

ISSN 2317-2096

ALETRIA

Revista de Estudos de Literatura

v.
32
n.º 3

JUL.-SET., 2022

Romantismo e Classicismo:
Atualidades de uma
Velha Batalha

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: Sueli Maria Coelho. **Vice-Diretor:** Georg Otte

COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenador: Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes; **Subcoordenador:** Marcos Rogério Cordeiro Fernandes; **Docentes:** Maria Zilda Ferreira Cury, Cláudia Campos Soares, Teodoro Rennó Assunção, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, José de Paiva dos Santos, Gláucia Renate Gonçalves, Rômulo Monte Alto, Márcia Maria Valle Arbex, Sabrina Sedlmayer Pinto, Elcio Loureiro Cornelsen; **Discentes:** Maíra Borges Laranjeira; **Secretaria Acadêmica:** Camila Barros Rodrigues, Fabrício Palla Teixeira e Giane de Oliveira Jacob.

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Eneida Maria de Souza (in memoriam), Francisco Toça, Jacyntho José Lins Brandão, Leticia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo, Rui Mourão e Silviano Santiago.

EDITORES-CHEFES

Elen de Medeiros

Marcos Antônio Alexandre

EDITORES E ORGANIZADORES

Andréa Sirihal Werkema (UERJ)

Daniel Lago Monteiro (Unicamp)

Maria Juliana Gambogi Teixeira (UFMG)

CAPA

Stéphanie Paes, a partir da ilustração Grand combat entre le Romantique et le Classique à la porte du musée, litografia.

SECRETARIA

Seção de Periódicos (<http://www.lettras.ufmg.br/periodicos>)

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Gabriela Mendes Lira, Kevin Augusto Costa, Stéphanie Paes, Victoria Ganzarolli

DIAGRAMAÇÃO

Naila França Eleutério

e-ISSN: 2317-2096

A L E T R I A

Revista de estudos de literatura



ROMANTISMO E CLASSICISMO: ATUALIDADES DE UMA VELHA BATALHA



32 n. 3

JUL.-SET. 2022

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
Seção de Periódicos, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 – www.lettras.ufmg.br/periodicos

e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

APRESENTAÇÃO

Andréa Sirihal Werkema

Daniel Lago Monteiro

Maria Juliana Gambogi Teixeira

Marcos Antônio Alexandre..... 8

DOSSIÊ

EDMUND BURKE, UM FUNDADOR DO ROMANTISMO

EDMUND BURKE, A FOUNDER OF ROMANTICISM

João Pedro Bellas

Júlio França 14

POR UMA FILOLOGIA DO FUTURO: O QUE RESTA DA POLÊMICA ENTRE WILAMOWITZ E O CÍRCULO DE NIETZSCHE PARA OS ESTUDOS CLÁSSICOS HOJE?

FOR A PHILOLOGY OF THE FUTURE: WHAT DOES REMAIN OF THE CONTROVERSY BETWEEN WILAMOWITZ AND NIETZSCHE'S CIRCLE FOR CLASSICAL STUDIES TODAY?

Rafael Guimarães Tavares Silva

Teodoro Rennó Assunção..... 36

O ROMANTISMO E O VERSO CLÁSSICO FRANCÊS

ROMANTICISM AND THE CLASSICAL FRENCH VERSE

Sandra Mara Stroparo 58

BAUDELAIRE, « CET ÉTRANGE CLASSIQUE »

BAUDELAIRE, “ESSE CLÁSSICO ESTRANHO”

BAUDELAIRE, “THAT STRANGEST OF CLASSICS”

Roxanne Covelo 79

PATRIOTAS, EMBRIAGADOS E OUTROS ROMÂNTICOS

PATRIOTS, DRUNKS AND OTHER ROMANTICS

Cilaine Alves Cunha 97

CLÁSSICO E ROMÂNTICO COMO CATEGORIAS DE COMPREENSÃO DA LITERATURA MODERNA NA CