaço, e uma quarta, o Tempo. Existe, no entanto, uma tendência a formar distinção irreal entre aquelas três dimensões e esta, porque nossa consciência se move intermitentemente em um único sentido, ao longo dessa última dimensão, do começo ao fim de nossas vidas. [...] É apenas outra maneira de olhar para o Tempo. Não há nenhuma diferença entre o Tempo e qualquer uma das três dimensões do Espaço, exceto a de que nossa consciência se move ao longo dela. [...] Os cientistas – prosseguiu o Viajante do Tempo, depois da pausa necessária para a assimilação do exposto – sabem muito bem que o tempo é apenas um tipo de espaço. [...] Nós estamos sempre saindo do movimento presente. Nossas existências mentais, que são imateriais e não tem dimensões, estão passando ao longo da dimensão Tempo com uma velocidade uniforme do berço ao túmulo.<sup>8</sup>

Nestes trechos pode-se perceber uma alusão à impossibilidade de se pensar o tempo – neste caso não apenas físico, mas principalmente histórico – para além de uma direção determinada, por conta de uma formação da consciência humana condicionada a este conceito de que o tempo se move em uma única direção, concepção esta que pode ser entendida como a base do pensamento histórico em fins do século XIX. O que observamos a seguir é a tentativa primeira em explicar o tempo como um fenômeno psicológico para, em seguida, partir para a física experimental.

A racionalidade que embasa a viagem temporal recebe especial atenção nas páginas iniciais, nas quais Wells discorre sobre o tempo como uma dimensão da consciência. O Viajante se apresenta como filósofo e oferece uma exposição sobre geometria quadridimensional, com base nos

---

<sup>8</sup> WELLS. *A máquina do tempo*, p. 12-15. A associação entre tempo e espaço como conceitos indissociáveis no universo wellsiano tem nova aparição na coletânea de contos de 1899, *Tales of Space and Time*.

artigos do astrônomo e matemático Simon Newcomb, personagem real utilizado como recurso de verossimilhança.<sup>9</sup> Esta primeira tentativa de explicar racionalmente a relativização das operações temporais por meio dos argumentos psicológicos, que posteriormente foram corroborados pela física experimental, pode ser entendida como representativa deste debate sobre a noção de tempo como duração.

Neste sentido, podemos tomar como exemplo a afirmação do psicólogo americano William James, em seu *Principles of psychology*, de 1890, em que sugere que o que sustenta a nossa capacidade de olhar para o futuro é a ideia de duração.<sup>10</sup> Wells certamente estava familiarizado com as ideias de James, pois além de compartilharem o mesmo editor nos Estados Unidos, Henry Holt, sua mais longeva esposa, Amy “Jane” Robbins, lhe deu uma cópia dos *Principles* de presente, com dedicatória de novembro de 1898, que se encontra atualmente na *Wells’s Collection* da Universidade de Illinois Urbana-Champaign, acervo que pude consultar como pesquisador-visitante em 2013. Não é possível precisar se Wells leu o livro antes de escrever os primeiros capítulos d’ *A máquina do tempo*,

---

<sup>9</sup> Refere-se ao astrônomo e matemático Simon Newcomb (1835-1909), que delineou as possibilidades de uma geometria quadridimensional como parte de uma conferência apresentada na *New York Mathematical Society* em dezembro de 1893. Wells provavelmente teve acesso à transcrição desta conferência publicada sob o título *Modern mathematical thought* na revista *Nature*, edição de fevereiro de 1894. A *Nature* é mencionada em diversos romances, como em *A guerra dos mundos*, especialmente nos momentos em que Wells pretende imprimir veracidade a suas informações. Seu editor na época, R. A. Gregory, foi seu amigo pessoal e colaborador da *História universal*, publicada em 1919.

<sup>10</sup> JAMES. *The Principles of Psychology*, p. 609. Outro exemplo de como a influência psicológica estava em voga no debate sobre a concepção de tempo neste período pode ser encontrada nos ensaios do filósofo francês Henri Bergson no início dos anos 1890. Particularmente, Bergson concebia o tempo como *durée* no seu *Essai sur les données immédiates de la conscience*, de 1889. Foram notórios os debates posteriores, no início dos anos 1920, com Albert Einstein, a respeito de sua defesa do tempo como uma dimensão restrita à consciência, em um esforço de expor alguns princípios contrários à teoria da relatividade. Especificamente sobre o debate promovido na *Société Française de Philosophie* em seis de abril de 1922, em que Einstein acusou Bergson de literalmente não o compreender. Cf. CANALES, Jimena. “Einstein, Bergson, and the Experiment that Failed.

mas alguns destes princípios podemos encontrar em outros trabalhos da fase precursora da ficção científica.<sup>11</sup>

Dando prosseguimento a suas explicações, o Viajante tenta, enfim, definir aos seus interlocutores o que é a quarta dimensão enquanto possibilidade geométrica.

Vocês sabem que numa superfície plana, que tem apenas duas dimensões, podemos representar um sólido de três dimensões; da mesma forma, *eles* acham que por modelos tridimensionais poderiam representar um de quatro, se conseguissem dominar a perspectiva da coisa.<sup>12</sup>

O “eles” destacado na citação é uma referência aos filósofos (como Wells os denomina), que teriam proposto a questão da geometria quadridimensional em termos conceituais. Neste trecho há menção ao mesmo professor Simon Newcomb, que hipoteticamente teria exposto o assunto à Sociedade Matemática de Nova York, exatamente um mês antes daquela reunião.

A menção às pesquisas e pensadores reais é seguida da afirmação definitiva, por parte do Viajante, de que poderia pôr em prática aquilo que até então estava sendo tratado em termos conceituais, e que tinha condições de provar suas assertivas por meio de “verificação experimental”, nos seus próprios termos. As primeiras reações sobre a afirmação do Viajante em poder mover-se no tempo foram de jocosa especulação sobre a intervenção direta no passado histórico: “– Podemos aprender grego diretamente dos lábios de Homero e Platão – disse o muito jovem” ou mesmo visitar fatos históricos, “e verificar os relatos aceitos”, como, por exemplo, sobre a Batalha de Hastings.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> O mais notável exemplo de uma especulação do tempo enquanto duração é o conto *The New Accelerator*, de 1901, no qual um cientista concebe uma espécie de fórmula que faz com que seus sentidos, cognição e movimentos sejam mais velozes que o restante dos seres humanos. Porém, ao seu redor, o mundo continua em sua velocidade normal, quase imóvel a partir da percepção do cientista, para quem o tempo se move em um ritmo diferente.

<sup>12</sup> WELLS. *A máquina do tempo*, p. 13. (Grifo do autor)

<sup>13</sup> WELLS. *A máquina do tempo*, p. 16. Hastings foi uma batalha vencida pelos normandos em outubro de 1066, e marcou o fim da hegemonia saxônica nas ilhas bretãs. A opção de Wells em mencionar esta batalha especificamente, dentre tantos possíveis eventos históricos a serem visitados e observados *in loco*, não fica clara. Hastings é

A referida verificação experimental se configura quando o Viajante faz sua primeira demonstração, não com a máquina em si, usada em suas viagens posteriores, mas com uma pequena réplica em miniatura, descrita como um mecanismo semelhante a um relógio, com uma pequena alavanca de marfim e alguns cristais: “– Quero agora que vocês entendam claramente” diz o Viajante, “que esta alavanca, ao ser movida, faz a máquina deslizar para o futuro, e esta outra reverte o movimento”, ou seja, em direção ao passado, em nenhum momento cogitado. “– Daqui a pouco vou mover a alavanca, e a máquina vai embora. Vai desaparecer, passar para o Tempo futuro, e sumir.”<sup>14</sup>

Esta forma de exposição, ainda que alegórica, em que uma demonstração em escala menor é precedida pela experiência em si, é exemplar do tipo de mentalidade científica que acompanhou Wells em seus romances. Além disso, como já mencionado, a presença de uma máquina, um artefato construído tecnologicamente, ou seja, a partir do próprio conhecimento técnico transformado e materializado pela mediação da experiência, é um dado que merece atenção, pois os recursos dos deslocamentos temporais na literatura universal antes de Wells estão relacionados a elementos quiméricos e inseridos na própria mentalidade humana. Segundo Colin Manlove, antes de Wells e Verne, quando a máquina apareceu no romance vitoriano, raramente assumiu um papel central nas narrativas. Pelo contrário, em muitos casos, sua presença denuncia elementos de desumanização e depreciação social, em uma associação quase que indistinta entre ciência, tecnologia e o universo fabril.<sup>15</sup>

Como mencionado, o passado como possível experiência empírica é indiretamente descartado pelo Viajante, pois, seguindo seu entusiasmo vitoriano, interessa-lhe apenas o futuro como experiência vivida. Esta

---

relativamente bem documentada, especialmente se comparada às demais batalhas neste período de transição entre a baixa e alta Idade Média, não sendo, portanto, um bom exemplo de evento histórico que, ao ser contemplado diretamente por espectadores do futuro, produziria um efeito de sentido que mudaria completamente sua compreensão. Contudo, é possível supor que, sendo este evento seminal para a formação da futura nacionalidade inglesa, seja do interesse particular de Wells enquanto pesquisador da história de seu país e do próprio conceito de nação em si, do qual foi um detrator veemente.

<sup>14</sup> WELLS. *A máquina do tempo*, p. 19.

<sup>15</sup> MANLOVE. *Wells and the Machine in Victorian Fiction*.

posição pode ser relacionada à própria física de sua época, essencialmente linear quando aborda o fenômeno temporal, e para a qual o passado é uma experiência concretizada. Ao mesmo tempo, há implícito um questionamento sobre a validade desta observação direta do passado, se ela contribuiria efetivamente para uma melhor compreensão dos fenômenos históricos ou seria apenas uma visão diferente.

O capítulo da reunião se encerra com a apresentação da máquina do tempo, em escala maior, ainda inacabada, e a promessa de uma nova demonstração, para a qual são convidados os membros da primeira reunião e alguns novos espectadores. O que se segue é a cena de um jantar, no qual todos estão ao aguardo do anfitrião, que chega com as roupas rasgadas, empoeiradas e, após pedir uma pausa para se recuperar, conta a experiência de sua primeira viagem temporal, reproduzida pelo narrador anônimo.

### **Viagem imóvel**

A experiência da viagem ao futuro transferida ao narrador não é simplesmente a descrição de um roteiro percorrido, mas um relato que procura preencher um vazio temporal com imagens que, em si, contêm muitos sentidos relacionados a diferentes ideias circulantes em sua época.

Na descrição do viajante, após sentar-se na máquina e empurrar para frente (em direção ao futuro) a alavanca, uma sensação desagradável lhe percorre o corpo, porém a suspeita de um engodo da consciência é desmentida pelo relógio da parede do laboratório: a impressão era de que apenas um minuto havia se passado, mas o infalível relógio apontava uma distância temporal percorrida de mais de três horas, mesmo permanecendo exatamente no mesmo lugar em seu laboratório. A surpresa inicial não lhe impede de ir adiante, substituindo a estranha sensação pela curiosidade do futuro enquanto experiência vivida, empurrando mais a alavanca, acelerando o avanço temporal até que a sucessão do dia e noite se transformam em uma sequência de imagens sobrepostas, quadro que pode ser associado aos cinematógrafos e sua justaposição de imagens fixas.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Sobre a questão do cinematógrafo, um fato digno de nota ocorreu no final de 1895, quando Robert W. Paul, eletricista inglês, fabricante de produtos ópticos, provavelmente impressionado pela descrição das sucessões temporais em *A máquina do tempo*,

Em determinado momento, o laboratório some, dando a entender que em um breve futuro ele já não existiria mais. No entanto, a paisagem de Richmond e do rio Tâmisia continuam familiares. O resultado do avanço temporal do Viajante, cada vez mais rápido em sua intensidade, é a aceleração da mudança espacial ao seu redor, o que inclui o vislumbre de uma arquitetura futurista, ainda que desfocada pela sucessão da paisagem, além da descrição da ascensão e queda de várias civilizações, uma imagem discursiva comum especialmente a historiadores vinculados a uma filosofia especulativa e fatalista da história, aos quais Wells pode ter seu pensamento associado, como Oswald Spengler e Arnold Toynbee.

O impulso final na alavanca leva o Viajante ao ano 802.701 d. C., como é possível averiguar algumas páginas adiante a partir do mostrador cronológico do painel da máquina do tempo. A data final na qual se desenrola a trama de *A máquina do tempo* extrapola qualquer possibilidade de previsão conjectural a partir do próprio presente do Viajante, ou mesmo da nossa temporalidade atual. Mesmo assim, é uma data que, apesar do número misterioso, merece algumas considerações, pois nela podem ser encontrados alguns significados históricos para além da simples evasão cronológica.

Creio ser possível afirmar que a familiaridade de Wells com a arqueologia e a antropologia biológica de sua época possa, em alguma medida, ter influenciado na formação de sua visão de uma viagem temporal em larga escala. Como estudante de ciências em South Kensington, pertenceu às primeiras gerações de jovens a terem contato efetivo com emergentes teorias sobre a formação da Terra e do Universo,

---

procurou Wells para lhe propor sociedade em um invento que estava por concluir: o *teatrograph*, uma espécie de transmissor sequencial de imagens semelhante ao que na mesma época estavam desenvolvendo os irmãos Lumière e ao kinetoscópio de Thomas Edison. Paul propôs sociedade a Wells para produzirem filmes, a começar por uma versão cinematográfica de *A máquina do tempo*, em que os espectadores, sentados em uma plataforma oscilante, sujeita a vento e ruídos, seriam transportados por imagens animadas de diferentes épocas do passado, presente e futuro. Wells recusou a proposta, apesar de ter confessado ser promissora e financeiramente interessante, mas que, segundo ele mesmo, seria devastadora para suas pretensões intelectuais. A resposta de Wells a Robert Paul pode ser encontrada no apêndice do estudo de Leon Stover, “Robert W. Paul on The time machine and the history movies” em STOVER. *The Time Machine, an Invention: A Critical Text of the 1895 London First Edition*, p. 244-245.

sobre a origem da vida e a era dos dinossauros. Estes novos campos de conhecimento, imensos e promissores, são lembrados no epílogo de *A máquina do tempo* quando o narrador, conjecturando sobre os possíveis destinos do viajante, imagina viagens para os períodos Paleolítico, Jurássico e Triássico.

Desta forma, diante da ampliação significativa da escala temporal possível de ser apreendida pela ciência de sua época, a humanidade emerge tardiamente na cadeia evolutiva, ainda que, ao mesmo tempo, nossa espécie possa ser considerada bastante antiga, e isso cada vez mais se confirma pelos exames laboratoriais e pela ciência antropométrica. Por exemplo, na *História universal* de 1919, Wells aponta o surgimento do *pithecanthropus erectus* (ou homem de Java) há cerca de 800.000 mil anos atrás, uma afirmação embasada nos estudos paleontológicos mais importantes de sua época. Cerca de duas décadas depois, com o advento dos exames mais apurados de radiocarbono, essa datação foi confirmada como superior aos 1,8 milhões de anos.

Neste sentido, é possível conjecturar que Wells especulava a respeito de escalas temporais maiores porque as possibilidades de mudanças significativas na estrutura social humana não poderiam ser objeto de sua análise, pelo menos dentro do modelo historiográfico estabelecido, no qual apenas uma ínfima parte da aventura humana poderia ser registrada por meio do que se considerava “documento” ou “fonte histórica”. Semelhante argumento podemos encontrar no estudo proposto por Patrick Parrinder, para quem Wells estava determinado, ao propor tal escala temporal, a demonstrar os resultados danosos de um processo evolutivo estritamente natural, sem a intervenção humana em sua condução e impossível de ser apreendido racionalmente pela sua extrapolação temporal. Para Parrinder,

A evolução por seleção natural – o modelo estritamente darwinista ao qual Wells e Huxley aderiram – não poderia ter provocado mudanças significativas dentro da espécie humana na da história registrada, de modo que tais mudanças devem ser culturais, não naturais em sua origem. Wells estava determinado a mostrar os resultados da evolução natural hipotética, não de processos artificiais ou eugênicos em *A máquina do tempo*. A viagem do Viajante por boa parte de um milhão de anos reflete tanto

a provável idade da espécie humana, na compreensão dos contemporâneos de Wells, quanto o tempo mínimo necessário para que a seleção natural produza novos seres degenerados descendentes da humanidade atual.<sup>17</sup>

O horizonte temporal de Wells foi também influenciado pela física de sua época, especialmente a que abordava a idade do universo e o futuro do sistema solar. Ao fim do livro, por exemplo, ao escapar dos perigos que o ano 802.701 oferecia ao viajante, ele adianta sua alavanca para frente, para cerca de 29 milhões de anos, uma provável alusão à idade dos seres vivos mais próximos de nós, após os dinossauros há cerca 65 milhões de anos. Ao menos, argumento semelhante sobre este fenômeno é apresentado nos primeiros capítulos da *História universal* dedicados ao desenvolvimento dos seres vivos entre o paleolítico e o neolítico. A visão descrita é de um grande sol, vermelho e intenso, que toma conta da paisagem, uma praia desolada, deserta e sem vida. Ao passo em que em termos biológicos a narrativa aponta para a plasticidade da vida, temos também uma breve, porém importante lembrança de um universo em mutação, cuja energia pode ser entendida como limitada.

Em sua imóvel trajetória, o Viajante observa diversos sinais das mudanças civilizacionais, bem como de diferentes fenômenos naturais: “[...] vi grande e esplêndida arquitetura se erguer ao meu redor, mais sólida que a de qualquer prédio de nosso tempo, e no entanto, como parecia, construída de lampejos e névoas”.<sup>18</sup> Na prática, não teriam sido necessários oitocentos mil anos para que estas mudanças ocorressem. Nosso conhecimento histórico sugere, para usar o mesmo número alegórico, que oitocentos anos seriam suficientes entre o apogeu e o fim de

---

<sup>17</sup> “Evolution by natural selection – the strictly Darwinian model to which Wells and Huxley adhered – could not have brought about significant changes within the human species within recorded history, so that any such changes must be cultural, no natural in origin. Wells, was determined to show the results of hypothetical natural evolution, not of artificial or eugenics processes in *The Time Machine*. The traveller’s voyage through the best part of a million years thus reflects both the probable age of the human species, in the understanding of Wells’s contemporaries, and the minimum time needed for natural selection to produce new degenerate beings descended from present-day humanity.” PARRINDER. *Possibilities of Space and Time*, p. 39.

<sup>18</sup> WELLS. *A máquina do tempo*, p. 34.

uma civilização.<sup>19</sup> Mesmo levando em conta a questão material, como, por exemplo, a mais durável das arquiteturas, oito mil anos seria um tempo mais do que suficiente, em hipótese, para se observar tal fenômeno, pelo menos esta é a idade das primeiras urbes humanas assim compreendidas.

Desta forma, é possível sugerir, a partir da própria suposição de como Wells chegou a esta aparentemente aleatória datação, que ela representa não apenas uma escala temporal cósmica que engloba o futuro, mas duas, o que inclui também uma escala temporal histórica medida pelo surgimento e queda de diferentes civilizações, ambas sobrepostas e intercambiantes.

Patrick Parrinder sugere, de maneira bastante plausível, que a descrição da reunião do capítulo inicial de *A máquina do tempo* tenha sido ambientada no início do século XX, apesar de Wells não apresentar objetivamente nenhuma data. Em outros romances científicos do período, como em *A guerra dos mundos* ou *Os primeiros homens na Lua*, existe a contextualização “início do século XX”, sem maior precisão. Wells usou também este contexto-base em “Chronic argonauts”, conto de 1888 e prelúdio de *A máquina do tempo*.

Se tomarmos como base (e ponto de partida da viagem) o ano de 1901,<sup>20</sup> o universo descrito em *A máquina do tempo* foi exatamente imaginado como sendo 800.800 (oitocentos mil e oitocentos) anos em direção ao futuro, ao qual acrescentando os 1901 anteriores, chegamos aos 802.701 propostos por Wells.<sup>21</sup> Temos assim representados alegoricamente os oitocentos anos de uma possível escala histórica e os oitocentos mil anos da escala cósmica bioevolutiva.

É possível identificar outros signos que fundamentam estas ideias de que o tempo tratado no romance é uma representação de estratos temporais sobrepostos. O historiador norte americano Carl Becker, por exemplo, em resenha sobre a *História universal*, lembra que Wells, em seus capítulos introdutórios, apresenta uma datação sugerida na época

---

<sup>19</sup> Neste sentido, podemos lembrar apenas como exemplo, a proposta de Oswald Spengler a respeito do caráter orgânico das civilizações. Para ele a média de vida cronológica de uma civilização não ultrapassaria os 1.000 anos, como no caso da europeia ou fáustica, como a denominara, que já se encontrava no início dos anos 1920 emanando os últimos suspiros iniciados ainda na Idade Média. Ver SPENGLER. *A decadência do Ocidente*.

<sup>20</sup> Este ano foi também o da publicação de *Antecipations*, obra em que Wells propôs uma abordagem mais direta e sociológica do futuro, principalmente o século XX.

<sup>21</sup> PARRINDER. *Possibilities of Space and Time*, p. 42.

para a idade da Terra, provavelmente uma novidade impactante ao leitor comum. “O que impressionará particularmente o leitor, e sem dúvida é o que se pretendia, é que foi um tempo incrivelmente longo na formação, 80 ou 800 milhões de anos, mais ou menos, de acordo com as melhores suposições.” E no trecho seguinte, recorda que Wells apresenta, na tábua cronológica presente ao fim da *História universal*, cerca de 800 mil anos como o provável início da presença humana em nosso planeta.<sup>22</sup>

As diversas ideias encontradas nos primeiros capítulos de *A máquina do tempo*, de alguma maneira, convergem para a forma como Wells concebe o conceito de tempo, natural e historicamente, e de como este conceito está relacionado com outras ideias semelhantes em sua época. Para Wells, a partir deste momento, o futuro da humanidade se tornou um objeto de conhecimento tão maleável e sujeito à análise e interpretação quanto o presente ou o passado.

## Referências

BECKER, Carl. Mr. Wells and the New History. *The American Historical Review*, Oxford, v. 26, n. 4, p. 641 - 656, July, 1921. DOI: <https://doi.org/10.2307/1836730>.

BERGONZI, Bernard. *The Early H. G. Wells: A Study of the Scientific Romances*. Manchester: Manchester University Press, 1961. DOI: <https://doi.org/10.3138/9781442656864>.

BERGONZI, Bernard. The Publication of *The Time Machine*, 1894 -1895. *Review of the English Studies*, Oxford, v. 11, n. 41, p. 42-51, 11960. DOI: <https://doi.org/10.1093/res/XI.41.42>.

CANALES, Jimena. Einstein, Bergson, and the Experiment that Failed: Intellectual Cooperation at the League of Nations. *Modern Language Notes*, Cambridge, v. 120, n. 5, p. 1168-1191, Dec. 2005. DOI: <https://doi.org/10.1353/mln.2006.0005>.

---

<sup>22</sup> “What will strike the reader particularly, and doubtless was intended to, is that it was an incredibly long time in the making – 80 or 800 million years, more or less, according to the best guesses.” BECKER. “Mr. Wells and the New History”, p. 645.

HAMMOND, John. *The Time Machine as a First Novel: Myth and Allegory in Wells's Romance*. In: PARRINDER, Patrick. *H. G. Wells Perennial Time Machine*. Selected Essays from the Centenary Conference "Time Machine: Past, Present and Future". London: Imperial College, 1995. p. 3-11.

JAMES, William. *The Principles of Psychology*. New York: Henry Holt, 1910. v. 1.

MANLOVE, Colin. Charles Kingsley, H. G. Wells and the Machine in Victorian Fiction. *Nineteenth-Century Literature*, Oakland, CA, v. 48, n. 2, p. 212-239, Sept.1993. DOI: <https://doi.org/10.2307/2933891>.

NAHIN, Paul J. *Time Machines: Time Travel in Physics, Metaphysics and Science Fiction*. New York: Springer-Verlag, 1999.

PARRINDER, Patrick. Possibilities of Space and Time. In: \_\_\_\_\_. *Shadows of the Future: H. G. Wells, Science Fiction and Prophecy*. New York: Syracuse University Press, 1995, p. 30-48.

PHILMUS, Robert; HUGUES, John. *H. G. Wells: Early Writings in Science and Science Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1975.

SOUZA, Ricardo Timm de. *O tempo e a máquina do tempo: estudos de filosofia e pós-modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

SPENGLER, Oswald. *A decadência do ocidente: esboços por uma morfologia da história universal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1964.

STOVER, Leon. *The Time Machine, An Invention: A Critical Text of the 1895 London First Edition*. London: McFarland, 1983.

Recebido em: 11 de fevereiro de 2019.

Aprovado em: 3 de setembro de 2019.



## **O anjo e a besta: a antropologia pascaliana no laboratório de Machado de Assis**

### ***The Angel and the Beast: Pascalian Anthropology at the Laboratory of Machado de Assis***

Alex Lara Martins

Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG), Almenara Minas Gerais / Brasil  
alexlm@bol.com.br

**Resumo:** A ficção de Machado de Assis coloca em disputa a metáfora antropológica utilizada pelo filósofo Blaise Pascal para descrever a natureza ambígua do ser humano. Neste artigo, revela-se o processo que levou Machado a apropriar-se da antropologia pascaliana. O recorte deste processo incide sobre o conjunto de crônicas “Notas Semanais”, escrito em 1878. Machado antecipa alguns pressupostos do que conhecemos por literatura fantástica, dando vida a seres inertes, compilando uma espécie de bestiário, descrevendo espetáculos com animais fabulosos e monstruosidades humanas. O leitor e a plateia, que se divertem e contemplam o espetáculo, se rebaixam e se transformam, igualmente, em bestas. Saiba-se que a falência do projeto romanesco de caracteres e a recusa das doutrinas literárias realistas são alguns dos motivos que forçaram Machado a reinventar a forma narrativa. Do mesmo modo, os pressupostos da antropologia pascaliana são redirecionados para uma investigação cética, e até grotesca, da realidade.

**Palavras-chave:** jansenismo; Machado de Assis; Blaise Pascal; bestialização; ceticismo.

**Abstract:** The fictional works of Machado de Assis challenge Blaise Pascal’s anthropological metaphor. It is used to describe the ambiguous nature of the human being. In this article, we reveal the process that led Machado to take possession of the Pascalian anthropology. The focus is the set of chronicles “Notas Semanais”, written in 1878. Machado anticipates some assumptions of what we know by fantastic literature, giving life to inert beings, compiling a kind of bestiary, describing spectacles with fabulous animals and human monstrosities. The reader and the audience, who amuse themselves and contemplate the spectacle, become equally beasts. It should be noted that

the ruin of the Romanesque project and the rejection of the realistic literary doctrines are some of the reasons that forced Machado to reinvent the narrative form. In the same way, the assumptions of Pascalian anthropology are redirected to a skeptical, and even grotesque, inquiry of reality.

**Keywords:** jansenism; Machado de Assis; Blaise Pascal; bestialization; skepticism.

## Introdução

O filósofo jansenista Blaise Pascal concebe o ser humano como se fosse um monstro, composto por duas naturezas opostas: “o homem não é anjo nem besta”,<sup>1</sup> mas encontra-se no meio destes contrários, e quanto mais se pretenda angelical, tanto mais o percebemos bestializado. Essa metáfora compreensiva permite ao jansenista dramatizar a miséria humana sem Deus, em acordo com a doutrina cristã. Essa versão dramatizada do que seja a natureza humana estendeu o pano de fundo teórico para o romance de caracteres francês. As histórias de Mme. de Lafayette (*La Princesse de Clèves*) e Abbé Prévost (*Manon Lescaut*) trataram de escrutinar a condição humana utilizando-se do léxico pascaliano: o divertimento, o tédio, a miséria e a grandeza, a necessidade da aposta cega em Deus, as contradições humanas, a queda e a redenção.<sup>2</sup>

No caso das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, mesmo que seja correta a atribuição das influências inglesas, por exemplo, de Swift e Sterne, elas atingem mais o aspecto da organização narrativa, com seus avanços, retrocessos e atropelos, do que o pensamento ficcional ali expresso e as concepções de homem e de mundo. Assim, a reconstituição dos juízos de valor, da história das ideias e das mentalidades também pode fornecer pistas para os critérios estéticos da obra. Dito com outras palavras,

para reconstruir esse modo de olhar seria preciso entender os encontros e os desencontros do moralismo clássico e jansenista (severo até o limite do pessimismo) e a concepção liberal-capitalista da natureza humana, que

<sup>1</sup> PASCAL. *Pensamentos*, p. 279 (La 678; Br 358). Os fragmentos dos *Pensamentos* de Pascal estão referidos, respectivamente, de acordo com a numeração das edições de Lafuma (La) e Brunschvicg (Br).

<sup>2</sup> MATHIEU. Mme de Lafayette et la condition humaine: Lecture pascalienne de *La Princesse de Clèves*, p. 61.

tentou, pela voz dos precursores da Economia Política, conciliar o cinismo do interesse individual com a hipocrisia da burguesia que celebrava como progresso do gênero humano a prosperidade de sua classe.<sup>3</sup>

Ao puxar a linha desta trama, pode-se conjecturar que Machado – e parte dos intelectuais de sua geração – tivesse seguido a recomendação do filósofo eclético Victor Cousin para o retorno aos clássicos, especialmente a Pascal e a sua ideia universalista, mas conflitante, de homem.<sup>4</sup> Este descarrilamento de rota era parte do plano dos intelectuais da *Revue des Deux Mondes*, que se opunham às estéticas do homem terra a terra realista e do homem fantasiado do romantismo. A superação eclética pressupunha o retorno à antropologia clássica de Pascal, da qual ele mesmo era o modelo: o místico e o cientista resumiam o conflito eterno entre a vontade e o intelecto, a besta e o anjo.

Este artigo se divide em duas partes. A primeira revela o processo que levou Machado a apropriar-se da antropologia pascaliana, que já circulava como fato social adaptado ao caso brasileiro. O recorte deste processo formativo incide sobre o conjunto de crônicas “Notas Semanais”, escritas para o jornal *O Cruzeiro*, nas quais se busca um ponto de vista adequado para expressar a dicotomia humana. A segunda parte aproxima o cronista de alguns pressupostos do que conhecemos como literatura fantástica, dando vida a seres inertes, compilando uma espécie de bestário, descrevendo espetáculos com animais fabulosos e monstruosidades humanas. O leitor e a plateia, que se divertem e contemplam o espetáculo, se rebaixam e se transformam, igualmente, em bestas. Saiba-se que a falência do projeto romanesco de caracteres e a recusa das doutrinas literárias realistas são alguns dos motivos que forçaram Machado a reinventar a sua forma narrativa. Do mesmo modo, os pressupostos da antropologia pascaliana – como a intenção apologética e exortativa – são redirecionados para uma investigação cética e até grotesca da realidade.

### **A perspectiva cética do cronista Machado de Assis**

No conjunto de crônicas “Notas Semanais”, de 1878, Machado de Assis concebe o ser humano, ao mesmo tempo, como *besta*, que busca

---

<sup>3</sup> BOSI. *O enigma do olhar*, p. 168.

<sup>4</sup> COUSIN. *Des Pensées de Pascal*.

irrefletidamente nutrir a sua “porção sensual” e como *anjo*, que tem a capacidade intelectual para compreender a sua miséria. Na realização dessa inspeção antropológica, o cronista reflete sobre a sua própria atividade literária, alcançando “certa altura” de olhar, que lhe permitirá apreender e compor a dualidade entre a escrita e a vida. Nisso, as crônicas dessa série funcionam como um laboratório para que Machado desenvolva a forma narrativa a ser empregada dois anos depois, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de cujo ponto de vista o narrador tem a pretensão de interpretar fidedignamente o mundo dos vivos.

John Gledson e Lúcia Granja afirmam que é o *leitmotiv* de toda a série, “poeira nos olhos é a regra máxima de um tempo que vive menos da realidade que da opinião”.<sup>5</sup> Machado refletia sobre o uso intencional do embuste e da velhacaria para a sobrevivência do indivíduo no meio social. Aqui, mais importante do que uma teoria cética sobre as opiniões humanas é a identificação do cronista com a figura do misantropo, o único capaz de conhecer a verdade de que as relações humanas se fundamentam no engano mútuo, em “amável formalidade”, se quisermos antecipar a metáfora compreensiva das *Memórias póstumas*. Para dizer isso, sem embolsar a contradição dos termos, ele se esforça para construir uma perspectiva adequada, que imite a vida, mas mantenha dela certa distância: “Verdade é que, assim como a vida é entremeada de reflexões e pilhérias, também o folhetim pode, uma vez ou outra, sacudir a sua tosse parlamentar e deitar ao mundo uma ou duas observações de calibre sessenta”.<sup>6</sup>

Isso significa duas coisas: primeiro, que é possível construir um forte de fidedignidade que cerque os juízos emitidos da vala comum opiniática; fortificação que permita ao emissor superar até as críticas de um relativista moral. Ou seja, os critérios científicos do cronista consistem em: (1) reinterpretar os fatos importantes da semana; (2) oferecer hipóteses mais razoáveis do que as explicações convencionais; (3) combinar características e questões nacionais com definições generalizantes de homem e de sociedade. Em conjunto, essas características resultam em uma combinação *sui generis* de um ironista dado a criar hipóteses metafísicas sobre a psicologia humana e sobre a essência do mundo. O ironista se distingue pela autorreflexão e pela emissão de aporias e dilemas morais, cuja tradição literária remonta à

---

<sup>5</sup> ASSIS *apud* GLEDSON; GRANJA. *Notas Semanais*, p. 47.

<sup>6</sup> ASSIS. *Obras completas em quatro volumes*, p. 432.

ironia e à maiêutica socráticas, com perguntas e respostas insatisfatórias. O metafísico se distingue pela busca de princípios e conceitos capazes de descrever a *substância da vida*, ora partindo-se de um método dedutivo, em que os princípios são concebidos *a priori*, ora analisando-se casos individuais e contextualizados.

Veja-se a quinta crônica da série, em que se tira a conclusão de que “o homem é um animal eternamente brigão”,<sup>7</sup> quando se estava a falar do novíssimo costume carioca de apostar em corridas e saltos. A imagem que o ironista metafísico idealiza para si, de alguém capaz de alhear-se às perturbações, é reinterpretada na autoimagem que o cronista possui, de alguém capaz de

fumar quietamente o cachimbo do seu fatalismo. O cronista não tem cargo-d’almas, não evangeliza, não adverte, não endireita os tortos do mundo; é um mero espectador, as mais das vezes pacato, cuja bonomia tem o passo tardo dos senhores do harém. Debruça-se, cada domingo, à janela deste palacete, e contempla as águas de Bósforo, a ver os caíques que se cruzam, a acompanhar de longe a labutação dos outros.<sup>8</sup>

Em segundo lugar, a passagem anterior nos faz pensar que o andamento da vida, misto grotesco de “reflexões e pilhérias”, possa ser copiado pelo gênero literário, misturando o cômico e o sério ou, para antecipar novamente as *Memórias póstumas*, a galhofa e a melancolia. O mesmo pode ser pensado, no início da sexta crônica, onde se diz que “o folhetim requer um ar brincão e galhofeiro, ainda tratando de coisas sérias”.<sup>9</sup> O argumento de Machado segue mais ou menos a lógica da *prova pela doutrina*, de Pascal:

As grandezas e as misérias do homem são tão visíveis que é absolutamente necessário que a verdadeira religião nos ensine tanto que existe algum grande princípio de grandeza

---

<sup>7</sup> ASSIS, *Obras completas em quatro volumes*, p. 395.

<sup>8</sup> ASSIS. *Obras completas em quatro volumes*, p. 397. Machado refere-se aqui às consequências do tratado de Berlim para o Império Otomano (Turquia), em que se chocavam os interesses políticos de países ocidentais (Grã-Bretanha, Áustria-Hungria) e orientais (Rússia), representados pelo estreito de Bósforo, que corta a península turca.

<sup>9</sup> ASSIS. *Obras completas em quatro volumes*, p. 397.

no homem como também que há ele um grande princípio de miséria. É também necessário que ela nos explique a razão dessas espantosas contrariedades [...]. Não acho que devais submeter vosso crédito a mim sem razão, nem pretendo submeter-vos de modo tirânico. Não pretendo tampouco mostrar-vos as razões de todas as coisas. E para conciliar essas contrariedades tenho a intenção de fazer-vos ver claramente, mediante provas convincentes, marcas divinas em mim, que vos convençam do que eu sou e conseguir para mim autoridade mediante maravilhas e provas que não possuais recusar e que em seguida creiais nas coisas que vos ensino quando nelas não encontrardes outro motivo de recusa senão que não podeis por vós mesmos conhecer se elas são ou não.<sup>10</sup>

A semelhança dos argumentos está na intenção de fazer crer, mediante uma sequência narrativa que explique a vida humana, isto é, que esteja no mesmo compasso da realidade. Além disso, a própria forma de emissão do argumento, para se tornar efetivamente persuasivo, deve ser compatível com o conteúdo da explicação. De acordo com Pascal, essas condições são cumpridas pela doutrina cristã, cuja sequência narrativa, da queda à redenção, exprime adequadamente – em comparação tanto com as demais religiões quanto com as doutrinas filosóficas – a natureza humana, não totalmente racional nem sobrenatural, nem divina nem bestializada. Conforme o cenário pascaliano, contudo, encontram-se fechados os acessos ao conhecimento da glória com Deus e ao desespero da miséria sem Deus. Para o cronista, a forma deste argumento ainda parece válida, desde que se substitua a instância religiosa pela ficcional.

O cronista pretende que a sua lógica de explicação de mundo esteja mais adequada que a de seus concorrentes, quais sejam, a do cientista e a do divulgador de boatos. É preciso reconhecer as artimanhas do silogismo machadiano. O cronista constrói pequenas teorias, com suposições e premissas manifestamente falsas, além de raciocínios condicionais, para combater e superar as notícias, pretensamente verdadeiras, contadas por outros jornalistas. Machado não está apenas relembrando os tempos da Petalógica, em que se competia pela maior mentira,<sup>11</sup> senão que estivesse a desconfiar da relação entre as opiniões midiáticas e a realidade. Este

---

<sup>10</sup> PASCAL. *Pensamentos*, p. 65-66 (La 149; Br 430).

<sup>11</sup> MASSA. *A juventude de Machado de Assis*, p. 85.

método heurístico é utilizado em mais da metade das crônicas, surgindo logo na primeira, por ocasião do incêndio em um prédio municipal, cuja explicação corrente era a de combustão espontânea, “a mais verossímil de todas”. Então, o cronista dá início a uma série de condicionais. Se for “combustão espontânea”, isso quer dizer que a edificação é um ser com vontade própria. A conclusão, portanto, é que

[o] mau costume que têm todos os paços municipais de dormirem com luz, e lerem até alta madrugada. O de Macacu parece que até fumava na cama. Imprudência que se não combina com a madureza própria de um paço municipal.<sup>12</sup>

A pilhéria é seguida pela consideração grave de que a história do município se perdia com a destruição dos documentos. Nada mau se pensarmos que a história – a ciência histórica – loureira e disposta a qualquer narrativa, é dispensável: “para isso a maior fortuna seria aplicar o niilismo aos documentos. Entreguemos os sábios vindouros ao simples recurso da conjectura; aplicação higiênica, algo fantástica, e sobretudo pacífica”.<sup>13</sup> Na semana seguinte, o cronista retoma o “recurso da conjectura”. A nova suposição era a de que o edifício ardeu devido a “oculto propósito” partidário. O cronista de Machado de Assis a desacredita, oferecendo outras condicionais: supôs o incêndio porque não encontraram o prédio no lugar de costume. Se bem que fosse másculo na aparência, o paço dissimulava ser uma “bela sexagenária” que passou a vida revezando entre os partidos que ali habitaram. Ela engravidou e, como a vila fosse a recatada de bons costumes, por medo de uma execração universal, ela fugiu para a rua do Ouvidor, local em que se descomplicavam a primeira e a segunda natureza, o instinto e o costume:

O incêndio era, pois, uma calúnia, um aleive, uma *inverdade*, se me é lícito usar este barbarismo. Era uma maneira de julgar pelas aparências; era mais alguma coisa. Se delato o erro da infeliz, é porque há fortes esperanças de o santificar pelo matrimônio. Assim, não prejudico a situação profundamente municipal do paço, e arredo de sobre a cabeça dos partidos a suspeita de terem traduzido

---

<sup>12</sup> ASSIS. *Obras completas em quatro volumes*, p. 378.

<sup>13</sup> ASSIS. *Obras completas em quatro volumes*, p. 378

em macacuense as doutrinas da comuna. As fraquezas do coração, pode absorvê-las a igreja; a história é que não tem bênçãos para o erro político. Sabia-o Macacu; saiba-o o universo inteiro.<sup>14</sup>

Machado poderia estar manejando intuitivamente os recursos do conectivo lógico “se-então”. Numa implicação material, sempre que o antecedente for verdadeiro, o conseqüente também o será, ou melhor, não é o caso de o antecedente ser verdadeiro e o conseqüente, falso. Se a combustão é espontânea, então o prédio possui vida própria, e se ele possui vida, então pode passear por aí. É claro que a sequência de transmissão de verdade está baseada na ambigüidade, em linguagem natural, do termo “espontânea”, que pode significar involuntariamente, isto é, sem a intervenção humana, ou voluntariamente, isto é, que se manifesta por si mesmo. Mas o que pode espantar é que não temos informações suficientes para saber o valor de verdade do conseqüente numa situação em que o antecedente é falso ou apresenta premissas inconsistentes. E o que faz o cronista senão certificar a inconsistência das premissas? Assim, a segunda hipótese para o caso – a de um incêndio com propósitos partidários – transforma-se num apólogo burlesco de um edifício que é uma solteirona grávida. Apesar disso, não precisamos ir tão longe a ponto de defender que a intuição de Machado captura os pressupostos da lógica formal.<sup>15</sup> Basta dizer que ele aprendeu com Pascal e outros filósofos a força argumentativa da hipótese e da modalidade alética, cujas operações podem se valer de premissas absurdas, ambíguas ou fantásticas para se concluir algo que não pode ser contestado racionalmente. Por exemplo, diz Pascal, para se conhecer a vaidade dos homens, basta conhecer as causas e os efeitos do amor: “o nariz de Cleópatra, se tivesse sido mais curto, toda a face da terra teria mudado”.<sup>16</sup> Ele faz notar que a vaidade

---

<sup>14</sup> ASSIS. *Obras completas em quatro volumes*, p. 381.

<sup>15</sup> A aproximação entre a ficção machadiana e a tradição dita analítica da filosofia não é uma inovação. Ver DIXON. A auto-referência e o paradoxo em Dom Casmurro. p. 30-40; DIXON. Teoria da mente, Machado de Assis, e a escola realista, p. 84-93; PRATT. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*; MAIA NETO. Machado de Assis: skepticism and literature, p. 26-35; MARGUTTI PINTO. Richard Rorty and Machado de Assis: Two Different Ways of Coping with Ironism, p. 115-139.

<sup>16</sup> PASCAL. *Pensamentos*, p. 157 (La 413; Br 162). Na sequência, ver os fragmentos La 18, 163 e 750.

humana é tão frívola que um elemento insignificante, como o tamanho de um nariz ou de um capuz pode produzir um efeito de escala planetária. O inverso também é o caso, isto é, coisas de extrema importância, como saber se a própria sentença foi pronunciada ou se é viável conquistar um reino, são preteridas por divertimentos e situações insignificantes. Pascal joga com os termos metafísicos “impossível”, “infinito” e “absurdo” para convencer de situações possíveis, finitas e reais.

O “efeito Cleópatra” está suposto na proposta de Brás Cubas a respeito do tamanho da barretina da Guarda Nacional. De demonstrações a citações históricas e a razões científicas, Brás realiza um discurso eloquente, em que emprega a forma “literária e filosófica” para convencer os deputados da grandeza daquela mudança ínfima. Também o cronista faz coro ao “efeito Cleópatra” ao tecer comentários sobre a dupla natureza humana, misto de feiura e beleza, ignorância e sabedoria:

Tão normal era a beleza humana, que Sócrates, ao passo que nos transmitiu as suas ideias, transmitiu-nos também o seu nariz, aquele nariz que tinha tanto de grego, como o de Cleópatra tinha de escandinavo: um nariz que, se hoje não incorre em nenhuma incapacidade eleitoral ou social, naquele tempo devia ser bem triste de admitir-se entre os olhos de um cidadão. Pois esse nariz veio até nós, – como um exemplo de exceção na regularidade nasal dos gregos. Feliz Hélade, onde os olhos encontravam na figura humana a simples, a adorável elegância da linha dórica, e a graça da ornamentação coríntia; onde quase que era preciso inventar o monstro.<sup>17</sup>

Sócrates e Cleópatra são os modelos clássicos, respectivamente, de virtude e de beleza. Porque fosse o mais sábio de todos, Sócrates nos transmitiu, além da sabedoria (em parte vinculada à ignorância), as condições do feio e do grosseiro representadas em seu nariz. Ele se tornava, assim, grego e antigrego, divino e animal. Daqui até as *Memórias póstumas*, a bestialização será um dos processos preferidos de Machado. O corpo humano será fustigado e barbarizado de diversos modos. Para ficarmos com os personagens do romance, o escravizado Prudêncio será agrilhado feito uma “besta” pelo “brejeiro” Brás Cubas. O rosto de Marcela deteriorar-se-á da sífilis. Eugênia mancará. O Cotrim

---

<sup>17</sup> ASSIS. *Obras completas em quatro volumes*, p. 390.

mandará escravos ao calabouço, fazendo correr o seu sangue. Quincas Borba sofrerá demência e o próprio Brás Cubas terá alucinações com animais e se misturará a eles enquanto sofrem mutações. Esta descrição paradoxal e monstruosa da natureza humana exige, para ser percebida e reconfigurada, um ponto de vista igualmente paradoxal e monstruoso, como se o próprio cronista tivesse que inspecionar a realidade por meio de conjecturas irrealizadas.

### **O anjo e a besta: antropologia pascaliana instaurada**

Para descrever o processo de maneira precisa, o narrador e o cronista recorrem à figura do oximoro ou paradoxismo, que consiste em formar conceitos por meio da combinação de palavras com sentidos opostos. O Brasinho foi o “menino diabo”. Eugênia era bonita e coxa. E assim por diante. Lúcia Granja afirma que

o horripilante, aqui recortado a partir do abuso do corpo humano e animal em relações que envolvem várias manifestações do poder, é incorporado à ficção machadiana como paródia da naturalização de certos discursos e práticas das sociedades em geral. Melhor dizendo, na ficção, a legitimação da violência pelos procedimentos da criação e, sobretudo, pelo relato quase desumanizado dos narradores, revela a matéria inverossímil do viver: da escravidão tardia, dos abusos cometidos pela ciência experimental em busca de explicações, ou, ainda, da “deturpação” do gosto estético.<sup>18</sup>

Deste modo, a pretensão do narrador em representar fidedignamente a realidade sofre uma espécie de torção, na medida em que o mundo da vida é recheado de paradoxos e contradições. Em relação ao cronista de 1878, a estratégia retórica possui a sutileza da lógica de construção de hipóteses ficcionais. Em vez do apego à realidade, que não raro se desfaz, ele a revisa tendo em vista discursos e acontecimentos de ordem cultural:

---

<sup>18</sup> GRANJA. Machado de Assis, esse escritor monstruoso (entre aberrações e espetáculos), p. 143.

[O] aleijão é necessário à harmonia das coisas; o monstro é o complemento da beleza. Os antigos, que entendiam do riscado, casaram Vênus e Vulcano; e a lenda cristã reuniu a beleza física à fealdade moral, na pessoa do anjo réprobo.<sup>19</sup>

A complementaridade dos opostos é o principal argumento utilizado pelo cronista para explicar a natureza humana. O “homem-peixe”, cujo espetáculo era recheado por acrobacias debaixo d’água, possuía “uma e outra natureza”, tal como o morcego, que é pássaro no ar e rato em terra. Este benefício da dualidade – a “virtude de ser duas coisas” – fora concedido ao indivíduo, que recebe o aplauso e a estima de outros iguais. O bestiário humano completa-se, nas crônicas, com a “ondina” (versão feminina do homem-peixe), o levantador de pesos, os lutadores e os corredores, que lutam e correm feito animais.

Como vimos, a amplitude de vistas, o “olhar as coisas de certa altura”, é a outra condição para o cronista relativizar, inclusive, os valores da nova racionalidade positivista, um “retalho de ciência, [...] uma luz melindrosa, que resiste muita vez ao vendaval de um século, e se apaga ao sopro de um livro”.<sup>20</sup> A pena do cronista “não tem cargos d’alma, não evangeliza, não adverte, não endireita os tortos do mundo”. Antes o contrário, ela dá atenção ao que já é torto e degradante nos corpos e nos costumes, não por querer convertê-los, mas por rigor analítico.

O que é e o que faz a natureza humana?, pergunta-nos o cronista. O homem é um animal belicoso, consigo e contra os outros, porque a natureza o fez assim. Natureza quer dizer, pascalianamente, tanto a primeira, de ordem instintiva e de origem divina, quanto a segunda, vinculada ao costume e à civilização. Pode até ser que esta tenha destruído aquela outra: “temo muito que essa mesma natureza não venha a ser um primeiro costume, como o costume é uma segunda natureza”.<sup>21</sup> Machado repetirá Pascal, sem acanhamento: “o costume é tudo”<sup>22</sup> ou “o costume, leitor amigo, é metade da natureza”.<sup>23</sup> Sendo casual e artificial, o hábito é o princípio que denota as variações humanas, variação geográfica (aquém e além dos Pirineus), variação estética (o nariz de Cleópatra),

---

<sup>19</sup> ASSIS. *Obras completas em quatro volumes*, p. 388.

<sup>20</sup> ASSIS. *Obras completas em quatro volumes*, p. 380.

<sup>21</sup> PASCAL. *Pensamentos*, p. 43 (La 126; Br 93).

<sup>22</sup> ASSIS. *Obras completas em quatro volumes*, p. 404.

<sup>23</sup> ASSIS. *Obras completas em quatro volumes*, p. 406

variação histórica (o poder dos reis) e outras mais. Esta segunda natureza é considerada conforme a multiplicidade da experiência, tornando o ser humano “abjeto”, “vil” e “em disputa”.<sup>24</sup>

Ora, a liberdade com que Pascal utiliza a modalidade alética – por exemplo, o argumento da aposta ou quando *supõe* que a segunda natureza tenha suprimido a primeira – decorre da intenção exortativa dos *Pensamentos* de persuadir, por meio da razão, aqueles que não foram tocados pela fê, mostrando-lhes a debilidade humana sem Deus. Trata-se, é claro, mais de uma exortação que objetiva interferir nas escolhas do leitor do que de uma argumentação que objetive produzir crenças epistemicamente justificadas. A intenção do cronista, por outro lado, não tem nada de apologética, embora o seu vocabulário seja tipicamente pascaliano. Ele não tem cargos d’alma para evangelizar as causas da degradação moral e, ao mesmo tempo, mantém alguma expectativa em relação à porção virtuosa e espiritual do homem:

Talvez o leitor lastime não ver em toda essa enfiada de recreios públicos alguma coisa que entenda com a mentalidade humana. [...] Danças, vistas, tramoias, tudo o que pode nutrir a porção sensual do homem, nada que lhe fale a essa outra porção mais pura; nenhum ou raro desses produtos do engenho, frutos da arte que deu à humanidade o mais profundo dos seus indivíduos. [...] Pobre espírito! Quem pensa em ti, nessa dança macabra de coisas sólidas? Quem oferece alguma coisa ao paladar dos delicados, não corrompido pelo angu do vulgo? Ninguém; tu és, não digo o réprobo, – seria supor que existes, pobre espírito! – tu és como que uma velha figura de retórica, um velho par de sapatos... Talvez lastimes isso, leitor, mas tens o meio de o lastimar, sem nada perder ou pouco. Recolhe-te, de quando em quando, fecha a tua porta, abre a tua despensa intelectual, e saboreia sozinho o manjar dos deuses. Agora, sobretudo, nestas noites de chuva ou de frio, é uma deliciosa volúpia.<sup>25</sup>

Pode ser que “o mais profundo dos seus indivíduos” fosse Pascal, pois a dualidade antropológica está aí descrita em metáforas: o espírito e a sensação, o delicado e o vulgo, a reflexão e a volúpia. Cada termo

<sup>24</sup> PASCAL. *Pensamentos*, p. 43 (La 127; Br 415).

<sup>25</sup> ASSIS. *Obras completas em quatro volumes*, p. 435.

não existe sem o seu contrário – o “réprobo” é característica do “anjo”. E mesmo a reflexão sobre as contrariedades é “deliciosa volúpia”. O “perpétuo bailado dos espíritos” no Brasil, analisara Machado em crônica anterior, matiza “a uniformidade da vida”,<sup>26</sup> isto é, os processos de simplificação estética e de consumo de produtos culturais massificam a sensibilidade e o intelecto, o gosto e as opiniões.

O espetáculo com animais – por exemplo, as touradas e as corridas com cavalos – divertia a população, alienando-a das questões graves da política, da arte e de si mesma. O alheamento humano é fartamente documentado nessa série de crônicas. Espectadores e “artistas” digladiavam no palco junto aos animais, correndo, saltando e contendo chifres pelas mãos. Ao prazer em assistir touros batalhando pela vida conformava-se “a brandura dos nossos costumes e a graça das nossas maneiras”.<sup>27</sup> Ao ver o costume crescer, o cronista pode analisá-lo filosoficamente: ele nunca participou de touradas, e até as reprova, mas um amigo de fino espírito,<sup>28</sup> as adora e frequenta:

[S]empre me há de lembrar Santo Agostinho. Conta o grande bispo que o seu amigo Alípio, seduzido a voltar ao anfiteatro, ali foi de olhos fechados, resoluto a não os abrir; mas o clamor das turbas e a curiosidade os abriram de novo e de uma vez, tão certo é que esses espetáculos de sangue alguma coisa têm que fascinam e arrastam o homem [...]. No tempo em que uma vã teoria regulava as coisas do espírito, estes nomes de *artista* e de *arte* tinham restrito emprego: exprimiam certa aplicação de certas

---

<sup>26</sup> ASSIS. *Obras completas em quatro volumes*, p. 417.

<sup>27</sup> ASSIS. *Obras completas em quatro volumes*, p. 386.

<sup>28</sup> Uma história semelhante é narrada pelo cronista da série “História de quinze dias”, em 15 mar. 1877: “Conversava eu há dias com um amigo, grande amador de touradas, e homem de espírito, *s’il en fut*. [...]. No fundo de cada amador de tourada inocente, há um amador de tourada espanhola. Começa-se por gostar de ver irritar o touro, e acaba-se gostando de o ver matar” (ASSIS. *Obras completas em quatro volumes*, p. 324). A expressão francesa marca o juízo suspensivo e hipotético do cronista em relação à existência de homens de espírito puros, do mesmo modo que Pascal a utiliza, por exemplo, em “*Le nez de Cléopâtre s’il eût été plus court* [...]”. A história de Alípio ilustra, ainda, uma passagem de Quincas Borba em que o Rubião hesita em assistir ao enforcamento de “dois pretos”.

faculdades. Mas as línguas e os costumes modificam-se com as instituições.<sup>29</sup>

Machado repete o juízo negativo de Agostinho sobre o caso. O que interessa é “alguma coisa” que fascina e arrasta o homem e transforma o seu comportamento, por mais horripilante, em costume aceitável. Alípio fora curado de sua paixão por jogos fúteis após a intervenção de Agostinho, que lhe convencera de que este costume viciava.<sup>30</sup> Apenas chegou a Roma, Alípio sofreu atração irresistível por espetáculos com gladiadores, lançando para si uma solução de compromisso entre a sua virtude e a sua vontade: prometeu triunfar intelectualmente sobre o espetáculo mantendo os olhos fechados. Recorda Agostinho:

Apenas lá chegaram, ocuparam os lugares que puderam. Tudo fervia nas paixões mais selvagens. Alípio, fechando a porta dos olhos, proibiu que sua alma se envolvesse em tal crueldade. E oxalá também tivesse tapado os ouvidos! Porque, em um lance da luta, foi tão grande o clamor da multidão que, vencido pela curiosidade, e julgando-se preparado para desprezar e vencer a cena, fosse o que fosse, abriu os olhos. Foi logo ferido na alma mais profundamente do que a ferida física do gladiador a quem desejou contemplar e caiu. Sua queda foi mais miserável que a do gladiador, causa de tantos gritos. Estes, entrando-lhe pelos ouvidos, abriram-lhe os olhos, para ferir e abater sua alma, mais temerária do que forte, e tanto mais fraca por apoiar-se em si mesma, em lugar de se apoiar em ti. Logo que viu sangue, bebeu junto a crueldade, e não se afastou do espetáculo; pelo contrário, prestou mais atenção. Assim, sem o saber, absorvia o furor popular e se deleitava naquela luta criminoso, inebriado de sangrento prazer.<sup>31</sup>

A contradição entre a repugnância do espetáculo e a fineza de espírito é comum aos amigos de Agostinho e do cronista de Machado. Contudo, a hipótese deste para explicar e justificar o estado de coisas não é a mesma. Para pensadores como Agostinho e Pascal, a causa da miséria

---

<sup>29</sup> ASSIS. *Obras completas em quatro volumes*, p. 386-387.

<sup>30</sup> AGOSTINHO. *Confissões*, p. 126 (VI, 7).

<sup>31</sup> AGOSTINHO. *Confissões*, p. 128 (VI, 8).

de Alípio ajusta-se à antropologia cristã, segundo a qual a salvação está além da vontade do indivíduo. O próprio Agostinho foi quem primeiro explicitou essa contrariedade fundamental:

[o] homem é intermédio entre o anjo e o bruto: como o bruto e um ser vivo irracional e mortal e como o anjo é racional e imortal – o homem encontra-se no meio, inferior aos anjos e superior aos brutos [*pecoribus*], pois tem, como os brutos, a mortalidade e, com o os anjos, a razão; é um ser vivente, racional e mortal.<sup>32</sup>

Sendo o homem necessariamente infeliz, por causa de sua mortalidade, apenas a misericórdia divina poderia auxiliá-lo. Eles combatiam toda forma de pelagianismo. Para Machado, a causa da miséria, entendida como hipótese verossímil ou como o antecedente do argumento, é variada: a miséria pode ser resultado da “meninice social” ou da “infância constitucional” brasileira, como quer a interpretação histórico-sociológica de John Gledson,<sup>33</sup> o que significa que as insuperadas contradições sociais produziam sujeitos abalroados. Neste caso, o cronista deveria estudar “os elementos da luta cotidiana”, que pode ser generalizada recolhendo-se exemplos locais: não existe diferença entre os partidos opostos (crônicas 10, I e 12, II). Contudo, Machado não descarta a dedução. A política, por exemplo, também é obra científica, “[em] que os fenômenos sociais sejam sujeitos a regras certas e complexas”.<sup>34</sup> Por isso, a miséria também pode ser consequência de um *não sei o quê* metafísico que borbulha no sangue humano e que pode ser descrito de maneira ficcional. Cada descrição fantástica confirmará a regra geral. O escrutínio de Paquetá, por exemplo, em que conservadores e liberais alternavam os seus votos a despeito de suas respectivas ideologias, e depois invertiam o resultado, gerando protestos de ambos os lados, cada qual declarando a vitória do outro. Sem acordo, o mesário anulou o trabalho e propôs votarem em candidatos que não residissem em Paquetá, vencendo personagens como Barba-Roxa, João Sem Terra e Nostradamus (crônica 11, I). Essa narrativa fantástica tinha o objetivo de repreender o subdelegado que agira em interesse

<sup>32</sup> AGOSTINHO. *A cidade de Deus*, p. 851-852 (IX, 13).

<sup>33</sup> GLEDSON; GRANJA. Introdução [*Notas Semanais*], p. 61.

<sup>34</sup> ASSIS. *Obras completas em quatro volumes*, p. 415.

próprio mandando retirar a força policial que ordenaria a eleição. Essa é apenas a conclusão de uma dedução cujas premissas são condicionais, inverossímeis ou fantásticas.

Neste baile entre o universal e o particular, o cronista instaura uma antropologia tipicamente pascaliana para reinterpretar os acontecimentos semanais, com um acréscimo de ficcionalidade. Para Pascal, era *necessário* que a religião verdadeira explicasse as “espantosas contraditoriedades”. O cronista sugere que essa é apenas uma explicação *possível*. O argumento condicional pode se referir tanto ao local quanto ao universal. As perspectivas se alternam, a depender do olhar do intérprete. Esta inovação formal em relação à apologia exortativa de Pascal permite ao narrador, inclusive, discordar, emendar e redescrever a metáfora compreensiva do anjo e da besta:

Pascal dizia que o homem não era anjo nem besta. Eu peço licença às suas ilustres cinzas para dizer que é uma e outra coisa. E esta natureza semiangélica e semibestial é que faz justamente a nossa grandeza, porque em suma podíamos ser exclusivamente bestas (e o somos às vezes).<sup>35</sup>

### Considerações finais

As crônicas de 1878 conformam a perspectiva narrativa de um ironista com interesses metafísicos. O que faz o cronista é redescrever a metáfora antropológica pascaliana a respeito do anjo e da besta. Esta antropologia assinala a *possibilidade* de existirem verdades inacessíveis ao ser bestializado. Segue-se a *necessidade* da aposta e a *verossimilhança* da doutrina cristã. A adesão do cronista em relação à dramatização dos aspectos bestializantes do ser humano não o leva à adoção da perspectiva cristã. Pelo contrário, pretendeu-se mostrar que a perspectiva ironista e metafísica se opõe ao discurso bíblico e ao receituário cristão. A aposta

<sup>35</sup> ASSIS [Dr. Semana]. Badaladas. p. 4298. Os bibliógrafos machadianos têm dúvidas sobre a atribuição de autoria da série de crônicas “Badaladas”. Machado era um dos cronistas que escreviam sobre o pseudônimo Dr. Semana. Por isso, os editores das *Obras completas em quatro volumes* foram cautelosos ao não recolher esses textos. Na obra machadiana encontramos a mesma discordância em crônica da *Revista Brasileira* (ASSIS. *Obras completas*, p. 1211) e nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ASSIS. *Obras completas*, p. 693).

não é necessária porque o próprio argumento pela doutrina compõe-se de artifícios retóricos que beiram à condicionalidade, recorrem ao absurdo e ao contrafactual, tais como as peças de ficção. Neste sentido, o estilo da crônica se adapta à volubilidade e à deformidade natural dos personagens, preenchendo as lacunas e os defeitos com ditos da imaginação, joguetes espirituosos e hipóteses verossímeis. Como tudo indica, essa volubilidade essencial é o que permite a consideração filosófica da obra de Machado de Assis, a despeito, quer dizer, ainda mais quando ela é expressa num aparato ficcional. Neste caso, a intenção teórica do próprio Machado de tornar-se artista e não filósofo, é subtraída pela recepção e pelo impacto da obra sobre nós, humanos.

## Referências

AGOSTINHO. *A cidade de Deus*. Tradução de J. Dias Pereira. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. v. 2.

AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de [Dr. Semana]. Badaladas. *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 538, 2 abr. 1871, f. 4298. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/702951/4315>. Acesso em 30 abr. 2019.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Organização de Aluizio Leite, Ana Lima Cecílio, Heloisa Hahn. São Paulo: Nova Aguilar, 2015. v. 4.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2000.

COUSIN, Victor. *Des Pensées de Pascal: rapport à l'Académie française sur la nécessité d'une nouvelle édition de cet ouvrage*. Paris: Librairie Philosophique de Ladrangé, 1843. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k37212t>. Acesso em: 19 abr. 2019.

DIXON, Paul. A auto-referência e o paradoxo em *Dom Casmurro*. *Brasil/Brazil*, Porto Alegre, v. 1, p. 30-40, 1988.

DIXON, Paul. Teoria da mente, Machado de Assis, e a escola realista. *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 2, p. 84-93, 2008.

GLEDSON, John; GRANJA, Lúcia. Introdução. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Notas Semanais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

GRANJA, Lúcia. Machado de Assis, esse escritor monstruoso (entre aberrações e espetáculos). *Olho d'água*, São José do Rio Preto, n. 9, v 1, p. 142-152, jan.-jun. 2017.

MAIA NETO, J. R. Machado de Assis: skepticism and literature. *Latin American Literary Review*, [S.l.], v. 18, n. 36, p. 26-35, 1990.

MARGUTTI PINTO, Paulo. Richard Rorty and Machado de Assis: Two Different Ways of Coping with Ironism. *Cognitio*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 115-139, jan.-jun. 2007.

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

MATHIEU, Francis. Mme de Lafayette et la condition humaine: Lecture pascalienne de *La Princesse de Clèves*. *Cahiers du Dix-Septième: An Interdisciplinary Journal*, Athens, GA, n. XII, v. 1, p. 61-85, 2008.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Tradução de Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PRATT, Mary Louise. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Recebido em: 30 de abril de 2019.

Aprovado em: 25 de setembro de 2019.

# Varia







## **A coralidade e o mundo das *parthénoi* na poesia mélica de Safo**

### ***Chorality and the World of Parthénoi in Sappho's Melic Poetry***

Giuliana Ragusa

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

gragusa@usp.br

**Resumo:** O artigo estuda a coralidade da poesia mélica (ou lírica) de Safo (Lesbos, c. 630-580 a.C.), na Grécia arcaica (c. 800-480 a.C.), e sua relação com o universo das *parthénoi* – as virgens ou moças ainda não casadas –, um dos elementos mais característicos e nítidos em seu *corpus* de fragmentos preservados. Para tanto, parte de um dos mais recentes, a “Canção sobre a velhice”, publicada em 2005, que provocou a rediscussão da dimensão coral das canções de Safo, e da natureza do grupo feminino de *parthénoi* a ela associado. O objetivo é reavaliar a relação entre a poeta e sua comunidade, pensando seu papel como líder das jovens e a função da coralidade na vida das jovens.

**Palavras-chave:** Safo; poesia grega arcaica; mélica; coralidade; virgens.

**Abstract:** The article studies the chorality of Sappho's (Lesbos, c. 630-580 BC) melic (or lyric) poetry, in archaic Greece (c. 800-480 BC), and its relation to the world of *parthénoi* – the maidens, the unmarried girls – that is one of the main and most visible elements of her surviving *corpus* of fragments. In order to do so, it focuses on one of the most recently discovered fragments of Sappho, the “Old age song”, published in 2005, for it has provoked a reassessment of the relations between the poet and her community, of her role as leader of the maidens and of the function of chorality in the life of the *parthénoi*.

**Keywords:** Sappho; archaic Greek poetry; melic; chorality; maidens.

A coralidade da mélica (ou lírica) grega arcaica de Safo (c. 630-580 a.C., ilha de Lesbos) é o aspecto que tem sido repensado e revalorizado como fundamental à compreensão de sua poesia e de seu universo, e sobretudo, da relação entre a poeta e seu grupo de moças não asadas ou virgens – as *parthénoi*, termo técnico que define esse *status* transitório –, desde a publicação em 2005 de um dos novos fragmentos sáficos, a “Canção sobre a velhice”, que foi decisivo para o retorno com novas lentes ao *corpus* da poeta. Combinou-se a esse estimulante fato o enfoque intensificado na *performance* da mélica grega arcaica, e o resultado tem sido a avaliação mais precisa da produção de Safo, e a ampliação da distância das leituras biografizantes e romantizadas, que tanto buscam na poeta o que é estranho à sua poesia e, em verdade, à poesia antiga como um todo: a voz pessoal, o subjetivismo, o intimismo, a privacidade, os sentimentos confessos do “eu”. Conforme as palavras de Katerina Ladianou,

À luz do Romantismo, a poesia de Safo tem sido lida como uma expressão dos sentimentos íntimos da poeta. De acordo com esse modelo, Safo é uma solista, cantando suas canções e tocando sua lira em um espaço privado, num círculo pequeno de companheiras do mesmo sexo.<sup>1</sup>

A propósito dessa ideia que por tanto tempo perdurou – e de certo modo, em certas leituras modernizantes vinculadas a questões de gênero e sexualidade, ainda perdura –, vale recordar, como bem afirma Franco Ferrari, que “não há indicação da existência de composições poéticas da Grécia arcaica e clássica, ao menos de Homero a Eurípides, que não fossem feitas tendo em vista um contexto específico, para uma situação convencional oral e para uma audiência definida [...]”.<sup>2</sup> Isso vale para a mélica de Safo, ao contrário do que amiúde se imagina, por aproximação equívoca com a lírica moderna. Justamente a mélica, gênero que se define

<sup>1</sup> “In light of Romanticism, Sappho’s poetry has been read as an expression of the poet’s inner feelings. According to this model, Sappho is a soloist, performing her songs and playing her lyre in a private space, a small-circle of same-sex companions” (LADIANOU. *Female Choruses and Gardens of Nymphs*, p. 343, tradução minha.)

<sup>2</sup> “[...] there is no indication of the existence of poetic compositions from archaic or classical Greece, at least from Homer to Euripides, that were not composed with a view to a specific context, for a conventional oral situation and for a definite audience [...]” (FERRARI. *Sappho’s Gift*, p. 12, tradução minha).

pela *performance* – a canção para a lira, mais tarde nomeada lírica, quando na Biblioteca de Alexandria se tornou texto. Como ressalta Laura Swift, “Os gêneros gregos não são simplesmente artificios literários, mas estão incrustados num contexto ritual e performativo”;<sup>3</sup> na mélica, não raro as espécies se definem pela função de cada uma na vida prática da comunidade, externa à composição, mas a ela intrinsecamente vinculada. Os subgêneros mélicos estão, portanto, ligados à ocasião às quais destinam.

Vamos a Safo e à “Canção sobre a velhice”:<sup>4</sup>

ἰ]οκ[ό]λων κάλα δῶρα, παῖδες,	
τὰ]ν φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν	2
] ποτ' [ἔ]οντα χροά γῆρας ἦδη	
ἐγ]έροντο τρίχες ἐκ μελαίναν·	4
βάρυς δέ μ' ὀ [θ]ῦμος πεπόηται, γόνα δ' [ο]ῦ φέροισι,	
τὰ δὴ ποτα λαίμηρ' ἔον ὄρχησθ' ἴσα νεβρίοισι.	6
τὰ (μὲν) στεναχίσδω θαμέως· ἀλλὰ τί κεν ποείην;	
ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ' οὐ δύνατον γένεσθαι.	8
καὶ γάρ π[ο]τα Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων	
ἔρωι φ. αθειςαν βάμεν' εἰς ἔσχατα γὰρ φέροισα[ν,	10
ἔοντα [κ]άλλον καὶ νέον, ἀλλ' αὐτον ὕμως ἔμαρψε	
χρόνῳ πόλιον γῆρας, ἔχ[ο]ντ' ἀθανάταν ἄκοιτιν.	12

... (das Musas) de violáceo colo belos dons, ó meninas,	
... a lira melodiosa, amante do canto;	2
outrora tenra (a pele), agora da velhice ...	
... e (brancos) se tornaram os cabelos negros.	4
Pesado se me fez o peito, e os joelhos não me carregam –	
os que um dia foram ágeis no dançar, como os da corça.	6
Isso lamento sem cansar. Mas que fazer?	

<sup>3</sup> “Greek genres are not simply literary devices, but are embedded in a ritual and performative context” (SWIFT. *The Hidden Chorus*, p. 14, tradução minha).

<sup>4</sup> Todos os fragmentos de Safo são citados na edição de VOIGT. *Sappho et Alcaeus*. A exceção fica por conta da “Canção sobre a velhice”, citada na edição de OBBINK, no volume de GREENE e SKINNER. *The New Sappho on Old Age*, p. 7-16. A tradução, aqui com modificações, foi por mim antes publicada em *Safo de Lesbos*, p. 133-134; *Lira grega*, p. 130-132.

Desprovido da velhice não se pode ser, sendo-se humano. 8  
 Pois, certa vez, dizem que Eos, róseos braços,  
 com paixão ...(?) carregando Titono aos confins da terra, 10  
 belo e jovem que era; mas similmente alcançou-o  
 em tempo a grisalha velhice – ele que tinha imortal esposa. 12

O fragmento – lacunas e suplementos indicados por colchetes e reticências marcam tal condição – metapoético, preservado no *Papiro de Colônia 21351* (século III a.C.), abre uma janela para a *performance* da canção. O termo *païdes* (verso 1), que refere decerto as “meninas” prevalentes no universo sáfico, embora possa significar “crianças”, instaura no início legível o “vós” a quem fala a voz da *persona* poética da canção associada à lira (verso 2) e aos “belos dons” (*kála dōra*, verso 1) das Musas [*i]ok[ó]lpōn* (verso 1) – de colos florais e festivos –, na dicção erotizante e marcadamente feminina dos qualificativos e das imagens.

O tema da velhice, com seus típicos traços físicos (versos 3-6), tormentos e preocupações (verso 5), sucede, ao que parece, o da própria canção, de modo articulado no âmbito da mélica ou canção coral,<sup>5</sup> como indica a imagem pungente, nostálgica, dos “joelhos” (verso 5) que, rijos, já não suportam, não podem carregar (*phéroisi*, verso 5) os movimentos na dança (versos 5-6), contrastando com os leves, ágeis e jovens joelhos da corça que outrora – quando menina jovem, moça, como as coreutas – a *persona* que lidera o coro exibiu. Claramente, é sua a voz nos versos, a cantar como se, sobrevivendo-lhe a velhice, restasse-lhe dançar na canção que tematiza a atividade coral, a qual se faz fonte que viabiliza “a imortalidade poética e a juventude eterna”.<sup>6</sup>

Repare-se no modo como um dos efeitos mais reiterados da velhice na poesia grega antiga, o branquear dos cabelos e pelos, é atribuído como epíteto à própria velhice no final da canção (verso 12). E na dor resignada, advinda da constatação consolatória de que a velhice é inexorável e inelutável, porque é um dado da condição humana; daí o aspecto retórico da pergunta do verso 7. O exemplo mítico que sustenta

<sup>5</sup> O gênero mais tarde será nomeado “lírica”. Ver a respeito meus estudos prévios em RAGUSA. *Lira, mito e erotismo*, p. 24-42, e *Lira grega*, p. 11-19.

<sup>6</sup> “[...] poetic immortality and eternal youth [...]”. (LADIANOU. *Female Choruses and Gardens of Nymphs*, p. 366, tradução minha). Sobre a relação poesia-memória-imortalidade, ver RAGUSA. *Memória a terra prometida dos poetas*, p. 143-152.

a verdade sobre a velhice para os mortais é o da paixão de Eos, a deusa Aurora, pelo mortal Titono, belo jovem troiano, narrada sobretudo no *Hino homérico V, a Afrodite* (versos 218-238), datado do século VII a.C., e de autoria anônima. A deusa, tomada de paixão, pediu a Zeus que tornasse imortal seu amado, que era mortal, mas se esqueceu de pedir ao deus que o livrasse de outro grande mal próprio dos homens e estranho aos deuses (como lhes são estranhas a morte e a doença): a velhice, especialmente terrível no plano das relações eróticas, que são sempre físicas e, portanto, nutridas principalmente pela beleza do corpo. Assim, Titono tornou-se imortal, mas, envelhecendo eternamente, não mais atraiu a paixão de Eos que acabou por esquecê-lo trancado num quarto.

Concentremo-nos na corralidade entretecida ao novo fragmento de Safo, cujo termo chave é o verbo *órkhēsthai* (verso 6), que expressa a ação de dançar, na qual se conjugam a *persona*, como líder, e as “meninas” do verso 1, ao som da lira e com o favor das belas e femininas Musas (versos 1-2). A “Canção sobre a velhice” recorda, nessa imagem, o Fragmento 26,<sup>7</sup> de Alcman, poeta de Esparta, ativo em fins de 620 a.C.. O breve texto é o que resta de um partênio, espécie mélica que consiste na canção para *performance* por coro de *parthénoi*, como são chamadas as moças ainda não casadas, as “virgens”:

οὐ μ' ἔτι, παρσενικαὶ μελιγάρυες ἰαρόφωνοι,  
 γυῖα φέρην δύναται· βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἶην,  
 ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἄμ' ἀλκύνεσσι ποτῆται  
 νηδεὲς ἦτορ ἔχων, ἀλιπόφυρος ἰαρὸς ὄρνις

... a mim, não mais, ó virgens melicantantes, divas vozes,  
 podem os membros carregar! Eia! Eia! – alcão eu fosse,  
 que sobre a flor da onda com alcíones voa,  
 coração intrépido, sacra ave maripurpúrea ...<sup>8</sup>

Nessas linhas, em dicção símil à do fragmento de Safo – com o uso de forma do verbo *phérein* (“carregar, portar, suportar”), e a referência aos membros ou joelhos –, o poeta dos partênios que tanto o afamaram

<sup>7</sup> Numeração e texto grego da edição de DAVIES. *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta*, p. 76-78.

<sup>8</sup> Tradução minha, em RAGUSA. *Lira grega*, p. 58, citada com alterações.

entre os antigos lamenta às “virgens” coreutas (*parsenikai*, 1), cujas vozes e cantar realça nos sucessivos epítetos do verso 1, a velhice que, fragilizando seus membros, faz-se impeditiva à sua atividade coral, na qual apenas pode prosseguir se oniricamente liberto, ou se conduzido pelas jovens que entoam suas canções, conforme a leitura mais condizente com a fonte dos versos, frisa o estudo de Gjert Vestrheim.<sup>9</sup> Tal fonte é um tratado do escultor do século III a.C., Antígono de Caristo, que nas *Maravilhas* (23) oferece o trecho da canção de Álcman para ilustrar o relato segundo o qual, na espécie de ave que nomeia *kērýlos*, o macho, quando enfraquecido, é levado nas asas das fêmeas.

Para entendermos as imagens de Álcman e de Safo, que se rebatem, cabe recordar, junto a André Lardinois,<sup>10</sup> que o poeta da mélica coral não apenas compunha as canções, mas preparava e acompanhava o *chorós* que a apresentava com dança coral – sentido básico do termo grego – e canto coral. Tal poeta, portanto, exercia o papel de *chorodidaskalos* (“mestre do coro”) – no caso de Álcman, talvez com a intermediação de uma figura feminina entre ele e as virgens, como parece indicar seu famoso Fragmento 1, conhecido como “Partênio do Louvre”.<sup>11</sup> No trecho abaixo, o coro, em competição com outros no festival cívico-cultural em que se apresenta, enuncia um retórico catálogo de negativas, por meio do qual exhibe as vestes e adereços de suas coreutas, estimula o olhar da audiência a contemplar sua beleza, e canta a relação estreita entre elas, de dimensão erótica:

οὔτε γάρ τι πορφύρας	
τόσσος κόρος ὥστ’ ἀμύναι,	65
οὔτε ποικίλος δράκων	
παγχρύσιος, οὐδὲ μίτρα	
Λυδία, νεανίδων	
ἱανογ[λ]εφάρων ἄγαλμα,	
οὐδὲ ταὶ Ναννῶς κόμαι,	70
ἀλλ’ οὐ[δ’] Ἄρετα σειειδής,	
οὐδὲ Σύλακίς τε καὶ Κλησισηήρα,	

<sup>9</sup> VESTRHEIM. Alcman, fr. 26, p. 5-18.

<sup>10</sup> LARDINOIS. Subject and circumstance in Sappho’s poetry, p. 79-80.

<sup>11</sup> Ver estudo detalhado prévio em RAGUSA. *Lira, mito e erotismo*, p. 101-208. Texto grego da edição de DAVIES. *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta*, p. 24-35.

οὐδ' ἐς Αἰνησιμβρ[ό]τας ἐνθοῖσα φασεῖς  
 Ἀσταφίς [τ]έ μοι γένοιτο  
 καὶ ποτιγλέποι Φίλυλλα 75  
 Δαμαρ[έ]τα τ' ἔρατά τε Φιανθεμίς·

Pois não basta tanta abundância  
 de púrpura para nos defender, 65  
 nem matizada serpente  
 toda-áurea, nem lídia  
 fita de cabelo – das jovens  
 de violáceos olhos adorno –,  
 nem os cabelos de Nanó, 70  
 e nem mesmo Areta, símil aos deuses,  
 nem Cilaquis e nem Cleesísera,  
 nem indo à casa de Enesímbrota dirás:  
 “E se Astafis me aparecesse  
 e se me olhasse Filula 75  
 e Damáreta e adorável Viântemis”.

Como observa Laura Swift, “A desejabilidade das meninas é expressa pela beleza de seus corpos, em particular, de seus olhos e cabelos [...], e pelo esplendor luxuoso de seus acessórios”.<sup>12</sup> Destaco a *mítira Lydia* (versos 67-68), adereço aos cabelos sugestivo da “glória visual e do exotismo”<sup>13</sup> que relaciona ao Oriente a ideia do luxo de que era fonte – a Lídia (Ásia Menor), à época orientalizante de Safo e Alcman, em especial. Em imagem de inegáveis contornos eróticos, a iluminarem a feminilidade das moças, são enunciados nove nomes: oito coreutas, das quais metade acha-se na *performance*, e metade, dela ausente. A nona figura, porém, Enesímbrota, não é uma coreuta, mas, sim, segundo um escólio à fonte do fragmento – o Papiro do Louvre (século I d.C.) – a *didáskalos* do coro, sua mestra, sua *chorodidáskalos*. Ela exerceria, junto às virgens, o papel de Alcman que, no mundo grego antigo, não atuaria

<sup>12</sup> “The girls’ desirability is expressed through the beauty of their bodies, in particular their eyes and hair [...], and through the luxurious splendor of their accessories” (SWIFT. Visual Imagery in Parthenaic Song, p. 259, tradução minha).

<sup>13</sup> “[...] visual glory and exoticism [...]”. (SWIFT. Visual Imagery in Parthenaic Song, p. 259, tradução minha).

diretamente junto às *parthénoi*, dada a bem sabida separação que havia entre os universos masculino e feminino.<sup>14</sup>

Depreende-se da “Canção sobre a velhice” uma imagem que não apenas realça a dimensão coral de sua mélica, mas que indica que Safo teria desempenhado a função de *chorodidáskalos* junto às meninas a ela associadas, que abarcaria a orientação do desabrochar da feminilidade das *parthénoi*, futuras esposas a serem preparadas para tal condição, à semelhança do que se dá no caso bem documentado dos partênios de Alcman, por meio dos quais elas recebem uma formação e com os quais, na moldura institucional da *performance* na competição realizada no festival cívico-cultural em que se apresentam, são apresentadas à cidade, às famílias de seus futuros maridos, dos noivos em potencial. São atestados<sup>15</sup> os grupos de meninas de origem aristocrática, nos quais elas recebiam a formação feminina específica, que incluía a atividade coral – canto, dança, música –, a reafirmação de valores ético-morais – sempre um elemento de força na mélica coral – e o conhecimento da tradição mítica, a preparação para o casamento designado *gámos*, termo cujo sentido básico é o “sexo” e, na medida em que este a consuma, a “boda”. Tal preparação consiste no exercício da sensualidade, do erotismo, que, reitero, num cenário em que corriam paralelos os mundos feminino e masculino, dava-se internamente, no caso das *parthénoi*, ao universo feminino.

Observada a lógica da organização da vida de mulheres e de homens no mundo antigo, há que falar em homoerotismo, dimensão importante das formações corais femininas. Não há que falar, contudo, senão de modo anacrônico, modernizante, equívoco, em homossexualidade feminina ou lesbianismo. Ademais, como sublinha Maria Fernanda Brasete,

Na antiga cultura grega, efectivamente, o relacionamento erótico entre pessoas do mesmo sexo – que hoje apenas conhecemos de forma fragmentária e indirecta, através de escassos documentos literários e iconográficos – parecia integrar, naturalmente, a vida dos membros de uma sociedade, que, talvez por essa razão, nunca criou um léxico específico para o designar, nem nunca o entendeu de um modo discriminatório ou em termos psico-morais.

<sup>14</sup> Ver KATZ. The Divided World of *Iliad* VI, p. 19-44.

<sup>15</sup> Ver detalhado estudo de CALAME. *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*.

Mas falar de erotismo grego não é o mesmo que falar de sexualidade, porque, em primeiro lugar, não se trata de fenômenos atemporais e, por conseguinte, não podem ser descontextualizados das práticas sociais institucionalizadas numa determinada comunidade histórica.<sup>16</sup>

Considerando as ressonâncias entre Álcman e Safo, somente ouvidas após a publicação da “Canção sobre a velhice”, e tendo ao fundo o quadro acerca dos grupos femininos de coros e da função de *khorodidáskalos* exercida pelos mélicos arcaicos na modalidade da canção coral, há que revisitar o *corpus* sáfico para repensar boa parte de seus elementos mais característicos: o predominante universo feminino; o apreço a vestes, adornos, e às ideias do luxo e da delicadeza; o marcante universo do *gámos* – apenas Safo nos legou epitalâmios, a espécie mélica da canção de casamento, nas eras arcaica e clássica; o erotismo e a prevalência de Afrodite nos fragmentos, em relação sempre muito estreita e cúmplice com a *persona* poética das canções;<sup>17</sup> o volumoso número de jovens personagens femininas identificadas individualmente ou referidas nos termos *kórai*, *parthénoi*, *paídes* – que nomeiam necessariamente jovens moças não casadas, as quais, presentes com tanta força, levam André Lardinois a concluir que são elas “em toda probabilidade, o assunto da maior parte da poesia de Safo”.<sup>18</sup> Há que revisar o *corpus* da poeta com atenção à coralidade, aspecto tão subestimado na leitura modernizante que insistiu em tomar por íntima, pessoal e privada a voz de seus versos, nos quais Safo manipula com perícia a linguagem de modo a criar a impressão de intimidade, afirma Ruth Scodel,<sup>19</sup> os seus poemas dando-nos com frequência a ideia de canções para um grupo fechado feminino, privado. Há que percorrer esse *corpus* com a ideia mais sólida, consistente e embasada para compreendê-lo: de que “as composições de Safo tinham um propósito público, e se destinavam a

---

<sup>16</sup> BRASETE. Homoerotismo feminino na lírica grega arcaica, p. 292.

<sup>17</sup> Ver, sobre a representação de Afrodite em Safo, RAGUSA. *Fragmentos de uma deusa*.

<sup>18</sup> “(...) young women are in all likelihood the subject of most of Sappho’s poetry”. (LARDINOIS. Subject and Circumstance in Sappho’s Poetry, p. 70, tradução minha).

<sup>19</sup> SCODEL. Self-Correction, Spontaneity, and Orality in Archaic Poetry, p. 77.

serem apresentadas pela própria Safo (ou por outro *performer* solo) ou por um coro diligentemente instruído”<sup>20</sup>

Revisito, pois, a mélica sáfica, tomando-a nos termos enunciados, e nos limites do que permite este estudo. Começo pelo grupo de canções menos focado, pois menos ajustável à leitura mais modernizante, os epitalâmios, mas não sem antes destacar a importância dessa espécie mélica no *corpus* da poeta, a despeito do fato de que são poucos e pequenos os fragmentos remanescentes. Isso porque o casamento (*gámos*) marca intensamente as canções sáficas que não estariam classificadas sob tal espécie, na edição da Biblioteca de Alexandria que primeiro organizou, em nove livros, todas as suas canções. Por exemplo, o Fragmento 44 ou “As bodas de Heitor e Andrômaca”,<sup>21</sup> de mélica narrativa em dicção epicizante. E ainda os Fragmentos 27 e 30:<sup>22</sup>

Fragmento 27:

...]. και γὰρ δὴ σὺ πάις ποτ[	
...]ικης μέλπεσθ' ἄγι ταῦτα[	
..] ζάλεξαι, κάμμι' ἀπὸ τωδεκ[	
ἄ]δρα χάρισσαι·	7
σ]τείχομεν γὰρ ἐς γάμον· εὖ δε[	
κα]ὶ σὺ τοῦτ', ἀλλ' ὅττι τάχιστα[	
πα]ρ[θ]ένοις ἄπ[π]εμπε, θεοί[	
]εν ἔχοιεν	11
] ὄδος μ[έ]γαν εἰς Ὀλ[υμπον	
ἀ]νθρω[π]                           ]αίκ.[	

... pois certa vez tu também, menina, ...

... cantar-dançar, vem!, essas coisas ...

... discutir ... e para nós ...

generosos deleites; 7

<sup>20</sup> “(...) Sappho’s compositions had a public, festive purpose, and were meant to be performed by Sappho herself (or by some other solo performer) or by a duly instructed chorus” (FERRARI. *Sappho’s Gift*, p. 13, tradução minha).

<sup>21</sup> Ver meu estudo em RAGUSA. Heitor e Andrômaca, da festa de bodas à celebração fúnebre, p. 37-64.

<sup>22</sup> A tradução do Fragmento 27, aqui com modificações, acha-se em RAGUSA. *Safo de Lesbos*, p. 124. A do Fragmento 30 não foi antes publicada por mim.

... pois vamos a uma boda; e bem ...  
 ... isso também tu, mas então logo ...  
 vírgens conduz, deuses ...  
 ... tenham 11  
 ... o caminho ao grande Olimpo  
 ... mortais(?) ...

Fragmento 30:

νύκτ[...].[  
 πάρθενοι δ[  
 παννυχίσδοι[σ]αι[  
 σὰν ἀεΐδοισ[ι]ν φιλότατα καὶ νύμ-  
 φας ἰοκόλπω. 5  
 ἀλλ' ἐγέρθεις, ἡϊθ[ε  
 στεῖχε σοῖς ὑμάλικ[ας  
 ἦπερ ὅσσον ἀλιγύφω[νος  
 ὕπνον [ῖ]δωμεν 9

... noite ...  
 vírgens ...  
 festa noturna celebrando ...  
 teus amores cantariam e os da noi-  
 va de violáceo colo. 5  
 Mas, tendo se erguido, os moços solteiros ...  
 traz os de tua idade ...  
 para que mais ... clarissonante  
 vejamos, do que sono ... 9

Notável em ambos a ideia da festa da boda, da qual participam com proeminência as *parthénoi* – por esse termo referidas – e a *persona* integrando o “nós” insistentemente desenhado, o grupo – de Safo, sem dúvida – ao qual é chamada a “menina” do verso 1 do Fragmento 27; o qual se encaminha à boda (*es gámon*, Fragmento 27, verso 8) ou nela já se acha (Fragmento 30), junto à bela e jovem noiva (versos 4-5) e aos demais convidados, inclusive os do noivo (verso 6). Notáveis o erotismo de que se revestem, porque próprio ao mundo do *gámos*, e realçado nas referências à beleza do corpo feminino, à *kháris* – o charme, a graça que

suscita a reciprocidade, que ativa o prazer; e a ênfase na sonoridade das vozes, no cantar e no dançar, sobretudo no uso do verbo que nomeia com perfeição a mélica coral que é cantar e dançar sob música: *mélpesth(ai)*, no Fragmento 27 (verso 5).

A voz coral se faz ouvir claramente em ambos os fragmentos que enfocam o casamento, o qual é, por sua vez, matéria dos epitalâmios em que a coralidade é patente. Cito um deles, o Fragmento 114, marcado pela jocosidade que é uma de suas constantes:<sup>23</sup>

(νύμφη) παρθενία, παρθενία, ποῖ με λίποισα †οἶχη;  
(παρθενία) †οὐκέτι ἤξω πρὸς σέ, οὐκέτι ἤξω†.

(noiva) Virgindade, virgindade, aonde vais, me abandonando?  
(virgindade) Nunca mais a ti voltarei, nunca mais voltarei

Entrelaçam-se no mundo do *gámos*, essencialmente feminino, a coralidade, o erotismo, a beleza. Entrelaça-se estreitamente à mélica sáfica essa trama que sustenta as relações e mesmo a função essencial do grupo de *parthénoi*, amiúde relacionado à *persona* de Safo nas composições, de modo coletivo ou individualizado. Grupo que parece não ter sido o único em Lesbos, e que tinha no *gámos* uma linha mestra. Recordo que, como disse logo no primeiro uso do termo *parthénos*, trata-se de nomenclatura técnica para um *status* transicional na vida feminina, entre a tenra infância e a idade adulta, esta nomeada em *gynḗ*, termo que indica a participação no mundo do sexo a partir do casamento, numa trajetória sem desvios que podem conduzir às condições de hetera, espécie de cortesã, ou *pórnē* (“prostituta”), que implicam distintas condições sociais aqui não pertinentes. A moça virgem chegou ao amadurecimento sexual indicado na menarca; logo, o florescer de sua feminilidade e sensualidade se evidencia, tornando-a atraente e desejável. Como diz Mary Lefkowitz,<sup>24</sup> os papéis sociais de esposa e mãe eram para os gregos os principais da *gynḗ*, da mulher; daí o interesse e a atratividade da *parthénos*, cuja energia vital deve convergir para o mundo do *gámos* que a institucionaliza e que lhe confere, feita a transição, um lugar social definido, frisa Giulia Sissa.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Tradução RAGUSA. *Safo de Lesbos*, p. 122; *Lira grega*, p. 127.

<sup>24</sup> LEFKOWITZ. *The Last Hours of the Parthenos*, p. 32.

<sup>25</sup> SISSA. *Greek Virginity*, p. 76.

Como virgem prestes a adentrar o universo do sexo que deve consumir voluntariamente o casamento – assim ele se inicia sob bons augúrios –, a moça e o próprio *gámos* estão sob Afrodite; como mulher casada e responsável pela procriação e pela condução do *oikos* (a “casa”), ela está sob Hera. Mas essa divisão não é rígida. Lembra Phoebe C. Segal que

O habilidoso emprego que faz Afrodite de sua beleza para seduzir seus amantes, seja marital ou extramaritalmente, provia um modelo para noivas e esposas. Afrodite estabelecia o exemplo de como incrementar a beleza com suntuosas vestes, joalheria, perfumes e cosméticos. [...] Como as evidências literária, visual e arqueológica demonstram, a influência de Afrodite na esfera da sexualidade era crucial à estabilidade de ambos o casamento individual e as comunidades gregas como um todo.<sup>26</sup>

E adiante, Segal acrescenta que

Era dever da esposa grega provocar seu marido à procriação, engajá-lo no ato sexual, e prover-lhe legítimos herdeiros. É, portanto, adequado que, na medida em que as meninas gregas, elas próprias, preparavam-se para se tornarem sedutoras, elas devessem invocar a orientação de, e buscar emular, Afrodite, a mais irresistível das deusas.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> “Aphrodite’s skilled employment of her unparalleled beauty to seduce her lovers, whether martial or extramarital, provided a model for brides and wives. Aphrodite set the example for women of how to enhance their beauty with sumptuous clothing, jewelry, perfume, and cosmetics. (...) As the literary, visual, and archaeological sources demonstrate, Aphrodite’s influence in the sphere of sexuality was crucial to the stability of both individual marriages and Greek communities as a whole” (SEGAL. *The Paradox of Aphrodite*, p. 63-64, tradução minha).

<sup>27</sup> “It was the duty of the Greek wife to tease procreation of her husband, to engage him in the sexual act, and to provide him with legitimate heirs. It is only fitting that as Greek girls themselves prepared to become seductresses, they should have invoked the guidance of, and sought to emulate, Aphrodite, the most irresistible of all goddesses” (SEGAL. *The Paradox of Aphrodite*, p. 85, tradução minha).

Afrodite que é, digo mais uma vez, a deusa mais presente em Safo, e a sua *persona* e a seu grupo estritamente ligada.

A formação do grupo de meninas de Safo, de Alcman e de outros mais de que temos evidências, tinha no *gámos* uma linha de força, mas abarcava mais do que isso, funcionando mesmo como instrumento de *paideía*, sublinha Christina Clark, porque era parte integral de um “processo que inculcava responsabilidade cívica, valores sociais e tradições [...] codificados na *performance* que servia para integrar o indivíduo do sexo feminino em seu contexto social”.<sup>28</sup> Nos grupos corais de meninas, ao exercício da feminilidade, do erotismo, da sensualidade, no vestir, no adornar e adornar-se, no cantar e dançar, articula-se a formação ético-moral pela reflexão sobre valores amiúde ativados pela tradição mítica que deve ser conhecida e que encerra, ainda, práticas relativas a etapas significativas da vida. Trata-se de um dado próprio de uma sociedade tradicional que, como bem lembra Anton Bierl,<sup>29</sup> tinha no mito e no rito recursos de autodefinição e de identidade, razão pela qual esses dois elementos guardam lugar central na *paideía* da coralidade.

Nesse sentido, cito o Fragmento 140, possivelmente destinado à *performance* em festival das Adonias, que dramatiza o mito de tonalidade erótica-fúnebre da paixão de Afrodite pelo belíssimo Adônis, morto antes que realizasse suas potencialidades, no auge de sua virilidade, antes que com a deusa experimentasse a paixão:

Καθνάσκει, Κυθήρη', ἄβρος Ἄδωνις· τί κε θεΐμεν;  
κατύπτεισθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε χίθωνας.

“Morre, Citereia, delicado Adônis. Que podemos fazer?”

“Golpeai, ó virgens, vossos seios, e lacerai vossas vestes ...”

<sup>28</sup> “[...] a process that inculcated civic responsibility and social values and traditions [...] encoded in the performance, which served to integrate the individual female into her social context” (CLARK. The Gendering of the Body in Alcman’s *Partheneion* 1, p. 144, tradução minha). Ver, sobre o tema da *paideía* na mélica, RAGUSA; BRUNHARA. *Paideia na ‘lirica’ grega arcaica*, p. 45-62.

<sup>29</sup> BIERL. *Visualizing the Cologne Sappho*, p. 311.

Há aqui o mito, a deusa, a típica e ritualística gestualidade fúnebre, mas há algo de distinto que enfatizei outrora, ao estudá-lo e traduzi-lo, como acima:<sup>30</sup> nas evidências sobre o festival das Adonias, do século V a.C. em diante, sobretudo, vemos que cabia exclusivamente às mulheres adultas (*gýnai*) – isto é, as casadas –, participarem das atividades rituais. Em Safo, porém, a quem devemos o mais antigo testemunho desse festival, em conformidade com a lógica paidêutica da formação coral de que estava encarregada, a dramatização da dor do luto é protagonizada por *kórai*, as meninas virgens orientadas por Afrodite, que lhes ensina como prantear a morte de Adônis – ou, por outra, permitindo que vivenciem a experiência fúnebre na encenação dramática da canção.

A força da coralidade na mélica sáfica também se revela nas reiteradas práticas de atividades próprias das de um coro, como observa Lardinois,<sup>31</sup> com destaque para o trançar de guirlandas floridas, o adornar-se, o perfumar-se, e o participar de ritos. Eis alguns, vários, fragmentos pertinentes:

Fragmento 81:<sup>32</sup>

σύ δὲ στεφάνοις, ὦ Δίκα, πέρθεσθ' ἐράτοις φόβαισιν  
 ὄρπακας ἀνήτω συναέρραισ' ἀπάλαισι χέρσιν·  
 εὐάνθεα ἤγὰρ πέλεται† καὶ Χάριτες μάκαιραι  
 μᾶλλον †προτερην†, ἀστεφανώτοισι δ' ἀπυστρέφονται.

... e tu, ó Dica, cinge teus cachos com amáveis guirlandas,  
 tramando raminhos de aneto com tuas mãos macias;  
 pois mesmo as Cárites venturosas voltam-se às coisas floridas,  
 sobretudo, mas ao não-coroadado dão as costas ...

É possível que a canção se destine a uma festividade nupcial, o que explicaria a imagem de Dica em evidência: bela, jovem, erotizada – ela poderia ser a noiva. Para tal festa, como para qualquer outra, a guirlanda é elemento essencial, e há que saber trançá-las. E o prazer, o charme, o regozijo são realçados pela mais do que adequada presença

<sup>30</sup> Ver RAGUSA. *Fragments de uma deusa*, p. 356-361; *Safo de Lesbos*, p. 84; *Lira grega*, p. 130.

<sup>31</sup> LARDINOIS. *Subject and Circumstance in Sappho's poetry*, p. 70.

<sup>32</sup> Tradução, aqui com modificações, em RAGUSA, *Safo de Lesbos*, p. 124.

das próprias Cárites, as deusas Graças, que com frequência integram o cortejo de Afrodite na tradição mítico-poética e iconográfica, protetoras da juventude vegetal e humana.

Agora, o Fragmento 94.<sup>33</sup>

τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω·	
ἄ με ψισδομένα κατελίμπανεν	2
πόλλα καὶ τόδ' ἔειπέ [μοι	
ῶιμ' ὡς δεῖνα πεπ[όνθ] αμεν,	
Ψάφφ', ἧ μάν σ' ἀέκοισ' ἀτυλιμπάνω.	5
τὰν δ' ἔγω τάδ' ἀμειβόμεν·	
χαίρισ' ἔρχο κᾶμεθεν	
μέμναισ', οἴσθα γὰρ ὡς σε πεδήπομεν·	8
αἰ δὲ μή, ἀλλά σ' ἔγω θέλω	
ᾄμναισαι [...(.).][..(.).]εαι	
ὀσ[ - 10 - ] καὶ κάλ' ἐπάσχομεν·	11
πό[λλοις γὰρ στεφάν]οις ἴων	
καὶ βρ[όδων ...]κίων τ' ὕμοι	
κα..[- 7 - ] πὰρ ἔμοι π<ε>ρεθήκα<ο>	14
καὶ πόλλαις ὑπαθύμιδας	
πλέκ[ταις ἀμφ' ἀπάλαι δέραι	
ἀνθέων ἐ[ - 6 - ] πεποημμέναις	17
καὶ π....[ ]· μύρωι	
βρενθειῶι [ ]ρυ[.].ν	
ἐξαλ<ε>ίψαο κα[ἰ βας]ιλήϊοι	20
καὶ στρώμν[αν ἐ] πὶ μολθάκαν	
ἀπάλαν παρ[ ]ονων	
ἐξίης πόθορ[ν ]νίδων	23
κωῦτε τισ[ οὔ]τε τι	
ἴρον οὐδ' ὑ[ ]	
ἔπλετ' ὄππ[οθεν ἄμ]μεσ ἀπέσκομεν,	26
οὐκ ἄλσος .[ ]·ρος	

<sup>33</sup> Tradução, aqui com modificações, em RAGUSA, *Safo de Lesbos*, p. 99-100; *Lira grega*, p. 119-121.

... morta, honestamente, quero estar”;	
ela me deixava chorando	2
muito, e isto me disse:	
“Ah!, coisas terríveis sofreremos,	
“Ó Safo, e, em verdade, contrariada te deixo”.	5
E a ela isto respondi:	
“Alegra-te, vai, e de mim	
te recorda, pois sabes quanto cuidamos de ti;	8
mas, se não, quero eu te	
lembrar ...	
... e coisas belas experimentamos;	11
pois com muitas guirlandas de violetas	
e de rosas ... juntas	
... ao meu lado pusestes,	14
e muitas olentes grinaldas	
trançadas em volta do tenro colo,	
de flores ... feitas;	17
e ... com perfume	
de flores ...	
digno de rainha, te ungeste,	20
e sobre o leito macio	
tenra ...	
saciavas (teu) desejo ...	23
não havia ... nem algum	
santuário, nem ...	
de que estivéssemos ausentes,	26
nem bosque ...	

Nessa canção de caráter fortemente dramático, a *persona* se autoneia “Safo”. É esta a identidade da voz poética de boa parte das composições do *corpus* preservado de sua mélica, amiúde articulada ao “nós” – o grupo de *parthénoi* – e engajada em atividades corais, festivas, de tonalidades cultuais. A autoneiação ocorre em outras canções (Fragmentos 1 e 133) e, em verdade, em diversos poetas de outros gêneros, desde Hesíodo (ativo em c. 700 a.C.), no poema didático-cosmogônico *Teogonia* (versos 22-35). Logo, na perspectiva da poesia de tradição, na Grécia eminentemente oral que se configura

como *song-culture* até meados do século V a.C.,<sup>34</sup> não deve ser observada em chave biografizante, como quiseram antigos e modernos, mas de autodramatização relativa à *performance* e associada ao motivo da imortalização pela memória na canção.<sup>35</sup> Recorro a Marilyn B. Skinner, segundo quem

[...] dada a função normal do poeta grego arcaico como falante-representante indicado por sua – dele(a) – comunidade, é bem mais provável que a autoestilização de Safo enquanto o sujeito (*ego*) que deseja, junto com seu extenso estoque de temas, formas de versos e melodias, tropos e imagens, fosse largamente tradicional, um produto de muitas gerações de um esforço criativo local. [...] Abordando as canções de Safo como discursos sociais, evitamos os difíceis problemas de representação envolvidos no tratamento do texto como um espelho fiel da subjetividade única de um autor.<sup>36</sup>

Na recordação de quem fica, a cena de despedida vem à tona marcada pela tristeza de quem parte – “ela” –, e pela fala consolatória de quem busca, depois de superar a própria tristeza (verso 1), alegrar – levar *kháris* (verso 7) a quem se vai a contragosto, por necessidade (verso 5) – pela memória das experiências e atividades festivas, rituais, eróticas, corais, enfim, compartilhadas no âmbito do grupo conduzido por Safo, e integrado de forma transitória pelas *parthénoi* que vêm e vão, e que ali são cuidadas, como ressalta a *persona* nos versos 7-8, de

<sup>34</sup> Ver, para estudo da poesia como *performance* na Grécia antiga, HERINGTON. *Poetry into Drama*, p. 3-40.

<sup>35</sup> Ver estudo em RAGUSA. Memória a terra prometida dos poetas, p. 143-152.

<sup>36</sup> “[...] given the normal function of the archaic Greek poet as appointed spokesperson for his or her community, it is far more likely that Sappho’s self-stylization as desiring *ego*, along with her extensive stock of themes, verse forms and melodies, tropes and imagery, was largely traditional, a product of many generations of local creative endeavor. [...] By approaching these songs as social discourses, we avoid the sticky problems of representation involved in treating a text as the faithful mirror of an author’s unique subjectivity” (SKINNER. *Woman and Language in Archaic Greece*, p. 183, tradução minha).

maneira solidária e cúmplice. Veja-se a imagem do “prazer sensual do dormir junto entre coevos e os laços afetivos que lhe seguem”.<sup>37</sup>

O movimento transicional é também nítido nos grupos femininos dos partênios de Álcman, como mostra o Fragmento 3 (Davies), canção em que “as disciplinas musical e emocional são inseparavelmente emparelhadas em ambas a *performance* e a linguagem do poema”,<sup>38</sup> afirma Anastasia Peponi. Na sequência mais legível (versos 61-85), em dicção erotizada, e no jogo típico da 1ª pessoa do plural pela 1ª do singular, o coro canta o afastamento que de si vai tomando Astimelusa – o “mimo da cidadela”, diz seu nome, explicado no verso 74 –, à medida em que adentra o mundo da cidade, entenda-se, o *gámos*, o casamento pelo qual deixa para trás a condição de *parthénos* e o convívio entre as coreutas que não mais a alcançam (versos 64-8). Trata-se de experiência que ouvimos na mélica sáfica, representada com frequência no contexto da coralidade, ressalta Peponi.<sup>39</sup> Cito a canção de Álcman.<sup>40</sup>

λυσιμελεῖ τε πόσῳ, τακερότερα  
 δ' ὕπνω καὶ σανάτῳ ποτιδέρκεται·  
 οὐδέ τι μαψιδίῳς γλυκ.ήνα·  
 Α[σ]τυμέλοισα δέ μ' οὐδὲν ἀμείβεται  
 ἀλλὰ τὸ]ν πυλεῶν' ἔχοισα 65  
 [ᾠ] τις αἰγλά[ε]ντος ἀστήρ  
 ὠρανῶ δαιπετήσ  
 ἢ χρύσιον ἔρνος ἢ ἀπαλὸ]ν ψίλ]ον  
 .]ν  
 ]. διέβα ταναοῖς πο[σί·] 70  
 κ]ομος νοτία Κινύρα χ[άρ]ις  
 ἐπὶ π]αρσενικᾶν χαίταισιν ἴσδει·  
 Α]στυμέλοισα κατὰ στρατόν  
 ] μέλημα δάμῳι  
 ]μαν ἐλοῖσα 75

<sup>37</sup> “[...] sensual pleasure of sleeping together among age-mates and the affectionate ties that follow” (FERRARI. *Sappho's Gift*, p. 141, tradução minha).

<sup>38</sup> “[...] musical and emotional disciplines are inseparably paired in both the poem's enactment and language” (PEPONI. *Sparta's prima ballerina*, p. 351, tradução minha).

<sup>39</sup> PEPONI. *Sparta's prima ballerina*, p. 353.

<sup>40</sup> Tradução, com alterações, de RAGUSA, *Lira grega*, p. 53-54.

]λέγω·  
 ]εναβαλ' α[ι] γὰρ ἄργυριν  
 ].[.]ία  
 ]α ἴδοιμ' αἶ πως με..ον φιλοι  
 ἄσ]σον [ιο]ἴσ' ἀπαλᾶς χηρὸς λάβοι, 80  
 αἰψά κ' [ἐγὼν ἰ]κέτις κήνας γενοίμαν·  
 νῦν δ' [ ]δα παῖδα βα[.]ύφρονα  
 παιδι.[ ]μ' ἔχουσιν  
 ].·ε[ ]·ν ἄ παῖς  
 ] χάριν· 85

... e com desejo deslassa-membros, e mais derretidamente  
do que o sonho ou a morte me fita;

e não em vão doce(?)...;

Astimelusa nada me responde,

mas segurando a guirlanda, 65

como esplêndida estrela

do céu radiante,

ou áureo broto ou tenra pluma

...

... atravessou com finos pés 70

... a graça úmida de Ciniras

assenta-se sobre as melenas das virgens;

Astimelusa pela multidão

... mimo do povo

... ela pegando ... 75

... eu digo;

... pois se argêntea

...

... eu veria, se acaso ... (amasse?)

perto (me) vendo, tomasse a tenra mão 80

de pronto dela eu me tornaria suplicante;

e agora ... menina de fundo juízo

meninas(?) ... a mim ela tendo

... a menina

... graça; 85

Ressalta Laura Swift<sup>41</sup> que o poder que emana de Astimelusa projeta-se na canção, como é típico do contexto erótico, pelo olhar; e sua imagem se nutre dos também típicos elementos de luz e juventude, com referências aos cabelos, aos pés, à pele das mãos, aos perfumes – Ciniras é rei mítico e sacerdote de Afrodite em Chipre, ilha diletta da deusa e conhecida pela fabricação e exportação de fragrâncias na Antiguidade. Note-se ainda a intensidade cinética da coralidade, realçada na análise de Anastasia-Erasmia Peponi.<sup>42</sup> Ela afirma que, séculos antes da discussão que fará Platão (c. 429-348 a.C.) nas *Leis* (653e-654e) sobre as relações entre *khoreía* e *paidéia*, Alcman

estava muito provavelmente praticando um modelo coral que, pelo entretecer da *mousikê* com a emoção, tinha o poder de verbalizar, destilar e transformar prazer (*hedonê*) e dor (*lupê*). Não espanta, então, que a distância física e a falta do toque sejam transmutados pelo coro naquela necessária distância estética, a partir da qual uma Astimelusa em levitação pode ser imaginada e apreciada de três modos alternativos (66-8): como uma estrela voando pelos céus brilhantes, como um ramo de ouro, ou como uma pluma macia. Nessa total transformação da dor do desejo em prazer estético, o coro feminino, a audiência interna [da *performance* da canção], parece estar sugerindo um modelo de contemplação benéfico à [audiência] externa, masculina [que vê a *performance* no festival cívico-cultural em que é apresentada em competição]. Ou seja, antes de seu compromisso nupcial, Astimelusa, *melêma* [‘mimo’] do *dêmos* [da ‘comunidade’] de Esparta, figura meio real, meio imaginária, pode corporificar, por algum tempo, o engajamento estético da cidade.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> SWIFT. Visual Imagery in Parthenaic Song, p. 262.

<sup>42</sup> PEPONI. Sparta’s *prima ballerina*, p. 354-357.

<sup>43</sup> “[...] was most likely practising a choral model that by its interweaving of *mousikê* with emotion had that power to address, distil, and transform pleasure (*hedonê*) and pain (*lupê*). No wonder, then, that physical distance and lack of touch are transmuted by the chorus into that necessary aesthetic distance, from which a levitated Astymelousa can be imagined and enjoyed in three alternative ways (66-8): as a star flying through the shiny heavens, as a golden branch, or a soft down. In this total transformation of desire’s pain into aesthetic pleasure, the female chorus, the internal audience, seems to

Outras canções de recordação de quem partiu do grupo de que foi parte se disseminam no *corpus* de Safo, como a bem conhecida “Ode a Anactória” (Fragmento 16). Lembro outra, menos enfocada, no Fragmento 96;<sup>44</sup> cito os versos mais legíveis:

] σαρδ.[..]	
πόλ]λακι τυίδε [..]ων ἔχοισα	2
ὡσπ.[...]·ώομεν, [...].·χ[.]	
σε ἴθεασικελαν ἀρι-	
γνωταῖ, σαῖ δὲ μάλιστ' ἔχαιρε μόλπαι·	5
νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναί-	
κεσσιν ὡς ποτ' ἀελίῳ	
δύντος ἀ βροδοδάκτυλος <σελάνα>	8
πάντα περ<ρ>έχοισ' ἄστρα· φάος δ' ἐπί-	
σχει θάλασσαν ἐπ' ἄλμύραν	
ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις·	11
ἀ δ' <ἐ>έρσα κάλα κέχνται τεθά-	
λαισι δὲ βρόδα κᾶπαλ' ἄν-	
θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμώδης	14
πόλλα δὲ ζαφοίταισ' ἀγάνας ἐπι-	
μνάσθεις' Ἄτθιδος ἡμέρωι	
λέπταν ποι φρένα κ[.]ρ βόρηται	17
... Sárdis(?) ...	
amiúde para cá ... ela tendo	2
...	
... qual deusa manifes-	
ta, e (ela) sobretudo se deleitava com teu canto-dança.	5
Mas agora ela se sobressai entre lídias mu-	
lheres como, depois do sol	
posto, a dedirrósea lua	8
supera todas as estrelas; e sua luz se es-	
parge por sobre o salso mar	
e igualmente sobre multiflóreos campos.	11

be suggesting a model of contemplation for the benefit of the external, the male one. That is, before her bridal engagement, Astymelousa may embody for a while the city's aesthetic engagement” (PEPONI. Sparta's *prima ballerina*, p. 362, tradução minha).

<sup>44</sup> Para estudo detido, ver RAGUSA, *Fragmentos de uma deusa*, p. 235-247.

E o orvalho é vertido em beleza, e vice-  
jam as rosas e o macio ce-  
refólio e o trevo-mel em flor. 14

E (ela) muito agitada de lá para cá, a re-  
cordar a gentil Átis com desejo;  
decerto frágil senso ... se consome. 17

No convívio do passado, canto e dança, expressos em *mólpoi* (verso 5); prazer, expresso na forma do verbo *khaírein* (verso 5); erotismo e universo feminino de beleza só descritível na imagética dos elementos naturais, o principal, a “lua”. No presente, não mais em Lesbos, mas no reino da Lídia (Ásia Menor) está “ela” que deixou para trás, a sofrer, Átis, figura feminina outras vezes nomeada em Safo, pelo elo rompido, a amizade intensificada pela dimensão erotizada da formação para o mundo do sexo. Note-se que “ela” que, no passado, estava no meio do “nós” integrado por Átis e outras *parthénoi*, e liderado pela *persona* poética de Safo, mudou de *status* no presente, pois sua beleza não mais é comparável à de moças, e, sim, à de *gynaikessin* – as “mulheres” lídias (versos 6-7). E “ela” – eis o consolo para Átis –, embora tenha partido para sempre, jamais olvidará “as nostálgicas memórias”<sup>45</sup> da amizade, dos laços intensos com ela forjados no contexto da coralidade paidéutica do grupo que, como se vê, experimenta a experiência da perda, a qual sem dúvida encarece a importância das relações interpessoais. Pela linguagem da coralidade e da poética sáfica se neutraliza o trauma da separação, como observa Ferrari<sup>46</sup> – uma vivência que toda *parthénos* terá na transição para a condição de *gyné*, de mulher, futura esposa e mãe. Afirmo Ellen D. Reeder, a propósito:

O dia do casamento é o dia do evento mais relevante que ocorreria na vida de uma mulher, e suas ramificações são enormes. O casamento é um momento de severa crise na vida de uma menina, na medida em que ela abandonava sua infância e os cuidados de sua mãe, para fisicamente adentrar um mundo carregado da ansiedade da sexualidade, da apreensão quanto à coexistência com a sogra, e do terror da maternidade – um risco potencialmente fatal à vida.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> “[...] nostalgic memories [...]” (FERRARI. *Sappho’s Gift*, p. 51, tradução minha).

<sup>46</sup> FERRARI. *Sappho’s Gift*, p. 52.

<sup>47</sup> “Her wedding was the single most important event that would ever occur in a woman’s life, and its ramifications were enormous. The young bride left her home

Para a *parthénos*, o casamento é uma espécie de morte, e são muitos os paralelos entre as cerimônias que, cada uma a seu tempo, celebram ambas as transições.

Voltando a Safo e ao Fragmento 96, nele percebemos que o grupo da poeta não agregava somente moças de Lesbos, mas de outras partes do mundo próximo à ilha, mesmo na Ásia Menor, prova de seu prestígio. E ainda, nos Fragmentos 94 e 96, como no partênio de Álcman, o movimento transicional no grupo, característico do próprio *status* igualmente transicional das *parthénoi* que recebiam essa *paideia* coral, em que, diz Bierl, “Música, ritmo, e o movimento coletivo da canção e da melodia levam a um entendimento aprofundado da beleza”,<sup>48</sup> o qual é, por sua vez, intensificado pela dimensão homoerótica das meninas que adquirem

uma intensificada sensibilidade e maior *insight* com relação à natureza, ao ambiente, ao cosmos e aos valores aristocráticos. Esse treinamento comum também provê uma familiaridade estética com os meios que fortalecem esses sentimentos – palavras, música, e dança –, os quais, juntos, fazem a mediação da poesia visual. [...] As nobres meninas são assim preparadas para seus casamentos, para os quais precisam de ambas as belezas física e interna, e na recordação de suas experiências compartilhadas a beleza é mantida viva, mesmo após terem deixado a comunidade de Safo.<sup>49</sup>

---

and the supervision of her mother to enter the house of her mother-in-law who would now be the most central female figure in her life. Marriage was a moment of severe crisis in a girl’s life, as she abandoned childhood and her mother’s care a physically new world fraught with the anxiety of sexuality, the apprehension of coexistence with a mother-in-law, and the terror of the life-threatening peril of childbirth” (REEDER. *Women and Men in Classical Greece*, p. 22, tradução minha).

<sup>48</sup> “Music, rhythm, and collective movement to song and melody lead to a deeper understanding of beauty” (BIERL. *Visualizing the Cologne Sappho*, p. 311, tradução minha).

<sup>49</sup> “[...] an increased sensitivity and greater insight into nature, the environment, the cosmos, and aristocratic values. This common training also provides an aesthetic acquaintance with the media that strengthen these feelings – words, music, and dance – which together mediate visual poetry. [...] The noble girls are thus prepared for their marriage, for which they need both physical and inner beauty, and in the recollection

Este é o esforço de ambos os Fragmentos 94 e 96, do discurso que revive no presente a coralidade feminina em essência, compartilhada no passado – no caso daquele fragmento, de modo acentuadamente visual e sinestésico, observa Ladianou,<sup>50</sup> que estende à audiência essa experiência na concretude do *hic et nunc*, do aqui e agora em que se enlaçam a líder do coro, as coreutas e quem as ouve e contempla.

## Referências

BIERL, Anton. Visualizing the Cologne Sappho. In: CAZZATO, Vanessa; LARDINOIS, André (ed.). *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual*. Leiden: Brill, 2016. p. 307-342.

BRASETE, Maria Fernanda. Homoerotismo feminino na lírica grega arcaica. In: FIALHO, Maria do Céu *et alii* (org.). *A sexualidade no mundo antigo*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos U. Coimbra, 2009. p. 289-303.

CALAME, Claude. *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*. Rome: Ateneo & Bizarri, 1977. 2 v.

CLARK, Christina A. The Gendering of the Body in Alcman's *Partheneion* 1. *Helios*, Lubbock, v. 23, n. 2, p. 143-172, 1996.

DAVIES, Malcom. (ed.). *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta*. Oxford: Clarendon, 1991. v. 1.

FERRARI, Franco. *Sappho's Gift: The Poet and Her Community*. Tradução de Benjamin Acosta-Hughes e Laura Prauscello. Ann Arbor: Michigan Classical Press, 2010.

GREENE, Ellen; SKINNER, Marilyn B. (ed.). *The New Sappho on Old Age*. Washington D.C.: Center for Hellenic Studies, 2009.

HERINGTON, John. *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.

---

of their shared experiences beauty is kept alive even after they have left the Sapphic community” (BIERL. Visualizing the Cologne Sappho, p. 311, tradução minha).

<sup>50</sup> LADIANOU. Female Choruses and Gardens of Nymphs, p. 346.

KATZ, Marylin A. The Divided World of *Iliad* VI. In: FOLEY, Helen P. (ed.). *Reflections of Women in Antiquity*. Philadelphia: Gordon and Breach, 1992. p. 19-44.

LADIANOU, Katerina. Female Choruses and Gardens of Nymphs: Visualizing Chorality in Sappho. In: CAZZATO, Vanessa; LARDINOIS, André (ed.). *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual*. Leiden: Brill, 2016. p. 343-369. DOI: [https://doi.org/10.1163/9789004314849\\_015](https://doi.org/10.1163/9789004314849_015).

LARDINOIS, André. Subject and Circumstance in Sappho's Poetry. *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, v. 124, p. 57-84, 1994. DOI: <https://doi.org/10.2307/284286>.

LEFKOWITZ, Mary. The Last Hours of the *Parthenos*. In: REEDER, Ellen D. (ed.). *Pandora's Box: Women in Classical Greece*. Princeton: University Press, 1995. p. 32-39.

PEPONI, A. Sparta's *Prima Ballerina: Choreia* in Alcman's Second *Partheneion* (3 PMGF). *Classical Quarterly*, Cambridge (Inglaterra), v. 57, n. 2, p. 351-362, dez. 2007.

RAGUSA, Giuliana (org. e trad.). *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0009838807000444>.

RAGUSA, Giuliana. (org. e trad.). *Safo de Lesbos: hino a Afrodite e outros poemas*. São Paulo: Hedra, 2011.

RAGUSA, Giuliana. *Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. [Apoio: Fapesp].

RAGUSA, Giuliana. Heitor e Andrômaca, da festa de bodas à celebração fúnebre: imagens épicas e líricas do casal na *Iliada* e em Safo (Fr. 44 Voigt). *Calíope*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 37-64, 2006.

RAGUSA, Giuliana. *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. [Apoio: Fapesp].

RAGUSA, Giuliana. Memória, a terra prometida dos poetas: o tema na mélica grega arcaica. *Forma Breve*, Aveiro, n. 15, p. 143-152, 2018.

RAGUSA, Giuliana; BRUNHARA, Rafael. Paideia na 'lírica' grega arcaica: a poesia elegíaca e mélica. *Revista Filosofia e Educação*, Campinas, n. 9, p. 45-62, 2017. DOI: <https://doi.org/10.20396/rfe.v9i1.8648422>.

REEDER, Ellen D. Women and Men in Classical Greece. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Pandora's Box: Women in Classical Greece*. Princeton: University Press, 1995. p. 20-31.

SCODEL, Ruth. Self-Correction, Spontaneity, and Orality in Archaic Poetry. In: WORTHINGTON, Ian (org.). *Voice into Text: Orality and Literacy in Ancient Greece*. Leiden: Brill, 1996. p. 59-79. DOI: [https://doi.org/10.1163/9789004329836\\_005](https://doi.org/10.1163/9789004329836_005).

SEGAL, Phoebe C. The Paradox of Aphrodite. In: KONDOLEON, Christine; SEGAL, Phoebe C. (org.). *Aphrodite and the Gods of Love*. Boston: MFA Publications, 2011. p. 63-105.

SISSA, Giulia. *Greek Virginity*. Tradução de Arthur Goldhammer. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

SKINNER, Marilyn B. Woman and Language in Archaic Greece, or, Why is Sappho a Woman? In: GREENE, Ellen (ed.). *Reading Sappho: Contemporary Approaches*. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 175-192.

SWIFT, Laura. A. *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford: University Press, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199577842.001.0001>.

SWIFT, Laura. Visual Imagery in Parthenaic Song. In: CAZZATO, Vanessa; LARDINOIS, André (ed.). *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual*. Leiden: Brill, 2016. p. 255-287. DOI: [https://doi.org/10.1163/9789004314849\\_012](https://doi.org/10.1163/9789004314849_012).

VESTRHEIM, Gjert. Alcman fr. 26: A Wish for Fame. *Greek, Roman, and Bizantine Studies*, Durham, v. 44, p. 5-18, 2004.

VOIGT, Eva-Maria (ed.). *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennepe, 1971.

Recebido em: 1º de setembro de 2019.

Aprovado em: 2 de dezembro de 2019.





## **The Lists of *Paradise Regained*: An Economy of the Full and the Empty**

### **As Listas em *Paradise Regained*: uma economia do cheio e do vazio**

Luiz Fernando Ferreira Sá

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
saluiz18@gmail.com

**Abstract:** This article works from Madeleine Jeay's *Le Commerce des Mots* (2006), Umberto Eco's *Infinity of Lists* (2009), and Bernard Sève's *Philosophie des Listes* (2010) to understand the abundance of lists in John Milton's *Paradise Regained*. The lists in *Paradise Regained* emerge from the following conditions: the fantasy of chaos remaining an unfulfilled horizon, the complicated coherence among things escaping the worst disorder, and the tortuous cohesive power of analogy barely unifying a worldview by holding the chaos of reality at bay. In sum, the lists in the short epic would mark, as a manifestation, the trace, like the shadow, of the intractable fallen world within the very act of worldliness (much like the creation of an alternative Christian ethos), always leaving a space of nothingness necessarily paradoxical and in some ways astonishingly so.

**Keywords:** *Paradise Regained*; lists; economy; John Milton.

**Resumo:** Este artigo parte dos estudos *Le commerce des Mots* (2006), de Madeleine Jeay, *Infinity of Lists*, de Umberto Eco (2009), e *Philosophie des Listes* (2010), de Bernard Sève, para compreender a abundância de listas no *Paradise Regained*, de John Milton. As listas em *Paradise Regained* emergem das seguintes condições: a fantasia do caos permanecendo um horizonte não cumprido, a complicada coerência entre as coisas que escapam da pior desordem e o tortuoso poder coesivo da analogia minimamente unificando uma cosmovisão que manteria o caos da realidade sob controle. Em suma,

as listas no curto poema épico marcariam, por meio de uma manifestação, o traço, como uma sombra, do intratável mundo pós-queda dentro do próprio ato de “mundanização” (muito parecido com a criação de um éthos cristão alternativo), sempre deixando um espaço do nada necessariamente paradoxal e, de certa forma, surpreendente.

**Palavras-chave:** *Paradise Regained*; listas; economia; John Milton.

Whereas literature is an ancient enterprise, through which humans seek to understand how reality is constructed by making sense of the world at large, literary criticism serves the purpose of perusing verbal works of art from a wide range of perspectives to find out the claims to truth contained in them about humanity and the world. Many have been the critical stances adopted in relation to John Milton’s *Paradise Regained*, from formalist to biographical and historical criticism to psychological, sociological, mythological, and reader-response approaches that have not been loath to respond to the epic’s crucial questionings and theologico-philosophical conundrums. What this means for literary criticism, in general, and for Miltonists of every persuasion, in particular, is that we might come to see our desire for something other than critique as just that – desire, with all of its attendant difficulties and short-comings. Our desires and experiences of reading entail compromises, achievements, responses, failures, strokes of luck, propinquity.

The list may go on in-definitely, but if we concentrate on one of the above items, we may say that the pattern of scholarly response to *Paradise Regained* is complex and difficult enough to understand, let alone produce a comprehensive study of the critical legacy called forth by the short epic. Curiously enough, the poem simply narrates the attempted seduction of Jesus in the Judean desert, and nothing much happens: the Son of God remains unmoved. Many Miltonists, for example, take the position that the Son is unmoved and rejects Greco-Roman learning not for its own sake, but because Satan presents it as an end in itself and uses it as a method of confusing the Son’s higher responsibilities to God the Father. The critical arena associated with this text, however, is in constant mutation and suffers continual shifts because there seem to be questions left unanswered or whose answers are not wholly satisfactory. Laura Knoppers has listed some of the most basic unsettled questions:

The Son refuses to act or even to show any emotion. Faced with its spare style, austere setting, and paucity of action, readers have found the poem, as well as its hero, baffling and cold. Even the most basic questions remain unsettled. Why this subject? Why not the crucifixion? Is there development? Does the Son learn anything? Is there a miracle atop the temple tower? Why does Satan fall astonished? Such cruxes are not resolved by classifying the poem as brief epic. Why no heroic action, figurative richness, poetic allusiveness, divine intervention?<sup>1</sup>

One point needs clarification here: the lack of figurative richness in the poem is questionable and I propose to shed light on that richness by analyzing the many lists found in the text. One critical and decisive position, nonetheless, remains clear and may be said to be a consensus among Milton scholars, that in *Paradise Regained*, as in so many of his other works, Milton is exploring God's ways, and the fault-lines within the bible provide a model for this exploration. In the reading I propose here, the short epic counterbalances a conservative typological understanding of patience and fortitude with an acute sense of ironic and subversive practices of interpretation regarding the many lists found in the poem.

This article works from Madeleine Jeay's *Le Commerce des Mots* (2006), Umberto Eco's *Infinity of Lists* (2009), and Bernard Sève's *Philosophie des Listes* (2010)<sup>2</sup> to understand the abundance of lists in Milton's *Paradise Regained*. This project begins with the presupposition that lists matter for culture, for art, for philosophy, for literature, and for signification or "mundanization" (our need to understand reality and make sense of the world at large) in general. Lists point towards that which is not present, that which is inarticulate, and that which cannot be expressed or understood in plain descriptive or narrative terms. Lists formed and informed the hybrid Renaissance culture that Milton inherited<sup>3</sup> and put to use in his major epic poems because they were called to act as artistic devices describing experiences that extended beyond the limits of human

---

<sup>1</sup> KNOPPERS. *Paradise Regained* and the Politics of Martyrdom, p. 213.

<sup>2</sup> See also the comprehensive publication MILCENT-LAWSON; LECOLLE; MICHEL. *Liste et Effet Liste en Littérature*.

<sup>3</sup> In relation to the list and Renaissance literature, see Knight (2013), Halpern (1991), and Cave (1979).

language, such as the Fall, the tempter, the redeemer or the regaining of paradise.

It is not surprising that lists are part of the blind spots in literary theory. Questions without immediate answers continue to rage. Can there be a style in the list? To what extent does the list interrupt the narrative/descriptive process and introduces an alternative fiction? However, there are relatively clear points regarding the use of the list and its effects on literary texts: the list is indebted to an analysis that takes into account its rhizomatic structure. Hence, a plethora of list types (enumerations, series, catalogues, inventories, records, litanies, recitals, accumulations, Rabelaisian accumulations, and so many others) and a myriad of possibilities of reading the list effect; for example, that the lists are a privileged space in literature for a radical questioning of encyclopedic ambition or for an ironic challenge to what Edgar Allan Poe's Seneca phrased as "nothing is more hateful to wisdom than excessive cleverness". Whatever the case, lists break with discursiveness to reactivate the semantic virtualities and invite us to a well-informed reading that proceeds by connections and disconnections or reconnections of every sort. In short, when they appear in poetic narratives and/or descriptions, lists seem to challenge the syntax and give freedom to words.

Some generalizations about the lists seem true: every list strives to conjure up the "volume" of the world or the list is fundamentally under tension, divided between the ordering of the now and the lack of order of the future, even the view that the list succeeds in presenting virtualities. Thus, it is often clear the tendency of lists, in literature, to trigger an almost automatically reactive response to texts in "comic" endeavors of sabotage and parody of all institutionalized knowledge or authority. In addition, the list proposes a renewed content in calling us to see anew a certain thing or a state of things, for it does not presuppose any previous synthesis but takes form in the process of constant updating. A sensitive and perceptive reader seems to grasp a reality that is not given, but whose characteristics gradually emerge in and between the lists.

What is perhaps noteworthy about my ensuing emphasis on the maximalism of the list effects in the short epic is that it runs side by side with the familiar premise that *Paradise Regained* depends on the stoking of the passions. The interest of this poem lies significantly in visualization, but its pictorial highpoints are distinctly list-oriented:

upticks in signification rather than occasions for intense emotional engagement. The two first lists of Book I concentrate on the special relation between Father and Son: the opening one is about knowledge and protection, registering verbs associated with actions contrary to them (“The Father knows the Son; therefore secure/ Ventures his filial virtue, though untried, / Against whate’er may tempt, whate’er seduce, / Allure, or terrify, or undermine”).<sup>4</sup> The second occurrence is of lexical repetition and accumulation, a complex play on pronouns pointing to Father and Son being coterminous (“Straight knew me, and with loudest voice proclaimed / Me him [for it was shown him so from Heaven], / Me him whose harbinger he was; and first / Refused on me his baptism to confer [...] / The Spirit descended on me like a dove, / And last, the sum of all, my Father’s voice, / Audibly heard from Heaven, pronounced me his, / Me his beloved Son [...]”).<sup>5</sup>

In direct contrast to those initial, safeguarding lists, the following lexical accumulations in Book I are directed at Satan and his cohorts. Whereas Satan dwells copartner with humans in the world, aiding and advising them with presages, signs, answers, oracles, portents and dreams,<sup>6</sup> his condition as a poor, miserable captive results from his being deposed, ejected, emptied, gazed, unpitied, shunned, and turned into “A spectacle of ruin and of scorn”.<sup>7</sup> To clarify Satan’s fallen status further, a list of verbs is provided as the means by which he rules some regions of the world: to lie, to say and unsay, to feign, to flatter, to abjure.<sup>8</sup>

On the one hand, there is the temptation of totality in the two first lists of Book I (the inventory-list as a census of properties ending as “the sum of all”) and, on the other hand, the protest against monumentality (including an almost imperceptible homogeneity) of form and structure, for Satan is listed to be soon after defined as a spectacle of ruin and scorn; between encyclopedic ambition and the conjuration of any system, there is also the perplexing activism represented by the lists to be soon directed at and mouthed by Satan. Here we come across a beautiful, phenomenological description of the list: this tangency (temptation

<sup>4</sup> The references to *Paradise regained* are to book and line number: Book I, 176-179.

<sup>5</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book I, 273-285.

<sup>6</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book I, 391-386.

<sup>7</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book I, 415.

<sup>8</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book I, 472-474.

of totality and protest against monumentality) indicates very well the manner of coordination proper to those lists. And yet, the list is one of the ways to revitalize language: an active principle that loosens the bonds of discourse and evokes the bondage of concatenations, always-already calling attention to the injunction of meaning. The list may proceed with a “de-grammaticalization” of a petrified speech in its repetitive montages or it may proceed by “decontextualization”: in this, it is close to textual collage. First and foremost, the list has an organizing function, it responds to the instinct of order inherent to the human mind. The list, sometimes chaotic and disjunctive, simulates, through its expansion and its volume of space, an encyclopedic saturation, the writing of memories or of taxonomic inventories, and it also responds immediately to the ambition of language to structure reality.

Book II of *Paradise Regained* presents us with a montage and a collage-like list of superlatives connected to Belial in comparison to Asmodai, of some female beauties of classical antiquity, and of adored names in ancient Greece and Rome.<sup>9</sup> Carried on to the second list of Book II by the superlative “exquisitest”, we now see “A table richly spread, in regal mode”<sup>10</sup> with dishes, meats, pastry, fish, served by stripling youths, by nymphs and damsels from classical antiquity or from old fables.<sup>11</sup> The

---

<sup>9</sup> The complete list as follows: Belial, the dissolutes spirit that fell, / The sensualest, and after Asmodai / The fleshliest incubus, and thus advised [...] / Such object hath the power to soften and tame / Severest temper, smooth the rugged'st brow, / Emerge, and with voluptuous hope dissolve, / Draw out with credulous desire, and lead / At will the manliest, resolute breast, / As the magnetic hardest iron draws [...] / Some beauty rare, Callisto, Clymene, / Daphne, or Semele, Antiopa, / Or Amymone, Syrinx, many more / Too long, then lay'st thy scapes on names adored, / Apollo, Neptune, Jupiter, or Pan, / Satyr, or Faun, or Sylvan? (MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book II, 150-191).

<sup>10</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book II, 340.

<sup>11</sup> The complete list as follows: With dishes piled, and meats of noblest sort / And savor, beasts of chase, or fowl of game, / In pastry built, or from the spit, or boiled, / Gris-amber-steamed; all fish from sea or shore, / Freshet, or purling brook, of shell or fin, / And exquisitest name, for which was drained / Pontus and Lucrine bay, and Afric coast [...] / Tall stripling youths rich-clad, of fairer hue / Than Ganymede or Hylas; distant more / Under the trees now tripped, now solemn stood / Nymphs of Diana's train, and Naiades / With fruits and flowers from Amalthea's horn, / And ladies of the Hesperides, that seemed / Fairer than feigned of old, or fabled since / Of fairy damsels

Son's response to this temptation is concise and incisive: "Thy pompous delicacies I contemn, / And count thy specious gifts no gifts but guiles".<sup>12</sup> The roll call of names does not stop there, for the Son also rehearses a list of kings of Israel and of elsewhere, interspersed with the dangers of ruling without reigning within oneself, with a view to concluding that riches and realms may turn out to be "the toil of fools".<sup>13</sup>

The bewildering enumeration or the chaotic accumulation in those lists, which is their driving force, is typical of the anti-encyclopedic stance. Those lists are not meant for us to find ourselves, but for us to get lost in them. Those lists may also be associated with structure, order, architecture, taxonomy and would present a reality to the measure of human reason – a dreamwork-like, registered vista or *tableau vivant*, as we see in the way the table is set with all its magnificent foods and fantastical attendants. Barbara Everett remarks on the allusive language shared by the catalogue and the similes Milton uses in *Paradise Lost*, "A name's virtue is its specificity", and that "Milton's use of names continually converts the denotative into the connotative."<sup>14</sup> Everett refers not just to the demonic list in the long epic, but to the subsequent roll calls of great names and concludes that the lists in *Paradise Lost* are devalued or called into doubt by the failure to name anything precisely. Far from agreeing with Everett, I contend that the lists in the short epic are successful especially because they are not naming anything precisely or adequately, thus the Son's apparent immobility in just having to parody some of those lists and curtly shun them shortly after.

---

met in forest wide / By knights of Logres, or of Lyonesse, / Lancelot or Pelleas, or Pellenore [...] (MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book II, 341-361).

<sup>12</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book II, 390-391.

<sup>13</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book II, 453. The complete list as follows: Gideon and Jephtha, and the shepherd lad [...] / Quintius, Fabricius, Curius, Regulus? [...] / Brings dangers, troubles, cares, and sleepless nights [...] / For therein stands the office of a king, / His honor, virtue, merit and chief praise, / That for the public all this weight he bears. / Yet he who reigns within himself, and rules / Passions, desires, and fears, is more a king [...] (Book II, 439-467).

<sup>14</sup> EVERETT. The End of the Big Names: Milton's Epic Catalogues, p. 262-263. For another discussion of the use of lists in *Paradise Lost*, SÁ and OLALQUIAGA. Infinity and Voracity of Lists in John Milton's *Paradise Lost*.

The lists of confusing effects associated with Satan's temptation, a disoriented exposition, present a reality to the extent of unreason. It is fundamentally anomie, a piece of disorder, a debacle of the intellect. The incompleteness of those lists is what prevents them from taking shape, from reaching final construction. Their cluttered accumulation or their puzzling enumeration always means a supplement and, therefore, a fault or lack, an "inadequation". The Son is quick to dismiss them as "pompous delicacies", "no gifts but guiles" and reproduces a similar baffling list of kings just to conclude that they, detouring from God's ways, produce "the toil of fools".

This "confusional" effect of the lists in the short epic may explain, to some extent, why Erick Gray, in relation to *Paradise Lost*, argues that "If Milton's imprecise lists make demands upon the reader, we would usually associate with simile [and] it is even more noticeable that his similes take the form of lists." Gray concludes that "The effect of the conflation of the two epic devices [lists and similes] is to undermine them both."<sup>15</sup> Far from undermining the list as an epic(al) device, I posit that the "confusional" lists in *Paradise Regained* show the passage of the work towards the text, according to Roland Barthes's terminology, that is, from an organic closed system to an infinite productivity whose closure can only be accidental, not essential. The list, as a category and according to Jack Goody (1979), can always be read as a generalized system of equivalences. The list is a privileged form of what Dennis Hollier (1993) called epistemological charity in that it indiscriminately mixes elements belonging to different orders into a fragmentary and anarchic space. This sense-form represents not only the absence of structure or its disintegration (even when it is united with similes), but it amounts to the flattening of the referential field.

To understand this intrinsic quality of the list, it is necessary to resort to the metaphor of the cyst that nestles in the fabric of the text. Madeleine Jeay (2006) takes up in her definition of the list the notion of heterogeneity (fabric and cyst simultaneously, among other possibilities), which she associates with that of recurrence. Both Philippe Hamon (1993) and Jeay elaborate on the founding work of Jack Goody:

---

<sup>15</sup> GRAY. *Faithful Likenesses: Lists of Similes in Milton, Shelley, and Rossetti*, p. 296.

The list implies discontinuity and not continuity. It presupposes a certain material arrangement, a certain spatial disposition; [...] it has a well-marked beginning and end, a boundary, a border, like a piece of cloth.<sup>16</sup>

The desire or the necessity to collect pieces of the world (in terms of discontinuity and liminality), fragments of moments, accompanied by the attempt to make an im-possible narrative of events, is a mission that has been assigned to literature in general and a mission to which Milton returns with a renewed impetus in the short epic. The lists in *Paradise Regained*, especially the ones produced by Satan, emerge from the following conditions: the fantasy of chaos remaining an unfulfilled horizon, the complicated coherence among things escaping the worst disorder, and the tortuous cohesive power of analogy barely unifying a worldview by holding the chaos of reality at bay.

“At length collecting all his serpent wiles”,<sup>17</sup> Satan accosts his opponent and rightly summarizes the Son’s response to the previous temptation as “All treasures and all gain esteem as dross”.<sup>18</sup> Satan, retorting or murmuring to the following lines of the Son with his deformed and inadequate list associated with glory,<sup>19</sup> finds again the response of

---

<sup>16</sup> GOODY. *La raison graphique: la domestication de la pensée sauvage*, p. 150, my translation. In the original: “La liste implique discontinuité et non continuité. Elle suppose un certain agencement matériel, une certaine disposition spatiale ; elle peut être lue en différents sens, latéralement et verticalement, de haut en bas comme de gauche à droite, ou inversement ; elle a un commencement et une fin bien marquée, une limite, un bord, tout comme une pièce d’étoffe.”

<sup>17</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book III, 5.

The complete list as follows: Thy actions to thy words accord, thy words / To thy large heart give utterance due, thy heart / Contains of good, wise, just, the perfect shape. / Should kings and nations from thy mouth consult, / Thy counsel would be as the oracle / Urim and Thummim, those oraculous gems; [...] thy skill, [...] thy prowess, [...] thy few, [...] thy acts, thyself (MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book III, 9-24).

<sup>18</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book III, 29.

<sup>19</sup> The complete list as follows: “Think not so slight of glory, therein least / Resembling thy great Father: he seeks glory, / And for his glory all things made, all things / Orders and governs; nor content in Heaven / By all the angels glorified, requires / Glory from men, from all men good or bad, / Wise or unwise, no difference, no exemption; / Above all sacrifice or hallowed gift / Glory he requires, and glory he receives / Promiscuous

the Son to his rhetorical accumulation to be precise: Satan, “Insatiable of glory had lost all”.<sup>20</sup> Probing all the things best fulfilled in due time, the Son resorts to the list (“Be tried in humble state, and things adverse, / By tribulations, injuries, insults, / Contempts, and scorns, and snares, and violence, / Suffering, abstaining, quietly expecting / Without distrust or doubt, that he may know”)<sup>21</sup> and concludes that who best can suffer, best can obey. Satan, baffled by the Son’s mimicking of his own seemingly coherent excess, can only utter, for the time being, a tautological commonplace: “My error was my error, and my crime / My crime”.<sup>22</sup>

Dilating on, multiplying, and reinventing the “exceeding high mountain” where Satan tempts the Son in the very brief accounts of Matthew and Luke, Satan recovers his breath and with a “new train of words” curates an enticing prospect:<sup>23</sup> places, kingdoms, a multitude of personages from history and romance, in short, a strange and inquisitive parallax. The Son’s interpretation of this diabolical panorama defangs excess and accumulation, for he takes up the multiform scene, produces his own contemplative absorption by lexically lengthening on policies<sup>24</sup>

---

from all nations, Jew or Greek, / Or barbarous, nor exception hath declared; / From us, his foes pronounced, glory he exacts” (MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book III, 109-120).

<sup>20</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book III, 148.

<sup>21</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book III, 189-193.

<sup>22</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book III, 212-213.

<sup>23</sup> The complete list as follows: To this high mountain-top the Tempter brought / Our Saviour, and new train of words began: / “Well have we speeded, and o’er hill and dale, / Forest and field, and flood, temples and towers, / Cut shorter many a league [...] / Assyria and her empire’s ancient bounds, / Araxes and the Caspian lake, thence on [...]. Against the Scythian, whose incursions wild / Have wasted Sogdiana [...] / He looked and saw what number numberless / The city gates outpoured, light-armed troops [...] / From Arachosia, from Candaor east, / And Margiana to the Hyrcanian cliffs [...] / From Egypt to Euphrates and beyond / Shalt reign, and Rome or Caesar not need fear” (MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book III, 265-385).

<sup>24</sup> The complete list as follows: Before mine eyes thou hast set; and in my ear / Vented much policy, and projects deep / Of enemies, of aids, battles and leagues, / Plausible to the world, to me worth nought (MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book III, 390-393).

and finally concludes that, all in all, they are “luggage of war”, arguments “Of human weakness rather than of strength.”<sup>25</sup>

From the statement of Sève that, paradoxically, the word on a list is cut off from the world and is one with the world (the word becomes a piece of the world),<sup>26</sup> it is not difficult to see that Satan deforms the pieces of the world on his lists, in terms of the angular difference in direction, and makes those “new” strains of words surpass poetic description by undermining them, the words themselves, in their foundations. Places, kingdoms, multitudes, and later on, buildings and architectural elements are tainted by approximation or by being listed under the aegis of Satan. In Book IV, for example, Satan returns to his “persuasive rhetoric”<sup>27</sup> and telescopes many guiles into a list of architectural elements, imperial buildings, places, and peoples under Roman yoke.<sup>28</sup> Exhausted from journeying from place to place and from using his airy microscope to abuse the riches in the “Houses of gods”,<sup>29</sup> Satan is upfront and tells the Son he has “shown thee all / The kingdoms of the world, and all their glory”,<sup>30</sup> so that the tempted Son may “Aim therefore at no less than all the world”.<sup>31</sup> The Son is swift in parodying Satan’s feigned magnificence and ironically recalls the devil that to his majestic show he should add:

Their sumptuous gluttonies, and gorgeous feasts  
On citron tables or Atlantic stone  
(For I have also heard, perhaps have read),  
Their wine of Setia, Cales, and Falerne,

<sup>25</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book III, 401-402.

<sup>26</sup> SÈVE. *De haut en bas*. Philosophies des listes, p. 120.

<sup>27</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 4

<sup>28</sup> The complete list as follows: With towers and temples proudly elevate / On seven small hills, with palaces adorned, / Porches and theaters, baths, aqueducts, / Statues and trophies, and triumphal arcs, / Gardens and groves presented to his eyes, / Above the highth of mountains interposed: / By what strange parallax or optic skill / Of vision multiplied through air, or glass / Of telescope, were genius to inquire (MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 34-42).

Turrets and terraces, and glittering spires [...] / In various habits on the Appian road [...] / In ample territory, wealth and power (MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 54-82)

<sup>29</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 56.

<sup>30</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 88-89.

<sup>31</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 105.

Chios and Crete, and how they quaff in gold,  
 Crystal and myrrhine cups embossed with gems  
 And studs of pearl — to me shouldst tell who thirst  
 And hunger still. [...] <sup>32</sup>

The Son's mimetic style does not end in the above list, for his direct message is restated in the following verbal accumulation: "That people, victor once, now vile and base, / Deservedly made vassal; who once just, / Frugal, and mild, and temperate, conquered well, / But govern ill the nations under yoke" <sup>33</sup>.

Under the will of the Son, the list is an insightful way of restoring the heterogeneity of reality. The world is perceived in a rather discontinuous way: the subjects perceive fragments of reality and struggle to have a global view of existence felt as plural and complex. The Son's lists, by the juxtaposition or rapid sequence of their elements, almost enable the reality of the world and the personal view of the reality of the world to remain together, within the same impression. This use of the list seems to accentuate one of the modes of referential relation, the *deixis* of the text, by favoring the expression of a divine presence in the world, of a direct, sensitive, and immediate relationship of the subject with reality and, indirectly, with God.

Satan's last attempt to convince the Son he has something to offer him manifests itself in his statement that "All knowledge is not couched in Moses' Law" <sup>34</sup> and is elaborated on as a list that embarks on the "Mellifluous streams that watered all the schools / Of Academics old and new" <sup>35</sup>. Before spelling out the names and procedures linked to those academics, Satan invokes the name of places and kings, closely uniting knowledge and power. <sup>36</sup> The Son's response comes in one succinct list,

<sup>32</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 114-121.

<sup>33</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 132-135.

<sup>34</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 225.

<sup>35</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 277-278.

<sup>36</sup> The complete list as follows: How wilt thou reason with them, how refute / Their idolisms, traditions, paradoxes? [...] / Where on the Aegean shore a city stands / Built nobly, pure the air, and light the soil, / Athens, the eye of Greece, mother of arts [...] / To Macedon, and Artaxerxes' throne; / To sage philosophy next lend thine ear [...] / Mellifluous streams that watered all the schools / Of Academics old and new, with those / Surnamed Peripatetics, and the sect / Epicurean, and the Stoic severe [...] /

stating that Satan contemns all “Wealth, pleasure, pain or torment, death and life, / Which when he lists”.<sup>37</sup> His next refutation or dismissal of Satan’s temptation comes in terms of collecting and gathering: “Deep versed in books and shallow in himself, / Crude or intoxicate, collecting toys / And trifles for choice matters, worth a sponge, / As children gathering pebbles on the shore”.<sup>38</sup> Satan finally recognizes that the Son, after having been followed “on to this waste wild, / Where by all best conjectures I collect / Thou art to be my fatal enemy”.<sup>39</sup>

Seven more lists are to be found in Book IV and note that the very last one comes from the epic narrator, who seems to follow in the Son’s footsteps:

1. Since neither wealth, nor honor, arms, nor arts, / Kingdom nor empire pleases thee;<sup>40</sup>
2. In their conjunction met, give to spell / Sorrows, and labors, opposition, hate, / Attends thee, scorns, reproaches and lastly cruel death;<sup>41</sup>
3. Infernal ghosts, and hellish furies, round / Environed thee; some howled, some yelled, some shrieked, / Some bent at thee their fiery darts;<sup>42</sup>
4. Thy infancy, thy childhood, and thy youth, / Thy manhood last;<sup>43</sup>
5. To understand my adversary, who / And what he is; his wisdom, power, and intent; / By parole, or composition, truce, or league / To win him, or win from him what I can [...] / To try thee, sift

---

Conjectures, fancies, built on nothing firm. / The first and wisest of them all professed / To know this only, that he nothing knew; / The next to fabling fell and smooth conceits; / A third sort doubted all things, though plain sense; / Others in virtue placed felicity (MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 233-297).

<sup>37</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 305-306.

<sup>38</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 327-330.

<sup>39</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 523-524.

<sup>40</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 368-369.

<sup>41</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 385-388.

<sup>42</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 422-424.

<sup>43</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 508-509.

thee, and confess have found thee / Proof against all temptation  
as a rock,<sup>44</sup>

6. Not more; for honors, riches, kingdoms, glory / Have been before  
contemned [...],<sup>45</sup>
7. And to his crew, that sat consulting, brought / Joyless triumphals  
of his hoped success, / Ruin, and desperation, and dismay, / Who  
durst so proudly tempt the Son of God.<sup>46</sup>

Milton intersperses Satan's lists, the Son's parodic lists, and the Son's ultimate pieces of wisdom with unprecedented regularity, and the effect is to turn every reader into a tempted subject, for we must decide how far we are willing to put our faith in any given list before breaking the poetic-scriptural contract. The use of the list in the short epic is a fight against oblivion, against absolute chaos, it partakes in the economy of the full (excessive wordiness and guile, for instance) and the empty (lack of verbose replies, laconic<sup>47</sup> in style and succinct in correctness, for instance), it denudes and stylizes the quest for elements whose paradoxical importance has been defined above: neither buried in Hell nor wholly retrievable in Heaven. And yet, each element listed, in itself, a fleeting resurrection, a moment otherwise lost. In sum, the lists in the short epic would mark, as a manifestation, the trace, like the shadow, of the intractable fallen world within the very act of worldliness (much like the creation of an alternative Christian ethos, referred to before as "mundanization", and present at the end of the text as an unobserved return home to the mother's house), always leaving a space of nothingness necessarily paradoxical and in some ways astonishingly so. The lists, thus, in their expansions and at their widest levels, always resonate with a power that accentuates the trace or the language of that which was/is irretrievably lost, henceforth always foreign and forever undecidable, like an otherworldly song sung on a field of steles.

<sup>44</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 527-533.

<sup>45</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 536-537.

<sup>46</sup> MILTON. *Paradise Lost and Paradise Regained*. Book IV, 577-580.

<sup>47</sup> Etymologically, the word started being used in the middle of the 16th century (in the sense "Laconian"): via Latin from Greek Lakōnikos, from Lakōn "Laconia, Sparta", the Spartans being known for their terse speech. Ironically, the Son's responses are informed by Greek, if not wisdom, style, after all.

## References

CAVE, Terence C. *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance*. Oxford: Clarendon, 1979.

ECO, Umberto. *The Infinity of Lists*. London: MacLehose, 2009.

EVERETT, Barbara. The End of the Big Names: Milton's Epic Catalogues. In: CAREY, John (ed.). *English Renaissance Studies: Presented to Dame Helen Gardner*. Oxford: Clarendon Press, 1980. p. 254-270.

GOODY, Jack. *La raison graphique: la domestication de la pensée sauvage*. Paris: Édition de Minuit, 1979.

GRAY, Erik. Faithful Likenesses: Lists of Similes. In: MILTON, SHELLEY, ROSSETTI. *Texas Studies in Literature and Language*, Austin, v. 48, n. 4, p. 291-311, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1353/tsl.2007.0001>.

HALPERN, Richard. *The Poetics of Primitive Accumulation: English Renaissance Culture and the Genealogy of Capital*. London: Cornell University Press, 1991.

HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993.

HOLLIER, Denis. *Les dépossédés* (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre). Paris: Éditions de Minuit, 1993.

JEAY, Madeleine. *Le commerce des mots: l'usage des listes dans la littérature médiévale (XIIe –XVe siècles)*. Geneva: Droz, 2006.

KNIGHT, Jeffrey Todd. *Bound to Read: Compilations, Collections, and the Making of Renaissance Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013.

KNOPPERS, Laura Lunger. *Paradise Regained and the Politics of Martyrdom*. *Modern Philology*, Chicago, v. 90, n. 2, p. 200-219, 1992. DOI: <https://doi.org/10.1086/392056>.

MILCENT-LAWSON, Sophie, LECOLLE, Michelle and MICHEL, Raymond. *Liste et effet liste en littérature*. Paris: Classiques Garnier, 2013.

MILTON, John. *1608-1674./ Paradise Lost and Paradise Regained*. New York: Signet Classic, 2001.

SÁ, Luiz Fernando Ferreira; OLALQUIAGA, Mayra Helena Alves. Infinity and Voracity of Lists in John Milton's *Paradise Lost*. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 25, p. 97-112, 2015.

SÈVE, Bernard. *De haut en bas: philosophie des listes*. Paris: Éditions du Seuil, 2010.

Recebido em: 8 de junho de 2019.

Aprovado em: 9 de setembro de 2019.



## **“Poesia é vertical”: Samuel Beckett e a criatividade vanguardista**

### ***“Poetry is Vertical”: Samuel Beckett and the Vanguard Creativity***

Olga Kempinska

Universidade Federal Fluminense (UFF). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil  
olgagkem@gmail.com

**Resumo:** Ao debruçar-se sobre o envolvimento de Samuel Beckett no surrealismo, evidenciado pela assinatura, em 1932, do manifesto “Poesia é vertical”, e culminado em *Murphy*, o artigo tenta resgatar alguns traços da teoria do sublime de Burke na visão vanguardista da criatividade. A acentuação da verticalidade subverte não apenas a experiência desencarnada do sublime, tal como conceituado na estética tradicional, como também insiste em sua reinterpretação no âmbito da psicanálise, permitindo, dessa forma, a elaboração de uma reflexão sobre o prazer do trabalho da escrita e sobre a relevância da destruição nos processos criativos. Constituindo uma resposta ao *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1930), permeado pela violência, e coincidindo com a reformulação freudiana do processo da sublimação, no qual acontece a troca não apenas da direção da pulsão, mas também de seu objeto, o manifesto conta ainda com a assinatura de Hans Arp, abrindo-se, assim, a uma discussão sobre a importância da relação entre os regimes visual e verbal.

**Palavras-chave:** surrealismo; Samuel Beckett; sublime; *Murphy*.

**Abstract:** In analysing the involvement of Samuel Beckett in the surrealism, evidenced by the signature, in 1932, of the manifesto “Poetry is vertical” and culminated in *Murphy*, the article attempts to rescue some traces of the Burke’s theory of sublime in avant-garde vision of creativity. The stress on the verticality subverts not only the disembodied experience of the sublime as known in the traditional aesthetics, but also insists on its reinterpretation in the context of psychoanalysis, allowing thus a reflection about the pleasure of the work of writing and the importance of the destruction for the creativity. Constituting a response to the *Second Manifesto of Surrealism* (1930), permeated by

violence, and coinciding with the Freudian sublimation process redesign, in which happens to change not only the direction of the drive, but also its object, the manifest features as well the signature of Hans Arp, valorizing a discussion of the importance of the relationship between visual and verbal systems.

**Keywords:** surrealism; Samuel Beckett; sublime; *Murphy*.

Não é assim que se sonha, ninguém  
sonha desse modo.

Theodor W. Adorno

Considerado por alguns críticos como um desdobramento do surrealismo,<sup>1</sup> por outros como sendo ainda inscrito no âmbito da afirmação radical do individualismo originada no dadaísmo,<sup>2</sup> o gesto de assinar o pouco conhecido manifesto “Poesia é vertical” (*Poetry is vertical*) constitui, em 1932, um passo importante no percurso criativo de Samuel Beckett. Ele possui, como seus precedentes imediatos, o trabalho de pesquisa sobre o unanimismo em 1928 e a elaboração de uma palestra sobre um movimento artístico fictício chamado “concentrismo”, em 1930. A relação do escritor com as ideias e as práticas do movimento e do grupo não deixa, no entanto, de ser um tanto ambivalente,<sup>3</sup> uma vez que sua autonomia criativa encontra na mesma época a confirmação na forma do trabalho tradutor de Beckett que “parece ter sido impressionado mais profundamente pelos escritores e poemas particulares que traduzia do que pelos princípios norteadores de qualquer grupo ou movimento”.<sup>4</sup>

Ao poema em prosa, qualificado por Walter Benjamin como o “texto original do movimento”,<sup>5</sup> a saber, a “Temporada no inferno” de Arthur Rimbaud, Beckett prefere o poema “Navio embriagado”, que traduz em 1932, afirmando, com isso, sua admiração pelo jovem poeta francês e, ao mesmo tempo, a relevância poética de diversas formas da

<sup>1</sup> Cf. FRIEDMAN. *Surreal Beckett*.

<sup>2</sup> Cf. FIFIELD. “I am writing a manifesto because I have nothing to say” (Soupault): Samuel Beckett and the interwar Avant-Garde.

<sup>3</sup> “[...] parece incerto que Eugene Jolas tenha pedido a SB a permissão para usar seu nome na assinatura” (PILLING. *A Samuel Beckett Chronology*, p. 35).

<sup>4</sup> FIFIELD. “I am writing a manifesto because I have nothing to say” (Soupault): Samuel Beckett and the interwar Avant-Garde, p. 174.

<sup>5</sup> BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 22.

iluminação profana. Na sequência, o escritor traduziu vários poemas de André Breton, de Tristan Tzara e de Paul Éluard, além de muitos outros textos dos autores relacionados menos diretamente com as vanguardas.

Apesar de não ter participado do processo de sua composição,<sup>6</sup> Beckett figura como um dos assinantes do breve e eloquente manifesto, no qual surge uma afirmação da poesia enquanto “vertical”:

Em um mundo regido pela hipnose do positivismo, proclamamos a autonomia da visão poética, a hegemonia da vida interior sobre a vida externa.

Rejeitamos o postulado segundo o qual a personalidade criativa é mormente um fator na concepção pragmática do progresso, e que sua função consiste na delineação de um mundo vitalista.

Somos contra a recuperação do ideal clássico, pois este leva inevitavelmente ao conformismo decorativo e reacionário, a um falso senso de harmonia, à esterilização da imaginação viva.

Acreditamos que as forças órficas devem ser preservadas de sua deterioração, não importa qual sistema social no fim das contas triunfar.

A vontade estética não é a lei primeira. É no imediatismo da revelação extática, no movimento alógico da psique, no movimento orgânico da visão que acontece o ato criativo.

A realidade da profundidade pode ser conquistada através de uma conjuração mediúnica voluntária, através de um choque que vai do irracional a um mundo além do mundo.

O “eu” transcendental com suas estratificações múltiplas retrocedendo milhões de anos está relacionado com a história inteira da humanidade, passada e presente, e é trazido à superfície na irrupção alucinatória de imagens no sonho, no devaneio, no transe místico-gnóstico, e até mesmo na condição psicótica.

A poesia constrói um nexa entre o “eu” e o “você”, conduzindo as emoções das submersas profundidades

---

<sup>6</sup> Cf. BECKETT. *Disjecta*: miscellaneous writings and a dramatic fragment, p. 10.

telúricas para cima, na direção da iluminação de uma realidade coletiva e de um universo total.

A síntese de um verdadeiro coletivismo foi possibilitada por uma comunidade de espíritos que almejam pela construção de uma nova realidade mitológica.<sup>7</sup>

Publicado em Paris na revista *transição*, assinado por Hans Arp, Carl Einstein, Eugène Jolas, Thomas McGreevy, Georges Pelorson, Theo Rutra, James J. Sweeney e Ronald Symond, além de Beckett, o manifesto traz uma instigante interpretação da verticalidade inerente à criatividade artística. Opondo-se radicalmente ao classicismo e assinalando destarte uma continuidade com o romantismo, o manifesto insiste na importância poética do excesso e, nesse sentido, acolhe a violência psíquica no seio dos processos criativos. O papel relevante atribuído às contradições, assim como o dinamismo ascendente e o valor da potência da imaginação participam, por sua vez, do quadro teórico do sublime, no qual o funcionamento da criatividade humana é descrito em termos de um violento choque psíquico.

Inscrita, não sem ironia, no contexto das imagens dos seres alados, no qual falta, no entanto, a insistência no caráter pneumático da experiência criativa, a inspiração vê-se indagada na obra beckettiana três anos mais tarde no poema intitulado “Abutre” escrito em 1935:

dragging his hunger through the sky  
of my skull shell of sky and earth

stooping to the prone who must  
soon take up their life and walk

mocked by a tissue that may not serve  
till hunger earth and sky be offal<sup>8</sup>

Em três densos dísticos livres de pontuação e de variação tipográfica, o jogo das aliterações (*skull/sky*; concha/crânio; *stooping/*

<sup>7</sup> BECKETT, 1932 *apud* HERMANS. *Interbellum Literature*, p. 71-72, tradução minha.

<sup>8</sup> BECKETT. *The collected poems of Samuel Beckett*, p. 5, tradução minha.

arrastando sua fome pelo céu / de minha concha de crânio de céu e de terra / descendo até os vergados que devem / logo recolher sua vida e andar / enganado por um tecido que pode não ter uso / até que fome, terra e céu sejam vísceras

*soon*; descendo/devem) ressalta o caráter ilusório da separação entre a realidade interior e a exterior, subvertendo também o hiato entre os domínios espiritual e fisiológico. O alto e o baixo tampouco se mantêm na situação da oposição, atualizando o regime da abjeção. A referência intertextual dessa encenação do desejo da unidade dos diferentes domínios da realidade e da experiência remete ao poema de Goethe, no qual o movimento da inspiração já havia sido comparado ao ataque de um abutre:

Tal um abutre  
Que nas densas nuvens do amanhecer  
Movendo sua leve asa  
Busca a preia  
Voa meu canto.<sup>9</sup>

O próprio Goethe intuiu igualmente a importância da verticalidade quando descreveu a intensa emoção estética despertada pela visão da catedral de Estrasburgo. Ao mesmo tempo, o poeta enfatizou a impressão da abolição da distância contemplativa assegurada pelo sentido da visão, substituída pela proximidade sensorial do “saborear”:

Mas, com que sentimento inesperado fui surpreendido pela visão quando cheguei diante dela! Uma impressão total e grandiosa preencheu minha alma, impressão que eu certamente pude saborear e desfrutar, mas não conhecer e esclarecer, porque consistia em milhares de particularidades harmoniosas entre si. Dizem que é assim a alegria do céu; e quantas vezes eu voltei para desfrutar essa alegria celestial e terrena, para abranger o espírito gigantesco de nossos irmãos mais velhos em suas obras. Quantas vezes eu retornei para contemplar a sua dignidade e magnificência de todos os lados, de todas as distâncias, em cada luz do dia.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> “Dem Geier gleich, / Der auf schweren Morgenwolken / Mit sanften Fittich ruhend / Nach Beute schaut, / Schwebt mein Lied” (GOETHE. *Selected Poems*, p. 66, tradução minha).

<sup>10</sup> GOETHE. *Escritos sobre arte*, p. 43.

Tanto em sua configuração, quanto em suas relações intertextuais, o poema de Beckett reafirma a importância da “verticalidade” da poesia, ou seja, do movimento característico da experiência do sublime.

Se o movimento surrealista “não deseja ser simplesmente uma estética”,<sup>11</sup> extrapolando dessa maneira o domínio da arte e chegando a propor, em alguns de seus momentos, a obrigatoriedade do envolvimento político dos artistas, e se a própria estrutura do grupo se quer uma alternativa ao fracasso das configurações políticas, é porque ele, de fato, “inflama as contradições”.<sup>12</sup> Apesar de evocar as imagens que correspondem à teoria dos arquétipos de Jung, segundo a qual o inconsciente individual estaria em relação com o coletivo, o manifesto acaba por estabelecer também um importante diálogo com a psicanálise freudiana, sobretudo com o conceito da sublimação. Composto no bojo da discussão acerca da relação entre arte e vida, o manifesto assinado por Beckett de certa forma reconduz à origem estética a compreensão da relação entre a poética surrealista e a teoria freudiana da sublimação, que permite a recuperação do equilíbrio entre o “eu” e os elementos reprimidos, e essa recuperação é possibilitada pela atividade do “ideal do eu” que defende a subjetividade contra a violência da realidade imediata por meio das potências do mundo interior, de “si” [d’“isso”].<sup>13</sup>

De fato, o ano de 1932 constitui também o momento em que Sigmund Freud especifica sua teoria da sublimação segundo a qual a modificação do objetivo da pulsão sexual vê-se acompanhada “de uma troca de objeto”.<sup>14</sup> Observemos, no entanto, também o valor atribuído ao dialogismo avançado pelo manifesto “Poesia é vertical”, que introduz, no lugar d’“isso”, a instância “você”, que parece remeter à figura de um *alter ego* e a interiorização subjetiva da situação dialógica. Essa dualidade, que garante o dinamismo da vida subjetiva, valorizando a capacidade de falar consigo mesmo, anuncia a importância da estrutura das duplas das personagens no teatro beckettiano e a relevância da forma do monólogo interior em sua prosa.

Historicamente, o manifesto “Poesia é vertical” parece constituir, antes de mais nada, uma resposta ao Segundo Manifesto do Surrealismo,

---

<sup>11</sup> COLI. *The essence of desire*, p. 86.

<sup>12</sup> COLI. *The essence of desire*, p. 86.

<sup>13</sup> PIERRE. *Position politique de la peinture surréaliste*, p. 29.

<sup>14</sup> CASSIN. *Vocabulaire européen des philosophies*, p. 1230.

de 1930, que contém algumas passagens sintomáticas da impressão da impotência humana perante a intensidade da violência. Nesse manifesto não desprovido de desespero havia, com efeito, surgido também a descrição da tarefa surrealista, que consiste na busca pelo ponto da neutralização das contradições: “Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como coisas contraditórias”.<sup>15</sup>

“Penso naquilo que Beckett dizia sobre sua escrita”, comenta Didier Anzieu que se interessou muito pela estrutura da representação da criatividade na obra beckettiana, associando-a à intensificação da angústia perante a perda do objeto de amor parcialmente realizada no exílio,<sup>16</sup> portanto, a uma espécie de sobrevivência à catástrofe, acrescentando: “Ele só escrevia quando o texto já existia em sua cabeça”.<sup>17</sup> Ao mesmo tempo, o psicanalista que se dedicou à descrição da articulação teórica do “corpo da obra” utilizou essa referência ao fazer poético de Beckett para terminar um belo comentário do prazer do trabalho da escrita. A observação estabelece uma relação entre esse prazer e o dinamismo vertical: “Não fiz a sistematização teórica que esse tema mereceria ter, mas isso corresponde exatamente àquilo que sinto quando escrevo: primeiramente um voo (*élan*) vertical, uma ascensão, uma subida na direção do sentido, na direção da página, na direção da escrita [...]”.<sup>18</sup>

A importância da verticalidade encontra sua confirmação também na visão do fazer artístico proposta por Hans Arp: “Não queríamos imitar a natureza. Não queríamos refazer (*abbilden*), queríamos fazer (*bilden*). Queríamos fazer tal como uma planta faz sua fruta, e não refazer. Queríamos fazer imediatamente e não de forma mediada”.<sup>19</sup> Arp, que

---

<sup>15</sup> BRETON. *Manifestos do surrealismo*, p. 153-154.

<sup>16</sup> “Criar significa então superar a separação, reencontrar a unidade original perdida” (ANZIEU. *Le corps de l'œuvre*, p. 74). Vale a pena notarmos também a seguinte passagem do horóscopo de Murphy: “Há registros de pessoas de um tal Perfil que expressaram a Vontade de estar em dois Lugares ao mesmo Tempo” (BECKETT. *Murphy*, p. 29).

<sup>17</sup> ANZIEU. *L'œuvre au corps*, p. 127.

<sup>18</sup> ANZIEU. *L'œuvre au corps*, p. 127.

<sup>19</sup> ARP, 1955 *apud* SCHÄFER. *Dada Köln*, p. 125.

usava do acaso para os “arranjos” dos elementos de suas composições,<sup>20</sup> e que reservou à destruição um lugar muito importante na estrutura dos processos criativos, foi também o primeiro a utilizar em suas obras as formas biomórficas semelhantes aos órgãos. Como tentarei mostrar em breve, a destruição ocupa um lugar importante também na poética negativa tematizada em *Murphy*:

Sentiu-se, coisa muito frequente nas conversas com Murphy, como que ensopada por palavras que sucumbiam tão logo pronunciadas, cada palavra abolida, antes de poder fazer sentido, pela palavra que a sucedia, de tal forma que, ao final, não sabia o que havia sido dito.<sup>21</sup>

A imagem dos órgãos retorna na descrição feita por Arp do automatismo psíquico surrealista, próximo, segundo sua interpretação, da natureza concreta da arte abstrata: “A poesia automática vem diretamente das entranhas do poeta ou de qualquer outro de seus órgãos que tenha reservas acumuladas”.<sup>22</sup> Ainda que tenha compartilhado com os surrealistas a paixão pela liberdade criativa, Arp, que havia participado antes do movimento Dada e cuja obra tem afinidades também com o abstracionismo, “resistia ao programa do Surrealismo”,<sup>23</sup> afirmando, tal como Beckett, a necessidade da autonomia criativa do artista. “Diferentemente dos futuristas, dos cubistas e dos dadaístas berlinenses, Arp nunca inseriu em seus trabalhos recortes de jornal como elementos pictóricos de colagens. Os jornais ofereciam-lhe, antes, um inventário de material discursivo coletivo, popular e atual [...]”.<sup>24</sup>

Várias dessas características, que permitem confirmar a importância da continuidade entre a estética do sublime dos meados do século XVIII e as vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX, encontraram sua articulação poética na primeira narrativa de Beckett. Escrita em inglês, em Londres, a partir de 1934 e publicada em 1938, a narrativa *Murphy* assemelha-se, de fato, em sua estrutura,

---

<sup>20</sup> Cf. “Godot é o acaso reduzido à mais pavorosa e, ao mesmo tempo, mais desesperada esperança da única sorte 1 a 1” (KÖHLER. *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, p. 91).

<sup>21</sup> BECKETT. *Murphy*, p. 35.

<sup>22</sup> ARP, 1955 *apud*. CHIPP. *Teorias da arte moderna*, p. 396.

<sup>23</sup> FLINT. *Handbook: The Peggy Guggenheim Collection*, p. 110.

<sup>24</sup> SCHÄFER. *Dada Köln*, p. 138.

à técnica da assemblagem,<sup>25</sup> ou seja, lança mão de um intenso trabalho de intertextualidade incorporando múltiplas referências literárias e filosóficas, mas também as citações do discurso cotidiano e de massa. Ao mesmo tempo, nesse tecido excessivo do texto surge também a representação das imagens dos órgãos, que assinala os momentos fulcrais da articulação estética. Assim, o personagem Neary, “cujo nome é um anagrama de ‘*yearn*’”<sup>26</sup> e cujas ações têm um “movimento cíclico”,<sup>27</sup> possui como sua característica importante a capacidade de fazer com que seu coração pare de bater. A característica principal de Neary é, assim, “almejar pelo inatingível”,<sup>28</sup> em uma estrutura da economia do desejo que acaba por evocar um curto-circuito. O próprio Murphy almeja um dia adquirir um pulmão artificial.

Estranhamente dividido entre a temporalidade cósmica e o tempo biológico, o coração do protagonista Murphy, que tenta imitar Neary, é dotado de um ritmo diversificado ao extremo: “Pois Murphy tinha um coração irracional, mas tão irracional que não havia doutor em medicina capaz de decifrar. Sob inspeção, palpação, ausculta, percussão, radiografias e cardiogramas, era tudo que um coração deveria ser.”<sup>29</sup>

“Um ser humano sufocado pelo nascimento que almeja apenas reencontrar o cavado e o sombrio da origem”,<sup>30</sup> Murphy é um personagem que traz vários ecos da disposição subjetiva romântica permeada pelo dinamismo dos contrários e pela rejeição da realidade concreta em prol da vida interior. De fato, a interiorização da vida proporciona a Murphy “um prazer tamanho que prazer não era mais a palavra certa”.<sup>31</sup> Trata-se da feliz transformação do mundo em um pequeno e denso universo, no qual Murphy “podia amar a si mesmo”.<sup>32</sup>

No denso e complexo universo interior de Murphy, a primeira fantasia corresponde ao prazer negativo descrito por Burke, a saber, ao domínio “logo além da fronteira do sofrimento, à primeira paisagem de

---

<sup>25</sup> Cf. ACKERLEY. *Demented Particulars: the annotated Murphy*, p. 8.

<sup>26</sup> RABINOVITZ. *Murphy and the uses of repetition*, p. 59.

<sup>27</sup> RABINOVITZ. *Murphy and the uses of repetition*, p. 60.

<sup>28</sup> DUKES. *Samuel Beckett*, p. 48.

<sup>29</sup> BECKETT. *Murphy*, p. 6.

<sup>30</sup> FIEROBE. *Le Romantisme inattendu: Murphy de S. Beckett, ou l’union des contraires*, p. 204.

<sup>31</sup> BECKETT. *Murphy*, p. 6.

<sup>32</sup> BECKETT. *Murphy*, p. 9.

liberdade”<sup>33</sup> aprofundando em seguida os diversos graus da escuridão e as diferentes formas da liberdade subjetiva. Remetendo, assim, à teoria do sublime formulada por Burke (1993), na qual “o prazer estético do sublime passa a ser orgânico, e o prazer e a dor do corpo se tornam molas da experiência estética”<sup>34</sup> Beckett acolhe o corpo no domínio da criatividade humana. Por meio dessa aceitação, o escritor reafirma a importância das vanguardas para a elaboração de seu método artístico. De fato, uma das características mais relevantes das propostas poéticas vanguardistas consiste na exacerbação da materialidade do meio artístico, que nas obras de Beckett e de Arp ultrapassa a pura formalidade – típica de certas vertentes do abstracionismo e da arte conceitual –, aproximando-se do regime da abjeção.

Termino esse estudo que busca compreender a teoria estética das vanguardas em sua relação com as poéticas da criatividade ao mesmo tempo devedoras e irreverentes em relação à estrutura de um grupo com uma citação do ensaio de Jean-Luc Nancy. O filósofo enxerga no resgate do sublime um importante elemento da resistência da arte a sua redução à filosofia:

O pensamento do fim da arte enquanto sua substituição e, em consequência, seu acabamento, sua completude filosófica, que suprime a arte como arte, consagrando-a como filosofia, que suprime a filosofia como discurso, conservando-a como arte – como uma arte pura do puro pensamento – esse pensamento possui no sublime seu exato contraponto.<sup>35</sup>

## Referências

ACKERLEY, Chris. J. *Demented Particulars: The Annotated Murphy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

ANZIEU, Didier. L'œuvre au corps. [Entrevista cedida a] Daniel Ferrer. *Genesis*, v. 8, p. 125-129, 1995. DOI: <https://doi.org/10.3406/item.1995.1028>.

---

<sup>33</sup> BECKETT. *Murphy*, p. 84.

<sup>34</sup> BRUM. Visões do sublime: de Kant a Lyotard, p. 60.

<sup>35</sup> NANCY. *Du sublime*, p. 48.

ANZIEU, Didier. *Le corps de l'œuvre: Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris: Gallimard, 1981.

BECKETT, Samuel. *Disjecta: miscellaneous writings and a dramatic fragment*. Nova York: Grove Press, 1984.

BECKETT, Samuel. *Murphy*. Tradução de F. de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BECKETT, Samuel. *The collected poems of Samuel Beckett*. Nova York: Grove Press, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de S. P. Rouanet. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1985. (Série Obras Escolhidas, v. I).

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução de S. Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

BRUM, José Tomaz. Visões do sublime: de Kant a Lyotard. In: CERÓN, Ilena P.; REIS, Paulo (org.). *Kant. Crítica e estética na Modernidade*. São Paulo: SENAC, 1999. p. 59-65.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução de E. A. Dobránszky. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

CASSIN, Barbara (org.). *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil & Le Robert, 2004.

CHIPP, Herschel B. (org.) *Teorias da arte moderna*. Tradução de W. Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COLI, Jorge. The essence of desire. In: COLI, Jorge et al. *Surrealism*. Tradução de A. J. Waugh. Rio de Janeiro: CCBB, 2001. p. 84-95.

DUKES, Gerry. *Samuel Beckett*. Woodstock: The Overlook Press, 2001.

FIEROBE, Claude. Le Romantisme inattendu: *Murphy* de S. Beckett, ou l'union des contraires. In: FIEROBE, Claude. *Études irlandaises*, 1991. p. 197-208. DOI: <https://doi.org/10.3406/irlan.1991.982>.

FIFIELD, Peter. "I am writing a manifesto because I have nothing to say" (Soupault): Samuel Beckett and the interwar Avant-Garde. In: GONTARSKI, Stanley. *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. p. 170-184.

FLINT, Lucy. *Handbook: The Peggy Guggenheim Collection*. Nova York: Harry N. Abrams, 1983.

FRIEDMAN, Alan Warren. *Surreal Beckett: Samuel Beckett, James Joyce and Surrealism*. Nova York: Routledge, 2018. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315102580>.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre arte*. Tradução de M. A. Werle. São Paulo: Humanitas, 2008.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Selected Poems*. Princeton: Princeton University Press, 1983. (Bilingual edition: German-English).

HERMANS, Cor. *Interbellum Literature: Writing in a Season of Nihilism*. Leiden: Brill, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789004341807>.

KÖHLER, Erich. *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. Frankfurt: Fischer, 1993.

NANCY, Jean-Luc *et al.* (org.). *Du sublime*. Paris: Belin, 1988.

PIERRE, José. *Position politique de la peinture surréaliste*. Paris: Le Musée de Poche, 1975.

PILLING, John. *A Samuel Beckett Chronology*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230504837>.

RABINOVITZ, Rubin. *Murphy and the uses of repetition*. In: GONTARSKI, Stanley E. (org). *On Beckett: Essays and Criticism*. Londres: Anthem Press, 2012. p. 53-71. DOI: <https://doi.org/10.7135/UPO9780857285805.007>.

SCHÄFER, Jörgen. *Dada Köln: Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und ihre literarische Zeitschriften*. Wiesbaden: DUV, 1993. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-322-98707-5>.

Recebido em: 6 de abril de 2019.

Aprovado em: 29 de outubro de 2019.



## **“Dearest Reader, It’s Up to You”:** Articulating the Theory of Aesthetic Response and Metafiction in Ian McEwan’s *Sweet Tooth*

***“Querido leitor, depende de você”:* uma leitura  
de *Sweet Tooth*, de Ian McEwan, de acordo  
com a teoria do efeito estético e a metaficção**

Caio Antônio Nóbrega

Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba / Brasil  
caioamnobrega@gmail.com

Genilda Azerêdo

Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba / Brasil  
genildaazeredo@yahoo.com.br

**Abstract:** In this paper, we aim at discussing the figure of the reader and the reading processes in Ian McEwan’s novel *Sweet Tooth*. To do so, we propose an articulation between the theoretical discourses on metafiction and the theory of aesthetic response. Drawing from theoretical frameworks elaborated mainly by Iser (1972, 1978, 1989, 2006) – regarding the theory of aesthetic response – and by Hutcheon (1980, 2000) and Waugh (1984) – regarding metafiction – we understand parody and *mise en abyme* as two metafictional procedures that constitute the structure of the implied reader. In this sense, if these metafictional creative strategies make the reading activity more complex, they also function as guiding systems to the reader, allowing him to pursue answers to the enigmas articulated within the novel. Parody and *mise en abyme*, for McEwan, are powerful tools in what we might perceive as a project to develop more proficient readers.

**Keywords:** theory of aesthetic response; implied reader; metafiction; parody; *mise en abyme*; Ian McEwan; *Sweet Tooth*.

**Resumo:** Neste artigo, objetivamos discutir a figura do leitor e os processos de leitura no romance *Sweet Tooth*, de Ian McEwan. Para tanto, propomos uma articulação entre os discursos teóricos sobre metaficção e a teoria do efeito estético. Baseando-nos especialmente em estudos de Iser (1972, 1978, 1989, 2006) – em relação à teoria do efeito estético – e de Hutcheon (1980, 2000) e Waugh (1984) – referentes à metaficção – compreendemos paródia e *mise en abyme* como duas estratégias metaficcionais que constituem a estrutura do leitor implícito. Nesse sentido, se tais estratégias tornam a leitura do romance mais complexa, elas também funcionam como guias para o leitor, permitindo que ele persiga respostas para os enigmas instituídos na narrativa. Paródia e *mise en abyme*, para McEwan, são ferramentas robustas no que percebemos como um projeto para desenvolver leitores mais proficientes.

**Palavras-chave:** teoria do efeito estético; leitor implícito; metaficção; paródia; *mise en abyme*; Ian McEwan; *Sweet Tooth*.

## Introduction

In *Sweet Tooth*, Ian McEwan's thirteenth novel, published in 2012, the reader follows the events surrounding the narrator Serena Frome, a young English woman who is recruited by the MI5<sup>1</sup> in the 1970s, after graduating from Cambridge in Mathematics. As a worker for the intelligence military branch, Serena becomes involved in *Sweet Tooth*, a secret operation which lends its name to the novel. This program consisted of an attempt to infiltrate the intellectual and academic worlds to covertly promote the ideals of capitalism, allowing the agency to influence the cultural and ideological debates during the Cold War.

Being recognized as an avid reader of contemporary fiction of the time, Serena is appointed as the agent responsible for handling the only author of literature to receive financial support from the operation. Before meeting this author, Tom Haley, Serena already feels affected by his short stories. In the course of the narrative, these two characters develop a romantic relationship, which positions Serena in a very difficult situation: she must spy and report the actions of the man with whom she fell in love.

Amidst the spy and romantic events featured in the narrative, literature itself emerges as an important object for reflection in McEwan's

---

<sup>1</sup> Military Intelligence, Section 5, is United Kingdom's domestic counter-intelligence and security agency.

novel. Considering metafiction as “fiction about fiction: novels and stories that call attention to their fictional status and their own compositional procedures”,<sup>2</sup> several metafictional creative strategies are recognizable in *Sweet Tooth*: the activation of discourses from the disciplines of literary theory and criticism; the representation of literature in its medial disposition; the insertion of micronarratives (Haley’s short stories) that create mirroring effects in relation to the novel that accommodates them; and the parody of the detective and spy literary traditions. All these metafictional procedures contribute to the composition of a novel whose structure is both hybrid and complex – a true labyrinth, comprised of different discourses and narrative levels which make the reading of *Sweet Tooth* a challenging enterprise.

The ending of *Sweet Tooth*, in the form of a metafictional twist, is paradigmatic of this kind of fiction that turns towards itself. Whereas the first 21 chapters of the novel follow Serena’s narration and point of view, the twenty-second (and final) chapter brings forward a substantial shift, for it is comprised of a letter written by Tom Haley addressed to Serena, in which he confesses to be the writer of the story being read thus far. After discovering the truth about Serena and her role in Operation Sweet Tooth, Haley decides to spy back on his lover, so he could write a novel about these events, following her point of view: “I was a novelist without a novel, and now luck had tossed my way a tasty bone, the bare outline of a useful story”.<sup>3</sup> More than an admission of his activities of counter-espionage, the final chapter is a thorough exposition and examination of Haley’s writing process and reasons for composing the narrative – in other words, it is a reflection on fictional creation itself.

As the previously mentioned metafictional strategies, the concluding metafictional twist poses a challenge to the reader of the novel. Tom Haley ends his letter by making a double proposition to Serena, that she should marry him and that they should publish this story in the twenty-first century, so as not to violate the terms of the Official Secrets Act:

A few decades is time enough for you to correct my presumptions on your solitude, to tell me about the rest of your secret work and what really happened between you

---

<sup>2</sup> LODGE. *The Art of Fiction*, p. 206.

<sup>3</sup> McEWAN. *Sweet Tooth*, p. 355.

and Max, and time to insert those paddings of the backward glance: in those days, back then, these were the years of... [...] No need to worry, I'll add nothing without your say-so. [...] If your answer is a fatal no, well, I've made no carbon, this is the only copy and you can throw it to the flames. If you still love me and your answer is yes, then our collaboration begins and this letter, with your consent, will be Sweet Tooth's final chapter. Dearest Serena, it's up to you.<sup>4</sup>

The novel thus concludes and the reader is left questioning: did Serena revise the manuscript for later publication, as suggested by Tom Haley, or did I read the first draft written by him in the 1970s?; did Serena accept the marriage proposal?; is there any element that may point to their subsequent happiness? As an ouroboros, the novel requests a return to its beginning: if the reader wishes to find out the answers to these metafictional enigmas, he must reread the novel, playing the role of a detective-reader in pursuit of textual clues and acting as a collaborator of the artistic creation – in Iserean vocabulary, concretizing the text being read.

In a literary text that so overtly and substantially calls attention to literature and its universe, it comes as no surprise that the answers to the metafictional enigmas may lie within the codes and traditions of fiction itself. In this paper, we defend the thesis that such solutions exist and that they are closely related to two metafictional creative strategies: the parody of detective fiction and the *mise en abyme* – the insertion of narrative(s) within a bigger narrative. Both strategies depend upon and call for the reader's active processes of reading, detecting and interpreting the literary text: whether by demanding the reader to seek differences among similarities or traces between mirrored stories, McEwan's novel makes it clear that the burden of responsibility for sense-making falls upon the reader. Paraphrasing Haley's last words, one could say quite accurately in relation to *Sweet Tooth*: "Dearest reader, it's up to you".

The focus on the reader and on the reading process in *Sweet Tooth* was confirmed by McEwan in an interview for *The Guardian*, in which he affirms that "This is a novel about reading".<sup>5</sup> Since the objective of

<sup>4</sup> McEWAN. *Sweet Tooth*, p. 370.

<sup>5</sup> McEWAN. *The Guardian* – Interview Ian McEwan – *Sweet Tooth*.

this paper is to discuss the emphasis on the reading process and how it affects the reader of *Sweet Tooth*, we propose an articulation between the theoretical discourses on metafiction (as well as those on parody and *mise en abyme*) and Wolfgang Iser's theory of aesthetic response: if the former enables reflections on fiction (including its reception) within fictional texts, the latter provides a solid framework for thinking about the act of reading – how a reader processes and interacts with literary texts.

### **The theory of aesthetic response**

Wolfgang Iser was a German theorist and literary scholar that founded and established the theory of aesthetic response during the late 1960s and early 1970s. Iser was part, alongside Hans Robert Jauss, Rainer Warning, and Hans Ulrich Gumbrecht, of a broader movement known as the Constance School of Reception Aesthetics (or Reception Theory), “which turned to the reading and reception of literary texts instead of to traditional methods that emphasize the production of texts or a close examination of texts themselves”.<sup>6</sup> In common to all the theories and approaches that had their beginning in the context of the Constance School is a substantial engagement with the figure of the reader (be it individual or collective, abstract or real) and the reading process.

In *The act of reading: a theory of aesthetic response*, a seminal work for reception studies in general and specifically for the theory of aesthetic response, Iser presents the results of the interaction between reader and text as an aesthetic experience. According to the theorist,

[a]s a literary text can only produce a response when it is read, it is virtually impossible to describe this response without also analyzing the reading process. Reading is therefore the focal point of this study, for it sets in motion a whole chain of activities that depend both on the text and on the exercise of certain basic human faculties. Effects and responses are properties neither of the text nor of the reader; the text represents a potential effect that is realized in the reading process.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> HOLUB. Constance School of Reception Aesthetics [Reception Theory], p. 14

<sup>7</sup> ISER. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, p. ix.

By analyzing the reading process through a dialectic relationship between text and reader, Iser understands the literary work as having two poles: while the artistic pole refers to the author's text, the aesthetic is "the realization accomplished by the reader".<sup>8</sup> For him, the literary work happens in a virtual position between these two poles, for the work "cannot be reduced to the reality of the text or to the subjectivity of the reader".<sup>9</sup> Central to all of Iser's discussions, then, is the idea of interaction.

Ann Dobie summarizes the matter of interaction by arguing that, in such a transactional model, the text "serves as a pattern that controls what the reader can make of it. The [...] [reader] is called upon to fill in gaps to hypothesize, imagine, and, in general, be a coproducer of the text".<sup>10</sup> As a result of literary works being realized through this interaction, "new readings of a given text are always possible, and yet a text cannot mean whatever a given reader chooses to think it means. Any reading must be true to the work and to the reader".<sup>11</sup>

For the interaction between text and reader to happen, Iser argues that there must be some level of indeterminacy, which means that "what is stated must not exhaust the intention of the text".<sup>12</sup> Indeterminacy in literary texts create gaps or blanks that must be filled by readers in their acts of reading: "[t]hese gaps give the reader a chance to build his own bridges, relating the different aspects of the object which have thus far been revealed to him. It is quite impossible for the text itself to fill the gaps".<sup>13</sup>

The existence of gaps or points of indeterminacy in fiction must not be seen as a defect of the text or as an error made by the writer. Iser, actually argues that if there are no gaps to be filled, the reader might consider the text banal.<sup>14</sup> Conversely, literary texts dense with blanks demand a more engaged act of reading, for "the reader is compelled to take a more active part by filling in these additional gaps".<sup>15</sup> The centrality of gaps concerning the interaction between text and reader is explained by Iser in the following terms:

<sup>8</sup> ISER. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, p. 21.

<sup>9</sup> ISER. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, p. 21.

<sup>10</sup> DOBIE. *Theory into Practice: An Introduction to Literary Criticism*, p. 137.

<sup>11</sup> DOBIE. *Theory into Practice: An Introduction to Literary Criticism*, p. 137.

<sup>12</sup> ISER. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, p. 14.

<sup>13</sup> ISER. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, p. 9.

<sup>14</sup> ISER. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, p. 25.

<sup>15</sup> ISER. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, p.12.

As no story can ever be told in its entirety, the text itself is punctuated by blanks and gaps that have to be negotiated in the act of reading. Whenever the reader bridges a gap, communication begins. The gaps or structured blanks [...] function as a kind of pivot on which the whole text–reader relationship revolves, because they stimulate the process of ideation to be performed by the reader on terms set by the text.<sup>16</sup>

If, on the one hand, the reader needs to experience a degree a freedom when completing the gaps, on the other, the text must act as a guide to the act of reading: “the guiding devices operative in the reading process have to initiate communication and to control it”.<sup>17</sup> For this reason, Iser argues that, as literary critics, we “must search for structures that will enable us to describe basic conditions of interaction, for only then shall we be able to gain some insight into the potential effects inherent in the work”.<sup>18</sup>

All textual structures that enable interaction converge towards a bigger textual structure, which was named by Iser as the implied reader. Not to be confused with any real reader, the implied reader is

a textual structure anticipating the presence of a recipient without necessarily defining him: this concept prestructures the role to be assumed by each recipient, and this holds true even when texts deliberately appear to ignore their possible recipient or actively exclude him. Thus the concept of the implied reader designates a network of response-inviting structures, which impel the reader to grasp the text.<sup>19</sup>

In other words, the role which the text offers to be played by the real reader is what constitutes the concept of the implied reader.

In *Sweet Tooth*, the reader is not only acknowledged, but also actively challenged to pursue answers, in a second reading, to the enigmas that arise at the end of the novel. If he is to act as the implied reader, he needs to fill in the blanks, playing the role of detective-reader and

---

<sup>16</sup> ISER. *How to Do Theory*, p. 64.

<sup>17</sup> ISER. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, p. 33.

<sup>18</sup> ISER. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, p. 21.

<sup>19</sup> ISER. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, p. 34.

navigating through a set of metafictional procedures and narrative layers that make his reading a more complex and demanding activity.

In the analysis that follows, parody and *mise en abyme* are perceived as structures that (along with others) constitute the bigger structure of the implied reader. In McEwan's novel, both metafictional strategies are especially important in allowing the reader to find his own answers and to walk his own path through such a labyrinthine narrative. Acting as the implied reader in *Sweet Tooth* is challenging, but nevertheless it may offer some rewards to the readers up to the task. After all,

[i]f the reader were given the whole story, and there were nothing left for him to do, his imagination would never enter the field, the result would be boredom which inevitably arises when everything is laid out cut and dried before us. A literary text must therefore be conceived in such a way that it will engage the reader's imagination in the task of working things out for himself, for reading is only a pleasure when it is active and creative.<sup>20</sup>

## Metafiction, readers and reading

Linda Hutcheon<sup>21</sup> defines metafiction as “fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”.<sup>22</sup> As fiction in search of its identity, metafictional texts are composed through a myriad of different creative strategies, such as: authorial comments (or the explicit presence of a character who is the author in a text); *mise en abyme* – the existence of multiple narratives that create mirroring effects and duplicate stories, authors and readers; overt display of the techniques being used in the construction of the text; intertextuality, parody, pastiche. These creative procedures

<sup>20</sup> ISER. *The Reading Process: A Phenomenological Approach*, p. 280.

<sup>21</sup> Linda Hutcheon and Patricia Waugh can be considered as the two most important theorists of metafiction in the anglophone context. Their books, respectively *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980) and *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) are seminal works in the field. The term “metafiction”, however, was first used by literary writer and theorist William Gass, in 1970, in the essay “Philosophy and the Form of Fiction”.

<sup>22</sup> HUTCHEON. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, p. 1.

are responsible for making the functions of metafiction “range from undermining aesthetic illusion to poetological self-reflection, commenting on aesthetic procedures, the celebration of the act of narrating, and the playful exploration of the possibilities and limits of fiction”.<sup>23</sup>

According to Patricia Waugh, metafiction “is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”.<sup>24</sup> This definition conveys two important aspects regarding metafiction: the literary text as an artifact and the relationship between fiction and empirical reality, which ultimately means an exposition and critique “of the fundamental structures of narrative fiction” and an exploration “of the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”.<sup>25</sup> Waugh argues that a better understanding of the structural elements that constitute literary texts may allow for a better understanding of our empirical reality: “If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of ‘reality’ itself”.<sup>26</sup>

The problematization of empirical and fictional realities brought about by metafictional texts endows these same texts with the potential to develop more critical and reflexive readers. After all, the knowledge on “how” a story is told (which goes beyond the level of just “what” is told), conveyed explicitly in many metafictional works, may certainly increase one’s ability to read critically – both literature and the world. In this sense, the pedagogical potential of metafiction – a substantial form of literary literacy – is not restricted to

a better understanding of the fundamental structures of narrative; [...] [metafiction] has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> NEUMANN; NÜNNING. *Metanarration and Metafiction*, p. 12.

<sup>24</sup> WAUGH. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, p. 2.

<sup>25</sup> WAUGH. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, p. 2.

<sup>26</sup> WAUGH. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, p. 3.

<sup>27</sup> WAUGH. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, p. 9.

The question of readers and reading is especially central to Hutcheon's theory of metafiction. She states, for instance, that two methodologies were fundamental to her theory: structuralism and Iserian hermeneutics. On the latter, Hutcheon comments:

The work in reader aesthetics by hermeneutic critics such as Wolfgang Iser and Roman Ingarden provides a vocabulary in which to discuss the functions of the reader who "concretizes" the text and whose role is also "thematized" and often "actualized" within the text itself.<sup>28</sup>

If one may understand the reader as responsible for the concretization of any literary text, in metafictional works this notion is made even more evident, for "the reader and the act of reading often become thematized parts of the narrative situation, acknowledged as having a co-producing function".<sup>29</sup> This process of co-creation is described in similar terms to Iser's discussion on interaction and the two poles of a work of art:

The reader is explicitly or implicitly forced to face his responsibility toward the text, that is, toward the novelistic world he is creating through the accumulated fictive referents of literary language. As the novelist actualizes the world of his imagination through words, so the reader – from those same words – manufactures in reverse a literary universe that is as much his creation as it is the novelist's.<sup>30</sup>

Consequently, in metafictional texts such as *Sweet Tooth*, "the reader is made aware of the fact that literature is less a verbal object carrying some meaning, than it is his own experience of building, from the language, a coherent autonomous whole of form and content".<sup>31</sup> Regarding McEwan's novel, this experience is met with many obstacles/gaps in the form of metafictional enigmas. However, if the narrative is set in a way to pose a challenging reading activity, it also points towards possibilities of resolution by overtly displaying the mechanisms behind

<sup>28</sup> HUTCHEON. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, p. 6.

<sup>29</sup> HUTCHEON. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, p. 37.

<sup>30</sup> HUTCHEON. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, p. 27.

<sup>31</sup> HUTCHEON. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, p. 42.

two very fundamental structures of its construction, namely the parody of detective fiction and *mise en abyme*.

### The reader as a detective

Considering the etymology of the word “parody” may help illuminate how McEwan parodied the tradition of detective fiction in *Sweet Tooth*. Parody, which comes from the Greek *parodia*, is a combination of *para* and *odos*:

The textual or discursive nature of parody [...] is clear from the *odos* part of the word, meaning song. The prefix *para* has two meanings, [...] that of “counter” or “against”. Thus parody becomes an opposition or contrast between texts. This is presumably the formal starting point for the definition’s customary pragmatic component of ridicule [...]. However, *para* in Greek can also mean “beside”, and therefore there is a suggestion of an accord or intimacy instead of a contrast.<sup>32</sup>

For a long time, parodying a text, author, or literary genre was associated with the ridiculing of its “target”, in the form of a “counter song”. However, Hutcheon argues that the notion of “beside”, of a “parallel song”, is especially relevant regarding contemporary literary and artistic practices, in which parody does not intend (only) to ridicule its target. In fact, in order to understand the different workings of parody, both meanings of “counter” and “beside” must be taken into consideration: this creative strategy seems to feed on the tension caused by differences among similarities. In addition, one cannot anticipate the relationship between the parodic text and the parodied text/author/style, for “[p]arody’s attitude towards its target is often ambivalent and may range from degradation and mockery to respectful admiration”.<sup>33</sup>

As in metafiction, the reader plays a very important role in parody. Hutcheon argues, for instance, that “parody is indeed in the eye of the beholder”.<sup>34</sup> The beholder, nevertheless, “need[s] something to behold; we need signals from the text to guide our interpretation, and the degree

---

<sup>32</sup> HUTCHEON. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century art forms*, p. 32.

<sup>33</sup> KORKUT. *Kinds of Parody: From the Medieval to the Postmodern*, p. 1.

<sup>34</sup> HUTCHEON. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century art forms*, p. xvi.

of visibility of these signals determines their potential for assisting us”.<sup>35</sup> Parodic texts, in this sense, invite the reader to play a game of detection and interpretation, looking for differences among similarities – something which is overtly thematized in *Sweet Tooth*, since the reader must actively perform the role of a detective.

The importance of readers for parody can be further explained through the double composition of this creative strategy: the existence of two texts or discourses, which constitutes the formal dimension of parody, is not enough to explain its functioning. The pragmatic dimension of parody cannot be ignored, for there lie “the author’s (or text’s) intent, the effect upon the reader, the competence involved in the encoding and the decoding of parody, [and] the contextual elements that mediate or determine the comprehension of parodic modes”.<sup>36</sup>

In *Sweet Tooth*, the parody of detective fiction results from an ironic reconfiguration of the codes and conventions of this literary genre. If parodies are in themselves metafictional, in McEwan’s narrative, this creative strategy is even more reflexive, because there is an approximation between the figures of the detective and the reader: Serena is both the most important detective and (dramatized) reader within the novel.

Mysteries and the search for solutions are very important elements of detective fiction. According to Waugh:

Detective fiction is a form in which tension is wholly generated by the presentation of a mystery and heightened by retardation of the correct solution. [...] The reader is kept in suspense about the identity of the criminal until the end, when the rational operations of the detective triumph completely over disorder.<sup>37</sup>

The rigid conventions that mark the literary genre are commonly obeyed, “because the reader expects them and needs them in order to read the work, in order to participate in the case”.<sup>38</sup> In *Sweet Tooth*, the choice to parody detective fiction may be explained by the proximity between the performances of a detective during an investigation and of

<sup>35</sup> HUTCHEON. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century art forms*, p. xvi

<sup>36</sup> HUTCHEON. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century art forms*, p. 22.

<sup>37</sup> WAUGH. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, p. 82.

<sup>38</sup> HUTCHEON. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, p. 72.

a reader while reading: both reading and investigating involve looking for clues, physical or textual signs, in order to compose an interpretation.

If the process of looking for textual traces or clues is made explicit in detective fiction, the existence of gaps that must be filled in by the reader is true to literature in general, as argued by Iser. Thus, detective narratives, by being “dedicated to their own constructive principles, and openly displaying the similarities between the detection and the reading processes, become representative of literature in general”.<sup>39</sup>

In the traditional form of the genre, detectives perform a tireless pursuit of solutions to the mysteries by using a variety of methods. In *Sweet Tooth*, Serena’s performance as a detective is thoroughly ineffective – in most cases, she is content with just mentioning the existence of a mystery. For instance, after a failed attempt to solve a “significant mystery”,<sup>40</sup> in relation to which she articulates a series of false presumptions, Serena argues: “I had solved nothing, but I felt clever in making progress. And feeling clever, I’ve always thought, is just a sigh away from being cheerful”.<sup>41</sup> And it is important to highlight that Serena’s performance as a detective prevents the reader of *Sweet Tooth* from following through with the investigations, for their clues are the same as Serena’s, the character and narrator whose point of view we follow through the narrative.

Parody, in *Sweet Tooth*, is also established by a great discrepancy between the nature of some of the mysteries and those commonly associated with the world of crime. We might mention, for instance, Jeremy’s (Serena’s first boyfriend) elusive orgasms, Shirley’s (Serena’s best friend in MI5) discharge and subsequent disappearance and the way Tony (the university professor who recruited Serena) broke their romantic relationship. None of these cases is solved by Serena through an investigative practice, even though she was affected by them. These mysteries were later clarified by Jeremy, Shirley, and Tony themselves through letters or oral conversations with Serena.

Some specific situations in the novel bring together Serena’s performance as a detective and her representation as a reader. It concerns MI5 watchers and their search in Serena’s bedroom, when the agency

---

<sup>39</sup> MARCUS. *Detection and Literary Fiction*, p. 245.

<sup>40</sup> McEWAN. *Sweet Tooth*, p. 97.

<sup>41</sup> McEWAN. *Sweet Tooth*, p. 98.

still had concerns regarding her relationship with Tony Canning. Arriving late one night at home, Serena realized her bookmark was not inside the novel she had been reading the night before; it was lying on top of her armchair. Such a flagrant departure of her fixed reading routine instigated the following reaction:

I went about the room looking for other signs of disturbance. [...] All was in order. I went through the chest of drawers, through my wash bag, I looked at the bed and under it – nothing had been moved or stolen. I came back to the chair and stared down a good while, as if that would solve the mystery. I knew I should go downstairs and look for signs of a break-in, but I didn't want to.<sup>42</sup>

On the one hand, this situation confirms how close Serena and literature are, for this invasion was noticed because of an interference in her reading routine, which highlights how reading is a crucial element in the constitution of her subjectivity. On the other, this event also accentuates her inadequate performance as a detective, a mark of the parody of detective fiction in *Sweet Tooth*.

In narratives of detection, the use of reason is one of the detective's most powerful tools. D'Onofrio, in this sense, argues that "there are basically two qualities inherent to a good detective: analytical capacity and a good spirit of observation".<sup>43</sup> Reason and intellect, in the detective genre, are closely related to a history of light, reflection and celebration of human reason.<sup>44</sup> It is in this sense that Serena's reaction constitutes a clear subversion of the detective genre. In this specific situation, an attempt of self-convincing by Serena characterizes one of the most ironical points in the parody of the genre:

At first light, I was persuaded that tiredness had fogged my memory, that I was confusing the intention with the act, that I had put the book down without the bookmark. I'd

<sup>42</sup> McEWAN. *Sweet Tooth*, p.79-80.

<sup>43</sup> "as qualidades que se exigem para ser um bom detetive são basicamente duas: a capacidade de análise e o espírito de observação" (D'ONOFRIO. *Teoria do texto I*, p. 170, our translation).

<sup>44</sup> PIGLIA. *O último leitor*, p. 76.

been frightening myself with my own shadow. Daylight seemed then to be the physical manifestation of common sense.<sup>45</sup>

McEwan's parody of detective fiction differs from other parodic incursions towards this genre. For instance, Patricia Merivale argues that in the subgenre of postmodern and metaphysical detection there is also a reconfiguration of the classic conventions of detective fiction, so these conventions can be questioned and subverted.<sup>46</sup> However, in this subgenre of detective fiction, the multitude of both enigmas and clues are left unanswered, without the possibility of a solution.

In *Sweet Tooth*, there are solutions to the mysteries that surround Serena's life. Such mysteries, however, do not represent all the enigmas in McEwan's novel. At the end of the narrative, two enigmas of a metafictional order arise: who wrote *Sweet Tooth*, Serena and/or Haley?; when was the version being read concluded, in the 1970s or in the 2010s? To these metafictional enigmas, the reader is not presented with answers. On the contrary, the novel ends with unanswered questions, regarding two proposals: that of marriage and that of an artistic collaboration.

As a structure within the guiding system that constitutes the implied reader, the parody of detective fiction presents two important points to the reader. First, if there were solutions to the previous mysteries, the reader may be optimistic, in the sense that the metafictional enigmas may also be solved. Second, if the reader wishes to unveil the answers for such enigmas, his performance as a detective and reader must differ greatly from Serena's.

And it is with this resolution that we shall investigate the first set of textual clues.

### ***When was the story written?***

Before we begin investigating the clues left throughout *Sweet Tooth*, an important observation must be made. When searching for an answer to the enigma of who wrote the novel, we face the tension between fiction and reality, which finds fertile terrain within metafiction to grow. By overtly displaying their compositional procedures (even presenting

---

<sup>45</sup> McEWAN. *Sweet Tooth*, p. 80.

<sup>46</sup> MERIVALE. Postmodern and Metaphysical Detection, p. 308.

one or more characters as authors of the story within which they are inserted), metafictional texts end up establishing their own reality. And this is the reality to which we refer in this discussion – a fictional reality, a conventional construction. It cannot be confused with the empiric reality, the one in which we live, where we know *Sweet Tooth* was written by Ian McEwan.

As previously presented, in his letter (also the last chapter of the novel), Tom Haley invites Serena to collaborate on the story, aiming to publish it some decades later. If they were to keep this letter unchanged as he proposes, we may infer that Haley's suggestion to Serena, in which she would add the "paddings of the backward glance", was made in the 1970s. So, although we might not have a flagrant confirmation of Serena's collaboration in the writing of the story, such a collaboration might be pursued through later insertions of information regarding time, which Haley admits to be lacking in his first draft.

Through the narrative, the reader finds several occasions in which there seems to be a tension between two distinct times. In the beginning of their relationship, for instance, Serena thus reflects about Tony Canning's physical appearance:

How strange, that in my surprise, quickly suppressed, it didn't occur to me that I was looking at my own future. I was twenty-one. What I took to be the norm – taut, smooth, supple – was the transient special case of my youth. To me, the old were a separate species, like sparrows or foxes. And now, what I would give to be fifty-four again!<sup>47</sup>

The difference between the time in which the action happened (relationship and surprise) and the time in which the narration takes place is clearly marked in this passage. If Serena was 21 years old in the early 1970s, in this comment, she admits to be older than 54 years. Such a remark, within the reality instituted by the novel, could not have been made before the 2010s.

Similar comments, made by Serena in her narration, also oppose two or more temporalities, such as: "When, in later years, it became permissible to tell everyone that you once worked for MI5, I was often

---

<sup>47</sup> McEWAN. *Sweet Tooth*, p. 22.

asked this question”,<sup>48</sup> “(London is so much cleaner now)”,<sup>49</sup> “Or so I thought”.<sup>50</sup>

One may argue that such time differences could very likely be projections of a writer in 1974 (the year in which Haley wrote the letter and his first draft of the story), using the voice of a fictional narrator. There are occasions, however, in which historical events that took place after 1974 are mentioned, such as: “Years later, when the [Berlin] Wall came down and the books were opened, it turned out to be nonsense”.<sup>51</sup> The Berlin Wall, built in 1961, would only come to fall in 1989. The narrator also indicates situations that would only take place in the 1990s, as in: “Not until the United States had its own terrorist attacks would it even begin to understand”.<sup>52</sup>

If these temporal clues attest to the fact that the story could not have been completely written in 1974, they cannot be taken as an evidence that Serena acted as co-creator of the narrative. Even the detailed descriptions of Serena’s work in the MI5 do not constitute undeniable proofs: one can argue that Tom Haley retrieved information from other sources (as did McEwan in the empirical reality). Therefore, it is not clear if the descriptions of MI5’s immense database, the activities performed by agents Helium and Spade, and the many meetings with the officials responsible for Operation Sweet Tooth are Serena’s late additions or Haley’s imaginative creations.

Thus, a metafictional enigma remains. In a novel which poses substantial reflections on storytelling, it is no surprise that the answer to this possible artistic collaboration comes in the form of a story (*en abyme*).

### **Mirrored stories: duplicated readers and writers**

In *Sweet Tooth*, the metafictional creative strategy *mise en abyme* is established through the insertion of micronarratives within the frame of the novel. These micronarratives are stories written by Tom Haley, both short stories and a novel, which are read and retold by Serena in her

---

<sup>48</sup> McEWAN. *Sweet Tooth*, p. 45.

<sup>49</sup> McEWAN. *Sweet Tooth*, p. 49.

<sup>50</sup> McEWAN. *Sweet Tooth*, p. 79.

<sup>51</sup> McEWAN. *Sweet Tooth*, p. 93.

<sup>52</sup> McEWAN. *Sweet Tooth*, p. 82.

narration. Curiously, such stories have clear intertextual affiliations with other works by McEwan: “This is Love”, “Lovers”, “Pawnography”, “Her second novel” and *From the Somerset Levels*, by Tom Haley, are parodies, respectively, of *Enduring Love*, “Dead as they come”, “Pornography”, “Reflections of a kept ape” and “Two fragments: March 199-”.

Since French author and essayist André Gide created the term *mise en abyme* in 1893, observing a common practice in heraldry, several studies (especially in France) have been formulated to discuss the characteristics of this creative procedure, the different ways it can be articulated and the diverse effects it may have on readers. Here, we are aligned with theorist Moshe Ron, who proposes the following definition:

Any diegetic segment which resembles the work where it occurs, is said to be placed *en abyme*. [...] “The work” (as that which is resembled) denotes any continuous aspect of the text, the narration or the story judged to be pertinent. “Diegetic segment” means any bit of the narrated story or represented world isolated for the sake of description. [...] Proviso no. 1: The resembling diegetic segment must be considerably smaller (in textual extension) than the work it resembles. Proviso no. 2: The resembling diegetic segment may not be located at a higher diegetic level than the pertinent and continuous aspect of the work it resembles.<sup>53</sup>

Tom Haley’s narratives are diegetic segments that have the necessary characteristics described by Ron. Further to this, they can be important starting points to reflect on the metafictional mirroring effects that reverberate both at level of stories being narrated and at the level of the instances of production and reception of these stories – narrator and readers.

In a seminal study on *mise en abyme*, Lucien Dällenbach indicates two basic facets of this creative strategy.<sup>54</sup> First, as a modality of reflection, the text may self-reflexively turn upon itself. Second, it has the potential to bring out the intelligibility or the formal structure of the work. In *Sweet Tooth*, there is a duplication in terms of events between the novel and the short stories it comprises. Tom Haley explicitly calls

<sup>53</sup> RON. The Restricted Abyss: Nine Problems in the Theory of *mise en abyme*, p. 437-438.

<sup>54</sup> DÄLLENBACH. *El relato especulado*, p. 15.

attention to this first aspect in his letter – thus “theoretically” instructing the reader of McEwan’s novel on this possibility of *mise en abyme*. For instance, Haley discusses common points between his and Serena’s story (meaning the events that compose *Sweet Tooth*) and “Lovers” and “Her second novel”. “Lovers” is a story about a millionaire who falls in love with a dummy doll from a department store, a “fool who believes his lover is real when in fact he’s dreamed her up and she’s only a counterfeit, a copy, a fake”.<sup>55</sup> Here, Haley and the millionaire share the fate of loving a woman who somehow deceives them – Serena by spying for the MI5 and the doll for being a plastic representation of a woman.

In “Her second novel”, the narrator, a monkey, relates the daily occurrences of life shared with a woman – his owner and lover. She is an author of literature, who was very praised by her first novel, yet cannot succeed in writing a second one. By the end of “Her second novel”, we come to understand that this narrative is precisely this author’s subsequent work, for she was “driven to her second novel by the spectre of her apish lover”.<sup>56</sup> Serena, in this case, is a representation of the monkey lover, since she guided Tom Haley towards writing *Sweet Tooth*, which is precisely his second novel.

Such mirroring effects in the level of plot lead the reader of *Sweet Tooth* towards important elements that will occur in the narrative – offering textual clues that might help in the filling in of gaps. This relates to what Rita refers as the simplest modality of *mise en abyme*, when a narrative is synthetically represented in a point of its course.<sup>57</sup>

More important to solving the metafictional enigmas, however, is the fact that the functions of producer and receptor of narratives (the functions of narrator and reader) are duplicated as a result of the mirroring effects. This is a more complex modality of *mise en abyme*, in which “the level of enunciation is projected in the interior of the representation: the enunciator instance is articulated in the text during the enunciating act”<sup>58</sup>. And regarding this modality of *mise en abyme*, a closer examination

---

<sup>55</sup> McEWAN. *Sweet Tooth*, p. 360.

<sup>56</sup> McEWAN. *Sweet Tooth*, p. 360.

<sup>57</sup> RITA. *Mise en abyme*, para. 2.

<sup>58</sup> “nível de enunciação seria projectado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno acto enunciatório” (RITA. *Mise en abyme*, para. 2, our translation).

of the short story “Probable adultery” may shed light upon the second metafictional enigma established at the end of *Sweet Tooth*: who wrote the novel? Serena and/or Tom?

As a structure within the guiding system that constitutes the implied reader, the *mise en abyme* presents two important points to the reader. First, he must look for mirroring effects between narratives – between the inserted short stories and the novel that contains them. Second, he must consider the duplication of the figures of writer and reader, as well as the roles they play in both mirrored narratives.

### ***Serena and/or Tom?***

It has already been established that the version of *Sweet Tooth* we read has undergone future revisions in relation to Haley’s first draft, written in 1974. What is left to be answered is whether Serena accepted the proposal of a collaborative writing. To answer this question, we shall consider the story *en abyme* “Probable adultery”, meaningfully, the only one of Haley’s short stories that does not have a counterpart in McEwan’s *oeuvre*.

Tom Haley’s inspiration for writing “Probable adultery” is deserving of attention: during a dinner at their favorite restaurant, Tom asked Serena to tell him a story from the universe of Mathematics. She proceeds to tell him the story regarding the Monty Hall problem, which involves notions of probability taken to be quite counterintuitive. The writer found it particularly difficult to understand – he even refused to believe Serena’s explanation of the problem. The fact he was not able to grasp the logic behind the Monty Hall problem became evident when he decided to write “Probable adultery”, fictionalizing the matter through the representation of an extramarital relationship. Having finished the short story, Haley mails it to Serena, asking: “Have I got this right?”.<sup>59</sup>

After reading “Probable adultery”, Serena reflects: “It was a good story. [...] But when I read it that morning, I knew at a stroke that it was flawed, built on specious assumptions, unworkable parallels, hopeless mathematics”.<sup>60</sup> Faced with this situation, Serena decides to rewrite the narrative, correcting mathematical notions and altering some parts of the plot (especially the situation that led to the Monty Hall problem). After

<sup>59</sup> McEWAN. *Sweet Tooth*, p. 240.

<sup>60</sup> McEWAN. *Sweet Tooth*, p. 242-243.

40 minutes in front of a typing machine, she had three pages of notes and a letter, which explained, “in the simplest terms”,<sup>61</sup> the misconceptions in “Probable adultery”.

This case of *mise en abyme* informs a lot about the metafictional enigma we are trying to solve. After all, who wrote *Sweet Tooth*: Serena and/or Tom Haley? In the fictional reality inscribed in the narrative, the answer is: both, Serena and Tom, acting as cocreators of the story, via a process of creative collaboration. This solution can be inferred by Serena’s performance regarding “Probable adultery”: her reading, revising, and cowriting of this narrative is the final confirmation necessary (along with the several “padding of the backward glance”, discussed above) to argue that these actions reflect her activities in the composition of *Sweet Tooth*, a novel of which she is also a reader, reviser, and coauthor.

### Concluding remarks

As a novel that celebrates literature and its inventive potential, *Sweet Tooth* is especially effective in calling the reader’s attention to the importance of his act of reading, to the significance of his performance towards the concretization of the work of fiction being read. Indeed, confronted with a complex structure which comprises several narrative layers, the reader realizes that a careful and thorough reading process is necessary. This same reader, however, is not left helpless, for the parody of detective fiction and *mise en abyme* are important components of the guiding system that structure the implied reader, allowing him to select and to reflect upon the major metafictional procedures in McEwan’s novel.

The parody of detective fiction, by ironically reconfiguring the codes and conventions of the genre it parodies, makes the reader aware that he must act as a detective in order to solve the metafictional enigmas brought about at the end of the novel. Searching for differences among similarities and for time discrepancies, the reader acknowledges the fact that the filling in of gaps – or the solution of mysteries, if we consider this phenomenon within the genre of detection narratives – is a precondition for reading itself. Accordingly, when placed in the middle of the house of mirrors that is erected in *Sweet Tooth* via narratives *en abyme*, the

---

<sup>61</sup> McEWAN. *Sweet Tooth*, p. 246.

reader is allowed to see, from a privileged point of view, the hinges and mechanisms that made possible such a complex literary artifact.

Both strategies ultimately allow the reader to find his own answers to the metafictional enigmas in the novel, through an interactive process that also instructs this reader on some procedures of literary creation and on some of the limits and possibilities of literary fiction. Parody and *mise en abyme*, in McEwan's novel, were powerful tools regarding what we might perceive as a project to develop more proficient readers. In this sense, McEwan follows a line of novelists that have been very interested in molding and "perfecting" their reading audiences. And this is very understandable when one considers the complexity of *Sweet Tooth* and other metafictional texts. These works, after all, make it clear that

it is no longer a matter of the reader's having to identify with a character in order to be involved in the work; the act of reading itself is the real, dynamic function to which the text draws his attention. Like writing, reading is bound by a consciousness of generic tradition: one has to learn what stories are [...] in order to enjoy them. Similarly one has to learn to read – actively, imaginatively – in order to enjoy the demanding fiction of today.<sup>62</sup>

## References

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto I: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especulado*. Translated by Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.

DOBIE, Ann B. *Theory into Practice: An Introduction to Literary criticism*. 3. ed. Boston: Wadsworth, 2012.

HOLUB, Robert C. Constance School of Reception Aesthetics [Reception Theory]. In: MAKARYK, Irena R. (org.). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press, 1993. p. 14 -18. DOI: <https://doi.org/10.3138/9781442674417-006>.

---

<sup>62</sup> HUTCHEON. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, p. 149.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

ISER, Wolfgang. *How to Do Theory*. Oxford: Blackwell, 2006.

ISER, Wolfgang. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1989.

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.

ISER, Wolfgang. The Reading Process: A Phenomenological Approach. *New Literary History*, Baltimore, MD, v. 3, n. 2, p. 279-299, 1972. DOI: <https://doi.org/10.2307/468316>.

KORKUT, Nil. *Kinds of Parody: From the Medieval to the Postmodern*. 2005. 185 f. Thesis (Doctorate of Philosophy in English Literature) – Graduate School of Social Sciences, Middle East Technical University, Ankara, 2005.

LODGE, David. *The Art of Fiction*. New York: Viking, 1993.

MARCUS, Laura. Detection and Literary Fiction. In: PRIESTMAN, Martin (org.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 245-267.

McEWAN, Ian. *Sweet Tooth*. London: Vintage, 2013.

McEWAN, Ian. *The Guardian – Interview Ian McEwan – Sweet Tooth*. [Interview conceded to] John Mullan. [S. l.: s. n.], 2015. 1 video. (36:22 min). Published by channel Oswaldo Armendariz. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=b53AyL87gLk>. Retrieved on: 30 May 2017.

MERIVALE, Patricia. Postmodern and Metaphysical Detection. In: RZEPKA, Charles; HORSLEY, Lee (org.). *A Companion to Crime Fiction*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010. p. 308-320. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781444317916.ch24>.

NEUMANN, Birgit; NÜNNING, Ansgar. *Metanarration and Metafiction*. 2014. Available at: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction>. Retrieved on: 10 Aug. 2019.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RITA, Annabela. Mise en abyme. In: CEIA, Carlos (org.). *E-dicionário de termos literários*. 2010. Available at: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>. Retrieved on: 13 Aug. 2019.

RON, Moshe. The Restricted Abyss: Nine Problems in the Theory of *mise en abyme*. *Poetics Today*, Duhan, NC, v. 8, n. 2, p. 417-438, 1987. DOI: <https://doi.org/10.2307/1773044>.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London; New York: Routledge, 1984. DOI: <https://doi.org/10.2307/1771928>.

Recebido em: 13 de agosto de 2019.

Aprovado em: 25 de setembro de 2019.



## Entre el exceso y la escasez. Testimonio y memoria en documentales sobre la militancia revolucionaria en Argentina y Brasil<sup>1</sup>

### *Between Excess and Shortage. Testimony and Memory in Documentaries about Revolutionary Militancy in Argentina and Brazil*

Graciela Foglia

Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), São Paulo, São Paulo / Brasil

graciela.foglia@unifesp.br

**Resumen:** Hasta comienzos de los años 2000, en Argentina y Brasil, frente a la desproporción de la violencia estatal que exterminó a miles de militantes y no militantes, varios de los documentales que abordan esa temática se centraron en la memoria, entre reivindicativa y traumática, de la militancia y de la dictadura. Sin embargo, aunque en menor medida, en esas películas además de la reflexión y autocrítica sobre las acciones que condujeron al fracaso de la lucha revolucionaria, hay espacio para lo que el historiador italiano Alessandro Portelli llama “memoria perturbadora”. En este artículo se examinan e interpretan, en el marco de las reflexiones sobre testimonio, semejanzas y diferencias en el abordaje de las memorias traumáticas y perturbadoras en los documentales *Errepé* de Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús (Argentina, 2003) y *Tempo de resistência* de André Ristum (Brasil, 2004).

**Palabras clave:** *Errepé*; *Tempo de resistência*; memorias traumáticas; memorias perturbadoras; dictaduras latinoamericanas.

---

<sup>1</sup> Una versión resumida de este trabajo fue leída en el VII Coloquio Internacional de Estudios Latinoamericanos de Olomouc, República Checa (Cielo-7), en mayo de 2018. El artículo forma parte de un proyecto de posdoctorado que fue desarrollado en la Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humas de la Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) y fue parcialmente financiado por la São Paulo Research Foundation (Fapesp): Grant#2015/12748-5.

**Abstract:** Until the early 2000s, in Argentina and Brazil, in the face of the disproportion of state violence that killed thousands of militants and non-militants, several of the documentaries that address this issue focused on the memory, between vindictive and traumatic, of militancy and dictatorship. However, although to a lesser extent, in those films in addition to reflection and self-criticism about the actions that led to the failure of the revolutionary struggle, there is room for what the Italian historian Alessandro Portelli calls “disturbing memory.” This article examines and interprets, within the framework of reflections on testimony, similarities, and differences in the approach to traumatic and disturbing memories in the documentaries *Errepé*, by Gabriel Corvi and Gustavo de Jesús (Argentina, 2003), and *Tempo de resistência*, by André Ristum (Brazil, 2004).

**Keywords:** *Errepé*; *Tempo de resistência*; traumatic memories; disturbing memories; Latin American dictatorships.

Cuando se habla de testimonio y memoria en el ámbito de la literatura o del cine, se suele aceptar la necesidad de ambos como una manera de hacer conocer y concientizar sobre diferentes crímenes perpetrados por los Estados –genocidio, lesa humanidad, guerra—<sup>2</sup> y así ayudar a crear condiciones para que no se repita la barbarie. En ese sentido, en Argentina y Brasil, frente a la desproporción de la violencia estatal que exterminó a cientos y miles de militantes y no militantes, parece razonable que hasta comienzos de los años 2000, a casi veinte del final de las dictaduras, y después de una larga década de políticas que intentaron borrar el recuerdo del pasado dictatorial, varios de los documentales que resistían a dicha operación se centrasen en la memoria, entre reivindicativa y traumática, de la militancia y de la dictadura.

Sin embargo, aunque en menor medida, en dichas producciones cinematográficas además de la reflexión y autocrítica sobre las acciones que condujeron al fracaso de la lucha revolucionaria, también hay espacio para lo que el historiador italiano Alessandro Portelli llama “memoria perturbadora”,<sup>3</sup> memoria como molestia, negada y reprimida, contrapuesta a la memoria-monumento, la oficial, autorizada y, de alguna

---

<sup>2</sup> Para una definición de esos crímenes ver el *Estatuto de Roma*, de la Corte Penal Internacional.

<sup>3</sup> PORTELLI. Sobre los usos de la memoria: memoria-monumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora

manera, tranquilizadora. Para el autor, esta última, construida en relación a la resistencia durante la Segunda Guerra Mundial, “se materializa en monumentos a los partisanos mártires [...], nunca a los partisanos que, en la guerra justa contra el fascismo y el nazismo, dispara[n] e inevitablemente mata[n]”.<sup>4</sup> Lo que trae consecuencias tanto en el plano público como en el individual. En lo que se refiere a lo público, olvidar el horror de las *foibes*, en las que fueron enterrados millares de italianos ejecutados por los partisanos del Partido Comunista de Yugoslavia, hace que actualmente se enarbole ese hecho como contrargumento frente a las atrocidades nazis y fascistas “construyendo versiones exageradas e instrumentales que se utilizan para deslegitimar no solo la memoria de la Resistencia sino toda la construcción democrática que derivó de ella”.<sup>5</sup> En el plano individual, no considerar las memorias perturbadoras “produce dolorosas disociaciones dentro de las conciencias [...] Es una disociación que empieza en el momento mismo de la acción, y sigue en la memoria”.<sup>6</sup> Portelli cita el caso de una mujer muy religiosa que durante la ocupación nazi llevó a cabo varias operaciones de guerrilla armada: “Durante la Resistencia yo pensaba: es como si estuviera transgrediendo,

---

<sup>4</sup> PORTELLI. Sobre los usos de la memoria: memoria-monumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora, p. 115.

<sup>5</sup> PORTELLI. Sobre los usos de la memoria: memoria-monumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora, p. 116. En lo que se refiere a las operaciones deslegitimadoras de la memoria construida por las organizaciones de Derechos Humanos, tanto en Argentina como en Brasil se alzan voces que reclaman “memoria completa”; sintagma que oculta que la militancia revolucionaria fue combatida fuera de la ley –con tortura, muerte y desaparición–, ya sea que se consideren los tratados internacionales sobre la guerra, ya sea que se tengan en cuenta las leyes del Estado. En Argentina, con ese eslogan, “Memoria Completa”, surgido a comienzos de los años 2000, “el ejército buscó [...] posicionarse públicamente con un discurso verosímil capaz de disputarles a los organismos de derechos humanos la verdad sobre el pasado reciente” (SALVI. *De vencidos a víctimas: memorias militares sobre el pasado reciente en la Argentina*, p. 55). En Brasil, desde el liberalismo y la derecha, dueños de los grandes medios de comunicación, aunaron voces en 2015 para deslegitimar el documento final de la Comisión Nacional de la Verdad (CNV), que investigó los crímenes de la dictadura brasileña casi 30 años después de acabada (NAPOLITANO. *Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro*, p. 36).

<sup>6</sup> PORTELLI. Sobre los usos de la memoria: memoria-monumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora, p. 116.

me daba vergüenza dirigirme a Él [a Cristo]. Si lo pienso después digo: qué extraño, ¿era realmente yo la que hacía esto?”<sup>7</sup>

Los documentales que abordan el tema de la militancia revolucionaria en Argentina y Brasil de alguna manera evitan (o intentan evitar)<sup>8</sup> las consecuencias que señala Portelli<sup>9</sup> cuando no hay espacio para lo inquietante. Como veremos, le dan cabida también a ese tipo de memoria y así, por un lado, pueden enfrentar las operaciones deslegitimadoras y, por otro, al incluir el recuerdo personal de los combatientes revolucionarios –cuya ética en general es distinta de la de los que comandaron y colaboraron con la represión– que participaron en la guerrilla y llevaron a cabo “acciones que contrastan con su propia consciencia y con la ética del tiempo de paz”<sup>10</sup> disminuyen los riesgos de las “dolorosas disociaciones” como las del ejemplo antes referido.

Teniendo en cuenta las observaciones anteriores, aquí me propongo examinar e interpretar, en el marco de las reflexiones sobre testimonio, semejanzas y diferencias en el abordaje de las memorias traumáticas y perturbadoras (que, como veremos, también pueden ser traumáticas) en los documentales *Errepé* de Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús (Argentina, 2003) y *Tempo de resistência* dirigido por André Ristum (Brasil, 2004). Se trata de dos películas que, mediante los recuerdos de militantes de organizaciones armadas de los años 1960 y 1970, recorren la historia de aquel tiempo en Argentina y en Brasil y la historia de las propias organizaciones.<sup>11</sup>

Veremos en esas películas que los contenidos y formas de los relatos testimoniales están atravesados por la característica que

<sup>7</sup> PORTELLI. Sobre los usos de la memoria: memoria-monumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora, p. 116-117.

<sup>8</sup> Para Argentina, esto ya es patente desde los años 1990 en películas como *Cazadores de utopías* (Blaustein, 1996) o *Montoneros, una historia* (Di Tella, 1998). Para Brasil, en los 2000, se pueden mencionar, además del documental que será trabajado en este artículo, *Vlado, 30 anos depois* (João Batista de Andrade, 2005), *Hércules 56* (Da-Rin, 2007).

<sup>9</sup> PORTELLI. Sobre los usos de la memoria: memoria-monumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora.

<sup>10</sup> PORTELLI. Sobre los usos de la memoria: memoria-monumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora, p. 116.

<sup>11</sup> Como señalé en otro artículo, intentar clasificar la producción documental de ambos países de forma similar no es una transposición directa (ver FOGLIA. Confrontar lo indecible en el cine documental argentino y brasileño: los casos Urondo y Herzog).

marca al testimonio y que puede sintetizarse como la imposibilidad de “comprender armoniosamente el horror”;<sup>12</sup> o, dicho de otra manera, los relatos están marcados por la imposibilidad, para el sujeto de enunciación del testimonio, de superar el abismo entre el impacto de la catástrofe y los medios de hacerlo palabras, de modo que la expresión puede volverse imprecisa o insuficiente.<sup>13</sup> La cita anterior de Nestrovski y Seligmann-Silva se refiere a las obras de arte que abordan la *Shoah*, sin embargo parece pertinente traerla aquí pues la experiencia de matar, para la ética revolucionaria, o la privación ilegítima de la libertad, la tortura y el asesinato, aun en dimensiones diferentes de las del exterminio en los campos de concentración nazi, son acciones humanas que ponen a prueba el entendimiento. Pero, además, como continúan reflexionando los autores, Auschwitz “desafía, para siempre, las formas de pensar, elaborar, representar –y *no solo en lo que se refiere al holocausto*”.<sup>14</sup>

En lo que se refiere a las diferencias se verá que, en el caso brasileño, el documental abre más espacio para las memorias traumáticas y en el argentino, para las perturbadoras. Para interpretar esa disimilitud, vale la pena considerar las distintas representaciones de la dictadura y de la lucha revolucionaria en cada país. En Brasil, en general, se borra el recuerdo de esta última. Napolitano se refiere a una memoria social hegemónica, crítica a la dictadura, que celebra la resistencia, pero desconsidera otros ideales de izquierda.<sup>15</sup> En el proceso de construcción de esa memoria hegemónica, que el autor llama “liberal-conservadora”,<sup>16</sup> se adoptan valores y discursos de la izquierda no armada, como los del Partido Comunista Brasileiro, que ponen el foco en la categoría “resistencia”, capaz de reunir las identidades políticas de ese momento.<sup>17</sup> En Argentina, en cambio, si al comienzo

---

<sup>12</sup> “[...] compreender harmoniosamente o horror”. (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA. Apresentação, p. 10, traducción mía).

<sup>13</sup> GUINZBURG. *Crítica em tempos de violência*, p. 55.

<sup>14</sup> “[...] desafia para sempre as formas de pensar, elaborar, representar – e não só no que tange ao holocausto” (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA. Apresentação, p. 10, traducción y cursivas mías).

<sup>15</sup> NAPOLITANO. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro.

<sup>16</sup> NAPOLITANO. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro, p. 19.

<sup>17</sup> NAPOLITANO. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro, p. 17-18.

de la democracia se intentó instalar la idea de que los militares habían cometido “excesos y errores” y borrar la relación directa entre la represión y las actividades políticas de desaparecidos, asesinados, miles de presos políticos, cesanteados y exiliados, con el tiempo se fue haciendo una tarea de concientización social en la cual las víctimas recuperaron sus trayectorias militantes y la dictadura su ferocidad “por haber desarrollado una sistemática y planificada represión”.<sup>18</sup>

### **Tensiones entre memoria e historia**

Antes de focalizar los testimonios individuales, abordo brevemente la forma general de los documentales, igualmente marcada por la dificultad de poder comprender armoniosamente la violencia ejercida por seres humanos sobre mujeres y hombres.

Para presentar el pasado de la militancia revolucionaria ambas películas se estructuran cronológicamente con varias declaraciones asertivas y explicativas y abundante material de archivo. Debido a esa marcada estructuración, a primera vista se podría preguntar en qué medida *Errepé y Tempo de resistência* son documentales de memoria. Siguiendo a Aprea, se sabe que en ese tipo de película, junto con el material institucional, se usan diferentes recursos para explicitar el punto de vista subjetivo.<sup>19</sup> Por un lado, el propio testimonio de los/las involucrados/as que no se restringe a la información: incluye impresiones personales, afectividad, juicios y opiniones de quienes vivieron y padecieron los efectos de la situación histórica recordada. Por otro, se suelen usar registros que se vinculan a la vida personal de los/las entrevistados/as: fotos o filmaciones familiares u objetos que destacan la subjetividad de la mirada, la elección de una determinada perspectiva sobre los hechos. Si además se considera que la historia “tiene como objetivo la exactitud de la representación” y que se preocupa por poner orden, mientras que la memoria “está atravesada por el desorden de la pasión, de las emociones y de los afectos”,<sup>20</sup> se puede decir que en ambas películas la confrontación con la experiencia de los años 1960 y 1970 pone en tensión memoria e historia. Tensión que puede ser pensada

---

<sup>18</sup> MANGONE. “Por algo será”, p. 9.

<sup>19</sup> APREA. *Documental, testimonios y memorias*: miradas sobre el pasado militante, p. 122.

<sup>20</sup> CANDAU. *Antropología de la memoria*, p. 56-57.

como provocada por la dificultad de una representación tranquilizadora y única de un enfrentamiento en el cual, por un lado, se destruyeron muchas vidas que buscaban un mundo mejor y, por otro, coloca un problema ético frente a la experiencia de la violencia.

Sin embargo, si el orden cronológico, las “voces de autoridad”, los fragmentos de películas, que ya son parte del registro de la Historia,<sup>21</sup> y el material institucional de archivo<sup>22</sup> parece que desdibujan las marcas de memoria, otros recursos la ponen en escena. Veamos.

En la tipología de Nichols, *Tempo de resistência* sería un documental del tipo “expositivo” –aquellos en los que predomina una voz de autoridad, que “se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico”–,<sup>23</sup> modo ideal para transmitir información, en el que tanto las imágenes como las entrevistas, en general, sirven para ilustrar y demostrar el argumento de la película.<sup>24</sup> Ahora bien, aunque el filme sigue rígidamente esa forma –aproximadamente 37 secuencias, introducidas por la misma cantidad de intertítulos informativos y explicativos (en promedio casi uno cada tres minutos)– la rigidez es atenuada con fotos personales de los/las entrevistados/as aun cuando no se relacionen directamente con lo que se está tratando –ver, por ejemplo, la fotografía de Leopoldo Paulino, con 13 años, del brazo, tal vez, de su madre<sup>25</sup> y con varios testimonios

---

<sup>21</sup> En *Errepé*, los fragmentos son de películas de “Cine de Base”, brazo cultural del PRT. En *Tempo de resistência* son de filmes de Silvio Tendler, cineasta e historiador que produjo los documentales *Anos JK, uma trajetória política* (1980) y *Jango* (1984), sobre los expresidentes Juscelino Kubitschek (1956-1961) y João Goulart (1961-1964).

<sup>22</sup> Para Lanza el uso de estos materiales en América Latina sigue una línea casi hegemónica: se los considera documentos comprobatorios, “portadores de verdad y registro inalterable” (LANZA. Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes).

<sup>23</sup> NICHOLS. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, p. 68.

<sup>24</sup> En la película de Ristum, el argumento es el que anuncia el título: pensar los años de la lucha revolucionaria como años de resistencia. En *Errepé*, se trata de un cuestionamiento a la autocrítica, que está enunciado en el epígrafe “¿En nombre de qué presente tenemos el derecho de criticar nuestro pasado?”, y queda a criterio del espectador responder. Hago esta afirmación teniendo en cuenta las imágenes del presente (2003) que aparecen casi al final de la película (ERREPÉ. 1:48:17 h), antes del epílogo, que muestran la pobreza de las comunidades que viven en villas miseria.

<sup>25</sup> ERREPÉ, 00:05:03 h.

marcados por afectos y emociones. A modo de ejemplo, se puede pensar en las descripciones y declaraciones afectivas del exmilitante de la Ação Libertadora Nacional (ALN) Aloysio Nunes Ferreira<sup>26</sup> sobre Carlos Marighella, fundador del grupo guerrillero: “era un personaje fascinante [...] Era un hombre grande, bonito [...] un sujeto muy cálido, era cariñoso, bromeaba, tenía buen humor [...] fue una convivencia que me deja mucha nostalgia”,<sup>27</sup> o ver el llanto desconsolado de Denise Crispim,<sup>28</sup> también exmilitante de ALN, compañera de Eduardo Collen Leite, Bacuri, contando el último encuentro de los dos,<sup>29</sup> en prisión, frente al comisario Fleury, uno de los represores más violentos de la dictadura brasileña.

Por su parte, *Errepé* tiene más características del documental del modo participativo, aquel en el que el cineasta interactúa con los entrevistados/as; sin embargo, las emociones y afectos están más contenidos: no hay, por ejemplo, comentarios que muestren admiraciones individuales sobre Roberto Santucho, uno de los fundadores del PRT, y las únicas fotos personales aparecen recién después de más de una hora y media de película y en general son de los militantes muertos o desaparecidos, cuya voz ya no puede oírse. Pero, a pesar de ese aparente distanciamiento de lo más personal, la interpelación “sorpresa” de los realizadores permite respuestas más espontáneas, que pueden requerir búsquedas de argumentos, pero también búsquedas en la memoria. Como ejemplo, se puede considerar la secuencia sobre el secuestro de Oberdan Sallustro,<sup>30</sup> que comento más adelante.

Además, en *Errepé*, por estar más librado a lo espontáneo y por las pocas indicaciones temporales y espaciales, se crea la ilusión de seguir una especie de “flujo de memoria”, provocando la sensación de

<sup>26</sup> Nunes Ferreira fue militante del PCB y de Ação Libertadora Nacional (ALN) de donde se alejó cuando estaba exiliado en París. A partir de ahí estuvo afiliado a diferentes partidos de centro derecha hasta que en 2016 fue uno de los senadores que votó a favor de la destitución de la presidenta Dilma Rousseff.

<sup>27</sup> “[...] era um personagem fascinante [...] Era um homem grande, bonito [...] um sujeito muito caloroso, ele era carinhoso, brincava, ele tinha bom humor [...] foi uma convivência que me deixa muita saudade” (TEMPO DE RESISTÊNCIA, 1:06:28 h, traducción mía).

<sup>28</sup> TEMPO DE RESISTÊNCIA, 1:34:40 h.

<sup>29</sup> La historia de ambos y el posterior exilio de Crispim y su hija están en el documental *Repare bem* (Medeiros, 2013).

<sup>30</sup> ERREPÉ, 00:29:16 h.

desorden de la que habla Candau,<sup>31</sup> sobre todo para quien no conoce la historia de la guerrilla en Argentina. En este sentido, los tres primeros minutos de cada película son un ejemplo que las diferencias. En el documental argentino la dedicatoria “a Jorge”, el letrero con la fecha 25/05/1973, la manifestación y la consigna: “Todos los guerrilleros son nuestros compañeros”,<sup>32</sup> el fragmento de discurso desde las ventanas de una cárcel; la voz en *off* recordando aquel momento y las consignas (“5X1 no va a quedar ninguno”, “Santucho-Urteaga la patria liberada”, “Ya van a ver, ya van a ver, cuando vengamos los muertos de Trelew”)<sup>33</sup> contrastan fuertemente con los tres primeros minutos iniciales de la película brasileña: antes de escuchar la voz del primer entrevistado, tres intertítulos, explicativos y didácticos, también un discurso, pero de João Goulart, presidente que sería depuesto en 1964, cuando empezó la dictadura en Brasil y también la voz *off* de un militante acordándose del día del golpe militar.

Abundantes informaciones y explicaciones, orden e intimismo, en la película brasileña; pocas explicaciones, sensación de desorden y distanciamiento, en la argentina. La tensión entre historia y memoria y las formas diferentes en que se ponen de manifiesto en cada documental pueden ser pensadas como distintos niveles de confianza sobre el conocimiento de la historia reciente por parte del espectador; más en Argentina, menos en Brasil. Pero también, o justamente por eso, en este último caso, lo intimista serviría como recurso para sensibilizar a un público que, por un lado, está expuesto al espectáculo diario de la violencia y a su naturalización y, por otro, poco conoce de la brutalidad dictatorial. Dice Teles que en Brasil se ha abierto un abismo con relación al conocimiento que se tiene de la historia, lo que hace que se repitan hasta hoy las estructuras autoritarias y sostiene que cuanto más se alejen en el tiempo los hechos de la dictadura, menos posibilidades habrá de transformarlos en experiencia.<sup>34</sup> Tal vez, por eso sea necesario aceptar el exceso como herramienta de sensibilización.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> CANDAU. *Antropología de la memoria*.

<sup>32</sup> ERREPÉ, 00:00:30 h.

<sup>33</sup> ERREPÉ, 00:00:54 h.

<sup>34</sup> TELES. *O abismo na história: ensaios sobre o Brasil em tempos de Comissão da Verdade*, p. 56.

<sup>35</sup> NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA. Apresentação, p. 11.

### **Exceso y escasez: memoria traumática / memoria perturbadora**

Respecto a los testimonios, abordo dos aspectos nada tranquilizadores de los documentales: por un lado, el relato de la tortura; por otro, el de la violencia revolucionaria. El primero, la tortura física, solo aparece en *Tempo de resistência*; en el documental argentino se recuerda la caída de compañeros/as, pero no se menciona ningún suplicio, aun habiendo entre los/las entrevistados/as quienes los sufrieron.<sup>36</sup> En cuanto a la componente de violencia ejercida por las guerrillas, aunque ninguno de los dos documentales evita relatarla, en *Tempo de resistência* es bastante más acotado el espacio que se le dedica, a pesar de que las organizaciones de izquierda, además de los conocidos secuestros de embajadores, también pusieron bombas, mataron policías y militares y llevaron a cabo acciones de guerrilla rural y urbana.<sup>37</sup>

#### ***Tempo de resistência*: estética del exceso**

Ya vimos en el apartado anterior que en *Tempo de resistência* hay un exceso de información cuando se lo compara con el documental argentino y cómo esa característica puede ser interpretada. En los testimonios, la profusión de relatos puede ser leída de otra forma, como discutiremos a continuación.

Desde los escritos pioneros de autores como Primo Levi<sup>38</sup> y Robert Antelme<sup>39</sup> sobre la experiencia de los campos de concentración, se reflexiona acerca de la dificultad de representar dicha experiencia. Las palabras dejaron de decir todo y abandonaron su anhelo de describir o explicar todo, reconocen su desnudez y, a la vez, se encargan de transmitir

---

<sup>36</sup> A modo de ejemplo, a Graciela Dragucevich, una de las militantes que participa en el documental, le arrancaron las uñas de los pies (ver AGENCIA PARA LA LIBERTAD. Argentina. Testimonio de la sobreviviente Graciela Dragucevich ante la impunidad de sus torturadores genocidas) y a la compañera de Héctor López, éste también militante) que aparece en la película, la torturaron enfrente de su hijo de 5 años (ver MALDONADO. La Vida aún está entera dentro mío).

<sup>37</sup> GORENDER. *Combate nas trevas*, p. 271.

<sup>38</sup> LEVI. *Si esto es un hombre*.

<sup>39</sup> ANTELME. *La especie humana*.

la experiencia de la aniquilación.<sup>40</sup> No parecería ser este el caso –el abandono de la pretensión totalizante– de *Tempo de resistência* que incluye desde la narración entre asombrada e incrédula de quien fue torturado en la camilla de un hospital a la descripción detallada del cuerpo destrozado de Eduardo Leite, Bacuri; o desde los pormenores de un secuestro hasta los de la “silla de dragón”;<sup>41</sup> o la voz de quien habla por el/la que ya no puede hacerlo (Zerbini, Crispin) o no quiere (Patrocínio) hasta la reproducción o cita del habla de represores. Es como si con la sintaxis descriptiva se intentase alcanzar una totalidad, que es cuestionada por los casi siempre primerísimos planos, con los y las entrevistadas fuera de cuadro y cortadas, que evocan fragmentos de cuerpos mutilados.

Por el contrario, el metraje ficcional que acompaña esa narrativa parece, sí, ser un recurso que pone de manifiesto la insuficiencia de la palabra para referir la violencia brutal infligida por un ser humano sobre otro. La inclusión de ese metraje alude, ante lo inimaginable para los valores humanistas, a la imposibilidad de mantenerse en el campo de lo informativo. Decía Antelme en el prólogo a *La especie humana*, que los sobrevivientes que volvían de los campos de concentración, al intentar contar su experiencia pronto descubrieron la enorme distancia, la desproporción, entre lenguaje y experiencia vivida: “nos las teníamos que ver con una de esas realidades de las que decimos que supera la imaginación. A partir de ahí estaba claro que sólo mediante [...] la imaginación podíamos intentar decir algo al respecto.”<sup>42</sup>

Pero además de intentar transmitir la experiencia de la violencia, las imágenes, que sugieren más de lo que muestran –siempre de noche, siempre borrosas y fuera de foco, que parecen reconstruir el camino a la “sucursal del infierno”–,<sup>43</sup> crean un extrañamiento que, de alguna manera, ayuda a evitar el rechazo o la naturalización que puede producir la exposición a escenas explícitas de tortura, bastante común desde películas como *Pra frente Brasil* (Farias, 1982) o más recientes como *Batismo de sangue*

---

<sup>40</sup> GAGNEBIN. Palavras para Hurbinek, p. 110. Si bien la reflexión de Gagnebin se refiere al testimonio literario, considero las declaraciones personales de los y las militantes a la luz de esta cita porque en los documentales forman parte del conjunto de la representación.

<sup>41</sup> Tipo de silla eléctrica casera.

<sup>42</sup> ANTELME. *La especie humana*, p. 6.

<sup>43</sup> TEMPO DE RESISTÊNCIA, 1:34:40 h.

(Ratton, 2007). En ese mismo sentido se puede interpretar la alternancia entre la descripción de suplicios y las reflexiones sobre la “construcción de un torturador” o sobre las consecuencias de los tormentos en el sujeto torturado y en el torturador, y así no se corre el riesgo de hundirse en la compasión abstracta, en la autopreservación o en la indiferencia.<sup>44</sup>

Volviendo al testimonio, se suele hablar del tono moderado que los testigos usan para contar sus padecimientos. En un apéndice de 1976 a *Si esto es un hombre*, dice Primo Levi que “para escribir este libro he usado el lenguaje mesurado y sobrio del testigo”<sup>45</sup> y Beatriz Sarlo, al comparar el teatro macabro, *grand-guignol*, que montó la prensa argentina cuando fueron descubiertas las primeras tumbas NN con el programa *Nunca Más*, juicio a las juntas militares transmitido por televisión, concluye que para presentar el ensañamiento y la locura homicida “se había elegido el *medio tono*. Los hechos que hasta el momento habían sido silenciados por los militares [...] eran hablados *sin énfasis*”.<sup>46</sup> En *Tempo de resistência*, como en el caso de la descripción de las torturas antes citadas, tampoco parecen ni mesurados ni sobrios el testimonio de Denise Crispim, con su llanto desconsolado ante la cámara, como ya vimos, ni el de Terezinha Zerbini cuando entre metáfora, cita y comparación traza una imagen bien viva del cuerpo torturado de Frei Tito:<sup>47</sup>

Estuve allá... en la... ocho días en la sucursal del infierno, porque aquella Operación Bandeirantes<sup>48</sup> era la sucursal del infierno. Cuando oí un alboroto, “¡entró vivo, tiene que salir vivo!”; salté, a la silla, y vi a Tito saliendo con los brazos cortados, todo ensangrentado, parecía un cerdo cuando se lo desangra; pobre...<sup>49</sup>

<sup>44</sup> GAGNEBIN. Palavras para Hurbinek, p. 105.

<sup>45</sup> LEVI. *Si esto es un hombre*, p. 99.

<sup>46</sup> SARLO. Una alucinación dispersa en agonía, p. 2, cursiva de la autora.

<sup>47</sup> Sobre Frei Tito y su militancia se puede ver *Batismo de sangue* (Ratton, 2007), basado en la obra homónima de Frei Betto.

<sup>48</sup> OBAN: concentró acciones represivas contra grupos revolucionarios; creada en junio de 1969 para actuar en la región de San Pablo, era comandada por el Ejército.

<sup>49</sup> “Fiquei lá... na... oito dias na sucursal do inferno, porque aquela Operação Bandeirantes era a sucursal do inferno. Quando eu ouvi um burburinho grande, ‘entrou vivo, tem que sair vivo!’; eu pulei, na cadeira, e olhei e o Tito ia saindo com os braços cortados, todo ensangrentado, parecia um porco quando você corta; coitadinho...” (TEMPO DE RESISTÊNCIA, 1:07:55 h, traducción y cursivas mías).

¿Cómo interpretar estos “excesos”? En la misma introducción antes mencionada, Antelme también recuerda que los sobrevivientes tenían un “deseo frenético” de contar la experiencia que traían de los campos, que querían contarla con “pelos y señales”.<sup>50</sup> Esa necesidad imperiosa de decir, de describir y de explicar de los testigos, y la necesidad del repomizador de incluir todo en el documental, puede ser pensada como búsqueda “frenética” de la palabra justa frente a la constatación de su insuficiencia, búsqueda de la expresión que realmente transmita la experiencia de lo vivido. Pero, ahí también se pueden leer las consecuencias de haberle negado a las víctimas un espacio de habla en el que pudiesen contar sus vivencias; según Teles los familiares de muertos y desaparecidos políticos y perseguidos por la dictadura, ante la Comisión Nacional de la Verdad, mostraron la angustia que genera no tener espacios políticos donde expresar su demanda y construir el relato de la experiencia vivida.<sup>51</sup>

### La escasez del relato

¿Cómo conciliar la violencia ejercida por la guerrilla con la ética de la militancia? Ética esta que es diferente de la del torturador, agente del Estado que tiene a su disposición mecanismos legales para combatir a los que considera enemigos y que, sin embargo, viola todos los derechos y todos los tratados internacionales. Ética, la del militante, que incluiría generosidad, altruismo, sensibilidad,<sup>52</sup> que estaría forjada con valores humanistas.<sup>53</sup>

<sup>50</sup> ANTELME. *La especie humana*, p. 6.

<sup>51</sup> TELES. *O abismo na história: ensaios sobre o Brasil em tempos de Comissão da Verdade*, p. 44.

<sup>52</sup> El historiador brasileño y exdirigente de la Dissidência Comunista da Guanabara, Aaron Reis Filho traza un panorama de lo que es la ética revolucionaria para Engels, Mao Tsé-tung, Fidel Castro y Che Guevara (ver REIS FILHO. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*, p. 121-122). También en documentos del PRT se puede leer sobre la ética del militante: “auténticas virtudes proletarias: humildad, sencillez, paciencia, espíritu de sacrificio, amplitud de criterios, decisión, tenacidad, deseos de aprender, generosidad, amor al prójimo” (PARRA. *Moral y proletarización*, p. 46-47; CARNOVALE. En la mira perretista: las ejecuciones del “largo brazo de la justicia popular”, p. 33).

<sup>53</sup> TEMPO DE RESISTÊNCIA, 1:22:15 h, testimonio de Granville. Aunque Luis Mattini también alerta que eso no quita que hubiese “individuos con cierta patología...” (ERREPÉ, 00:31:06).

Tal vez sea difícil la conciliación y difícil también el relato, lo que parece evidente en ambos documentales. De las varias acciones llevadas a cabo, *Tempo de resistência* se detiene en la descripción de las más espectaculares o heroicas como el asalto al tren pagador,<sup>54</sup> el robo del cofre de Ademir de Barros, exgobernador de San Pablo,<sup>55</sup> los secuestros de los embajadores de Estados Unidos<sup>56</sup> y de Alemania<sup>57</sup> y no profundiza en la muerte del primer policía<sup>58</sup> y es sucinta sobre el ajusticiamiento del capitán Chandler,<sup>59</sup> como veremos adelante. *Errepé* es bastante más abarcativo, pero como también se verá, los relatos, en general, se hacen a través del material de archivo.

A modo de ejemplo sobre la dificultad para referirse a la propia violencia veamos dos casos en *Tempo de resistência*. En el intertítulo “Después de la escisión del PCB, *de la misma forma que en otros países*, crece la opción por la lucha armada”,<sup>60</sup> la información principal es el comienzo de las acciones armadas, pero viene antecedida y “suavizada” por otras dos, una de las cuales (en cursiva) sirve para justificar y legitimar la opción. Se puede observar el mismo movimiento en algunas declaraciones, las más personales. Transcribo un ejemplo:

o [...] iba dócilmente a la cárcel o me exiliaba o luchaba... y para luchar tenía... tenía que... en realidad, que dar un paso adelante. *Pero ese movimiento mío también coincide con el movimiento de la propia Dissidência*, el de decidirse por la lucha armada, etc.... Yo fui una de las personas, tal vez... que más influencié dentro de la Dissidência para que se tomase ese rumbo. Soy responsable de eso, lo sé perfectamente...<sup>61</sup>

<sup>54</sup> TEMPO DE RESISTÊNCIA, 00:30:46 h.

<sup>55</sup> TEMPO DE RESISTÊNCIA, 00:49:38 h.

<sup>56</sup> TEMPO DE RESISTÊNCIA, 00:51:10 h.

<sup>57</sup> TEMPO DE RESISTÊNCIA, 1:17:15 h.

<sup>58</sup> TEMPO DE RESISTÊNCIA, 00:29 h.

<sup>59</sup> TEMPO DE RESISTÊNCIA, 00:35:30 h.

<sup>60</sup> “Depois do ‘racha’ do PCB, *da mesma forma que em outros países*, cresce a opção pela luta armada” (TEMPO DE RESISTÊNCIA, 00:19:59 h, traducción y cursivas mías).

<sup>61</sup> “[...] ou [...] ia docemente para cadeia, ou ia para o exílio, ou lutava... e para lutar eu tinha, eu tinha que... na verdade, que dar um passo à frente. *Mas esse meu movimento também coincide com o movimento que a própria Dissidência fez*, de decidir pela luta armada, etc... eu fui uma das pessoas, talvez e... que mais influenciou dentro

A pesar de lo categórico de la afirmación final (“soy responsable...”), la cita tiene el mismo movimiento del intertítulo (pasajes en cursiva), de justificación y legitimación. También la metáfora (dar un paso adelante), la repetición y la demora en busca de la expresión justa exponen la dificultad de hacer palabras el recuerdo.

En *Errepé* la escasez de relatos personales puede leerse de otra forma. La narración de las acciones de “propaganda armada”<sup>62</sup> –aprovisionamiento de insumos médicos en un hospital,<sup>63</sup> toma de una radio para difundir una proclama,<sup>64</sup> reparto de alimentos en el patio de una fábrica–<sup>65</sup> y de algunos ajusticiamientos –caso Sallustro,<sup>66</sup> Ranier–<sup>67</sup> se hace mediante material de archivo. Esta forma permite, por un lado, que los y las protagonistas se explayen sobre los propios sentimientos: “la violencia nos producía temor”,<sup>68</sup> “no te andabas cuidando el pellejo más allá de lo imprescindible”,<sup>69</sup> “sentía un cierto nerviosismo”,<sup>70</sup> “el Che Guevara decía: las primeras balas las enfrenté con el culo”.<sup>71</sup> Por otro, abre espacio para la reflexión sobre cómo se llegó a la violencia revolucionaria y las formas de ejercerla: “había un convencimiento de que eso era justo, de que era correcto”,<sup>72</sup> “me parecía que era una forma de hacer política por otros medios [pero] que eso implicaba un gran riesgo [el de la militarización de la organización]”,<sup>73</sup> “tratábamos de que

---

da Dissidência para que se tomasse esse rumo. Sou responsável por isso, sei disso perfeitamente...” (TEMPO DE RESISTÊNCIA, 00:42:10 h, testimonio de Martina, traducción y cursivas mías).

<sup>62</sup> Acciones que servían para juntar provisiones para la lucha armada y estimular la movilización de masas (IAZZETTA. “De lo pequeño a lo grande”: el PRT-ERP y las acciones armadas consideradas como cualitativamente menores (1971-1976), p. 12).

<sup>63</sup> ERREPÉ, 00:21:13 h.

<sup>64</sup> ERREPÉ, 00:25:40 h.

<sup>65</sup> ERREPÉ, 00:25:49 h.

<sup>66</sup> ERREPÉ, 00:29:16 h.

<sup>67</sup> ERREPÉ, 1.20.51 h.

<sup>68</sup> ERREPÉ, 00:22:10 h, testimonio de Carmarero.

<sup>69</sup> ERREPÉ, 00:23:56 h, testimonio de Dragucovich.

<sup>70</sup> ERREPÉ, 00:23:12 h, testimonio de Ponce de León.

<sup>71</sup> ERREPÉ, 00:24:47 h, testimonio de Paz.

<sup>72</sup> ERREPÉ, 00:23:40 h, testimonio de Malacalza.

<sup>73</sup> ERREPÉ, 00:26:31 h, testimonio de Gutiérrez.

las acciones nuestras fueran lo menos sanguinarias posibles”,<sup>74</sup> “hemos organizado atentados contra ciertos torturadores donde se fue a matarlos en cualquier condición que se diera”.<sup>75</sup>

Tal vez sea porque hay una vivencia hecha experiencia,<sup>76</sup> que los realizadores optaron por presentar esas secuencias de las reflexiones acompañadas por el mismo tipo de encuadre que *Tempo de resistência* usa cuando se trata de tortura: entrevistadas y entrevistados fuera de cuadro y fragmentados; para indicar que por más solidarias y valientes que puedan sonar las reflexiones ahí hay una experiencia también traumática.

Quizás donde sea más difícil la conciliación entre ética y violencia revolucionaria es en el tema de los ajusticiamientos. Según Gorender,<sup>77</sup> son actos de justicia revolucionaria; se ejecutan enemigos y compañeros acusados de traición.<sup>78</sup> Para Brasil, el mismo autor consigna seis casos, de los cuales sólo uno está tratado en *Tempo de resistência*, el del capitán Chandler (12/10/1968), un militar estadounidense que vino a América del Sur a enseñar técnicas de tortura a brasileños y uruguayos después de haberlas practicado en Vietnam.<sup>79</sup> En una secuencia sucinta, poco más de un minuto (00:35:30-00:36:34), se oye la información anterior seguida de una declaración explicativa:

<sup>74</sup> ERREPÉ, 00:27:28 h, testimonio de Camarero.

<sup>75</sup> ERREPÉ, 00:30:37 h, testimonio de Mattini.

<sup>76</sup> Aquí pienso en la diferencia entre vivencia y experiencia en el sentido hegeliano. Como dice De Marco para los campos de concentración nazi, la experiencia no supone solo la reflexión sobre lo vivido, incluye también la reflexión sobre el conocimiento construido (DE MARCO. A literatura de testemunho e a violência de Estado). De ese modo, si la vivencia de los campos de concentración les cupo a unos cuantos millones de personas, la experiencia de la aniquilación racionalmente administrada es una herencia que todos recibimos.

<sup>77</sup> GORENDER. *Combate nas trevas*, p. 273.

<sup>78</sup> Tanto Gorender (*Combate nas trevas*) como Mattini (*Los perros: memorias de un combatiente revolucionario*) coinciden en que en algún momento las militancias fueron tomadas por el miedo a la infiltración o la obsesión de la traición. En *Errepé* se hace referencia a infiltraciones en general y se muestra la tapa de una publicación con el caso Ranier. *Tempo de resistência* no aborda el tema.

<sup>79</sup> Ver TEMPO DE RESISTÊNCIA, 00:35:22 h.

[...] con toda franqueza, me pareció muy justo [el ajusticiamiento], porque él como otros, vinieron aquí a hacer el trabajo sucio del gobierno norte americano y a enseñar tortura a nuestros... a nuestra represión, vinieron aquí para eso. Entonces, me parece absolutamente justo, en el momento que la lucha está radicalizada y ellos están matando compañeros en la tortura, que muriese ese tipo también, ¿por qué no?<sup>80</sup>

A pesar de lo franco y contundente de la declaración, la explicación del motivo del ajusticiamiento y del sentimiento de justicia, en planos cortos que acentúan la dramaticidad, eso es todo lo que hay referido al hecho. La secuencia termina con un fundido a negro y un silencio posterior, que dejan resonando lo que se acaba de oír, como si no hubiese palabras para agregar.

Una observación más sobre la cita: en el “nuestros... nuestra represión”, suponiendo que la palabra que acompañaría a “nuestros” fuese “represores”, Granville se corrige como si no pudiese hacer suyos seres humanos tan perversos, capaces de tamaña violencia; pero al hacerlo, queda algo abstracto, sin rostro humano (que al final es lo que también son los torturadores). En *Tempo de resistência* esa abstracción se repite algunas veces cuando se hace sujeto a la “dictadura” y no a los militares y sus cómplices.

En *Errepé* las tres acciones de ajusticiamiento consignadas, el caso Oberdan Sallustro, director general de la fábrica Fiat en Argentina,<sup>81</sup> el del capitán Humberto Viola y la muerte de una de sus hijas<sup>82</sup> y el del infiltrado, Ranier,<sup>83</sup> aunque con profundidad de tratamiento desigual, son tres momentos de lo que Portelli llama “memorias perturbadoras”.<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> “[...] com toda franqueza, achei muito justo, porque ele, como outros, eles vieram aqui fazer o trabalho sujo do governo norte-americano e ensinar tortura aqui para nossos... para nossa repressão, eles vieram aqui para isso. Então, acho absolutamente justo, no momento em que a luta está radicalizada e que eles já estavam matando companheiros lá na tortura, que morresse esse cara também, por que é que não...” (TEMPO DE RESISTÊNCIA, 00:36.04, testimonio de Granville, traducción mía).

<sup>81</sup> ERREPÉ, 00:29:16 h.

<sup>82</sup> ERREPÉ, 1:12:00 h.

<sup>83</sup> ERREPÉ, 1:20:51 h.

<sup>84</sup> PORTELLI. Sobre los usos de la memoria: memoria-monumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora.

En principio, la primera acción y la última se justificarían dentro de la lógica de guerra de la guerrilla: tal vez por eso el documental se demora menos en esas acciones. En el caso Sallustro, observemos el siguiente diálogo entre entrevistado y entrevistador:

Mattini: no es lo mismo agarrar y a un tipo que está sentado ahí, por más enemigo que sea, pegarle un tiro, eso es... eso no es... no es resistible; eso no creo que lo pueda resistir una persona con... con... este... con ideales, yo no sé de un caso que se le pueda pegar un tiro a una persona que está sentada indefensa.<sup>85</sup>

Voz *off*: en algún momento [...] decías de la persona que está sentada y desarmada... pensaba en el caso Sallustro... [...]y... *alguien lo mató*...<sup>86</sup>

La intervención del entrevistador no solo muestra su compromiso con la verdad, como también acentúa la credibilidad del documental al no evadir las preguntas difíciles (y las respuestas también), formuladas desde un lugar solidario con la lucha revolucionaria.<sup>87</sup> Además, corrobora la afirmación hecha al comienzo de este artículo referida a que muchos de los documentales de memoria incluyen lo perturbador.

<sup>85</sup> ERREPÉ, 00:29:19 h. Continúa una secuencia con material de archivo sobre el secuestro de Sallustro (ERREPÉ, 29:35 h).

<sup>86</sup> ERREPÉ, 00:30:22 h.

<sup>87</sup> Aun cuando este trabajo no profundiza sobre el papel de los realizadores, aquí me gustaría abrir un paréntesis sobre otra diferencia, aunque externa a los documentales. Pensemos en la intervención que acabo de citar y las declaraciones de André Ristum ante el pedido de rectificación de Celso Lungaretti, acusado de traidor por Darcy Rodrigues, uno de los testigos en *Tempo de resistência*. El director afirma que su empresa fue contratada por Leopoldo Paulino para realizar la obra basada en su libro. “De esa manera, [...] el responsable del contenido es el propio Leopoldo Paulino. *Yo, por mi corta edad, jamás podría responsabilizarme por informaciones sobre una época que no viví y que conozco poco*” (“Assim, [...] o responsável pelo conteúdo [...] é o próprio Leopoldo Paulino. *Eu, até pela minha pouca idade, não poderia jamais me responsabilizar por informações a respeito de uma época que não vivi e pouco conheço.*”) (LUNGARETTI. *Tempo de incoerência*, cursivas mías). La comparación es importante ya que ratifica, junto con los otros aspectos que vengo abordando, la relación diferente que ambos países tienen con la memoria. Se puede leer sobre ese episodio y su rectificación en GORENDER. *História. Folha de S. Paulo*.

En ese sentido, el documental argentino también se demora en el caso del Capitán Viola, “la tragedia de Tucumán”,<sup>88</sup> en la que el militar es ajusticiado y muere también una de sus hijas pequeñas, que iba con él en el coche que manejaba; la otra queda herida. De forma semejante al caso Sallustro, pero contado por otro militante, Juan Carlos Ledesma, la narración surge durante la reflexión sobre el trato dado a los prisioneros: “nosotros somos respetuosos de los tratados de Ginebra en relación al tratamiento de los prisioneros de guerra”.<sup>89</sup> El ajusticiamiento se produjo como represalia por el asesinato de 15 compañeros, en el marco del Operativo Independencia,<sup>90</sup> en Tucumán. La dirección del ERP asumió “la responsabilidad política de que uno de [sus] comandos [...] había cometido un gravísimo error violando la ética revolucionaria. En ese sentido la responsabilidad era política y moral...”<sup>91</sup> Y es así como la sienten los militantes en el documental; a modo de ejemplo transcribo solo uno:

[...] qué sé yo, una cosa digamos es... es matar a lo que se lleva a un... a un... [es matar] a un enemigo tuyo, viste... otra cosa, digamos, es meterte con la familia. Ese es el riesgo, digamos, que se corre, digamos, por una mala... yo, como te decía al principio, yo la táctica de la guerrilla, yo la veía como una táctica de autodefensa, viste, y de propaganda política, viste, y otra cosa, digamos, es el terrorismo, viste; o sea vos vas y metés el terror, digamos, en la población... si se quiere, viste, y... y yo creo que hubo algo de eso, viste... o sea se cayó, digamos, en un militarismo, en un terrorismo, viste, que desvirtuaba todo, viste, desvirtuaba todo porque... no tenés autoridad, cómo la justificás, no tenés justificación.<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup> MATTINI. *Hombres y mujeres del PRT-ERP: de Tucumán a La Tablada*, p. 260-262.

<sup>89</sup> ERREPÉ, 1:11:05 h, testimonio de Ledesma.

<sup>90</sup> Acción ordenada en 1975 por el gobierno constitucional peronista, comandada por el Ejército y la Fuerza Aérea argentinos, en la provincia de Tucumán, para aniquilar a la guerrilla.

<sup>91</sup> MATTINI. *Hombres y mujeres del PRT-ERP: de Tucumán a La Tablada*, p. 262.

<sup>92</sup> ERREPÉ, 1.13.21 h, testimonio de Gutiérrez.

Ideas que demoran para salir, muletillas<sup>93</sup> para ganar tiempo mientras se arma la idea, frases inconclusas que buscan un camino para decir lo injustificable. No hay sosiego para lo que pasó.

### A modo de conclusión

Documental expositivo, abundante información, didactismo e intimismo; relatos de tortura y necesidad imperiosa de hablar en la película brasileña; documental participativo, confianza en el conocimiento de la historia y distanciamiento; reflexión sobre la violencia revolucionaria y sobre ajusticiamientos en la argentina. Se puede interpretar que estas diferencias formales están determinadas por los distintos caminos que recorrieron las representaciones del pasado en cada país.

Si dichas representaciones se articulan, entre otros factores, con diversos relatos –desde los de los organismos de DDHH hasta los de la literatura, el cine, la música, las artes plásticas; los estudios académicos, libros de textos y currículos escolares–, con conmemoraciones, musealizaciones y monumentalizaciones, con la actuación de la justicia y las políticas de Estado,<sup>94</sup> en mayor o menor medida, todos esos elementos, menos los juicios (lo que no es poco), forman parte de la construcción de la memoria en ambos países. Asimismo, tanto en Brasil como en Argentina, se sostiene que en las memorias sobre ese período se borran apoyos, complicidades, colaboraciones y omisiones civiles. Entonces, ¿por qué las diferencias en los documentales? Creo que se puede encontrar una respuesta en los discursos construidos en la transición de las dictaduras a las democracias ya que serán estos los que se mantendrán durante años en las representaciones que sustentarán las memorias<sup>95</sup> sobre los regímenes militares de cada país.

En Brasil, la memoria hegemónica de los años de lucha armada y de dictadura será construida, para mantener el consenso y la conciliación

<sup>93</sup> “En general, [las] muletillas sirven para proporcionar al hablante el tiempo necesario para que vaya organizando mentalmente su elocución. Son, pues, formas dubitativas que amparan las vacilaciones expresivas de la lengua espontánea, peculiares de la improvisación [...]” (LOPE BLANCH, 1983 *apud* CHRISTL. Muletillas en el español hablado, p. 119).

<sup>94</sup> LVOVICH; BISQUERT. *La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*, p. 11.

<sup>95</sup> LVOVICH; BISQUERT. *La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*, p. 12.

entre fuerzas antagonistas, atrás del escudo de la “resistencia”<sup>96</sup> abrazado incluso por quienes participaron en las izquierdas armadas. La impunidad y el silencio predominarán desde la Ley de Amnistía, que si bien permitió que saliesen en libertad presos políticos y volviesen exiliados, no impulsó los juicios a los torturadores y a sus mandantes. Según muchos, es el precio que debió pagarse por la democracia. Así, en Brasil, en la construcción de la memoria, hay un desplazamiento: en lugar de poner el foco sobre los perpetradores de la violencia de Estado, se lo pone en la “resistencia”. Podría decirse que ese desplazamiento forzó el olvido de las atrocidades cometidas por los agentes del Estado, que continúan impunes e influyentes. En Argentina, la memoria será un lugar siempre de enfrentamientos y al discurso de la guerra antisubversiva, con el cual los militares quisieron legitimarse, se le opondrá el del terrorismo de Estado, sostenido por las organizaciones de Derechos Humanos. En Argentina, tal vez se pueda decir, en 2019, que a pesar de las precariedades hubo un cambio de subjetividad, como lo muestran, por ejemplo, las grandes movilizaciones de 2017 contra la reducción de la pena a los condenados en los juicios de *lesa humanidad*. No vale lo mismo para Brasil. Aquí, sin que se haya juzgado a los torturadores (salvo a uno) y a sus mandantes, sin que se hayan encontrado los cuerpos de los desaparecidos, en 2018 gana la presidencia del país, democráticamente elegido, un hombre y un equipo que, entre otras barbaridades, celebran la tortura y la muerte, como se pudo ver durante el proceso de destitución de la presidenta Dilma Rousseff, cuando el actual presidente, que era senador en aquel momento, lo hizo homenajando al coronel Brilhante Ustra, el primer militar reconocido por la justicia brasileña como torturador.

Diría que la diferencia de foco, sumada a la actitud inicial del estado argentino, que juzgó a los genocidas, el posterior reconocimiento de algunos militares –Scilingo (1995), Videla (2012)– de la participación del Estado en los crímenes cometidos, además de los juicios reabiertos desde 2003, fue construyendo una subjetividad diferente de la que se construyó en Brasil. Parecería claro que no puede tener el mismo efecto en la conciencia social –para conseguir verdad, justicia, repudio a la violencia de Estado– el recuerdo de las crueldades cometidas por el Estado que el recuerdo de un “tiempo de resistencia”.

---

<sup>96</sup> ROLLEMBERG. Esquecimento das memórias, p. 5.

## Referencias

AGENCIA PARA LA LIBERTAD. Argentina. Testimonio de la sobreviviente Graciela Draguicevich ante la impunidad de sus torturadores genocidas. *Kaosenlared*, Terrassa, no paginado, may 9, 2017. Disponible en: <https://kaosenlared.net/argentina-testimonio-de-la-sobreviviente-graciela-draguicevich-ante-la-impunidad-de-sus-torturadores-genocidas/>. Acceso: 28 abr. 2019.

ANTELME, Robert. *La especie humana*. Traducción de Trinidad Richelet. Madrid: Arena Libros Editorial, 2001.

APREA, Gustavo. *Documental, testimonios y memorias: miradas sobre el pasado militante*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2015.

BATISMO DE SANGUE. Director: Helvécio Rattón. Belo Horizonte: Quimera, 2006. Película,

CANDAU, Joël. *Antropología de la memoria*. Traducción de Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.

CARNOVALE, Vera. En la mira perretista: las ejecuciones del “largo brazo de la justicia popular”. *Lucha Armada en la Argentina*, Buenos Aires, n. 8, p. 4-22, dic. 2007.

CAZADORES DE UTOPIÁS. Dirección: David Blaustein. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), 1996. Película.

CHRISTL, Joachim. Muletillas en el español hablado. In: KOTSCHI, Thomas; OESTERREICHER, Wulf; ZIMMERMANN, Klaus (eds.). *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Madrid: Vervuert, 1996. p. 117-143.

CORTE PENAL INTERNACIONAL. *Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional*. Roma: [s.n.], 1998. Disponible en: [https://www.un.org/spanish/law/icc/statute/spanish/rome\\_statute\(s\).pdf](https://www.un.org/spanish/law/icc/statute/spanish/rome_statute(s).pdf). Acceso: 25 jul. 2019.

DE MARCO, Valeria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova*, São Paulo, n. 62, p. 45-68, 2004. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64452004000200004>. Disponible en: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-64452004000200004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452004000200004&lng=en&nrm=iso). Acceso: 7 sept. 2019.

ERREPÉ. Dirección y producción: Gabriel Corbi y Gustavo de Jesús. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Nahuel Producciones, 2003. Película. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hnOBMATdj9k>. Acceso: 10 dic. 2014.

FOGLIA, Graciela. Confrontar lo indecible en el cine documental argentino y brasileño: los casos Urondo y Herzog. *Caracol*, São Paulo, v. 15, p. 308-340, maio 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i15p308-341>. Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/134217>. Acceso: 20 jun. 2018.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Palavras para Hurbinek. In: NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 99-110.

GOENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Expressão Popular, 2014.

GOENDER, Jacob. História. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 set. 2004. Opinião. Painel do Leitor. Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz3012200411.htm>. Acceso: 11 marzo 2018.

GUINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EdUSP, Fapesp, 2012.

HÉRCULES 56. Dirección: Sílvio Da-Rin. [Rio de Janeiro]: A e A Produções Artísticas: Diálogo Comunicação, 2006.

IAZZETTA, Marco. “De lo pequeño a lo grande”: el PRT-ERP y las acciones armadas consideradas como cualitativamente menores (1971-1976). *Contenciosa*, Santa Fe, n. 5, p. 1-23, II sem. 2015. Disponible en: <http://www.contenciosa.org/Sitio/VerArticulo.aspx?i=50>. Acceso: 30 jun. 2019.

LANZA, Pablo H. Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes. *Cine Documental*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, n. 1, no paginado, 2010. Disponible en: [http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos\\_03i.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_03i.html). Acceso: 15 marzo 2015.

LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Traducción de Pilar Gómez Bedate. 2. ed. Barcelona: Muchnik Editores, 2002.

LUNGARETTI, Celso. Tempo de incoerência. *Apesar de Você... 1964/1985*, [S.l.], 21 jul. 2009. Disponible en: <http://apesardevc19641985.blogspot.com/2009/07/tempo-de-incoerencia.html>. Acceso: 5 dic. 2018.

LVOVICH, Daniel; BISQUERT, Jaquelina. *La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: Los Polvorines; Universidad Nacional de General Sarmiento; Biblioteca Nacional, 2008.

MALDONADO, Aracely. La Vida aún está entera dentro mío. *Comercio y Justicia*, [Córdoba], 22 dic. 2010. Opinión, no paginado. Disponible en: <https://comercioyjusticia.info/blog/opinion/la-vida-aun-esta-entera-dentro-mio/>. Acceso: 11 dic. 2019.

MANGONE, Carlos. “Por algo será”. In: VINELLI, Natalia. ANCLA: una experiencia de comunicación clandestina orientada por Rodolfo Walsh. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 2000. p. 9-10.

MATTINI, Luis. *Hombres y mujeres del PRT-ERP: de Tucumán a La Tablada*. La Plata: De la Campana, 2007.

MATTINI, Luis. *Los perros: memorias de un combatiente revolucionario*. Buenos Aires: Continente-Pax, 2006.

MONTONEROS, UNA HISTORIA. Dirección: Andrés Di Tella. [Buenos Aires]: Cine Ojo, 1998. Película.

NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. *Antítesis*, Londrina, v. 8, n. 15, p. 9-44, nov. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.5433/1984-3356.2015v8n15espp09>. Disponible en: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/23617/17356>. Acceso: 13 dic. 2018.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 7-12.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Traducción de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós, 1997.

PARRA, Julio [Luis Ortolani]. Moral y proletarización. *La Gaviota Blindada*, [S.l.], n. 0, jul. 1972.

PORTELLI, Alessandro. Sobre los usos de la memoria: memoria-monumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora. *Sociohistórica: Cuadernos del CISH*, La Plata, n. 32, p. 108-117, 12 sept. 2013. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.6125/pr.6125.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6125/pr.6125.pdf). Acceso: 18 dic. 2017.

PRA FRENTE, BRASIL. Diretor: Roberto Farias. [Rio de Janeiro]: Embrafilme: Produções Cinematográficas R. F. Farias, 1983. Película.

REIS FILHO, Daniel A. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

REPARE BEM. Diretora: Maria de Medeiros. Brasília: Comissão de Anistia e Reparação do Ministério da Justiça do Brasil; [São Paulo]: Instituto Via BR, 2013.

ROLLEMBERG, Denise. Esquecimento das memórias. In: MARTINS FILHO, João Roberto (org.). *O golpe de 1964 e o regime militar*. São Carlos: EdUFSCar, 2006. p. 81-91. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/65543003/Aula17-ROLLEMBERG-Denise-O-esquecimento-das-memorias>. Acceso: 15 sept. 2018.

SALVI, Valentina. *De vencidos a víctimas: memorias militares sobre el pasado reciente en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

SARLO, Beatriz. Una alucinación dispersa en agonía. *Punto de Vista*, Buenos Aires, n. 21, p. 1-4, ago. 1984. Disponible en: <http://www.ahira.com.ar/ejemplares/21-4/>. Acceso: 30 jun. 2019.

TELES, Edson. *O abismo na história: ensaios sobre o Brasil em tempos de Comissão da Verdade*. São Paulo: Alameda, 2018.

TEMPO DE RESISTENCIA. Dirección: André Ristum. São Paulo: Sombumbo Filmes, 2004. Película. Disponible en: <http://cinemaeditadura.com.br/tempo-de-resistencia/>. Acceso: 20 enero 2015.

VLADO, 30 ANOS DEPOIS. Director: João Batista de Andrade. São Paulo: Oeste Filmes Brasileiros, 2005. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pB8XCswyOeU>. Acceso: 30 jun. 2019.

Recebido em: 15 de setembro de 2019,

Aprovado em: 5 de dezembro de 2019.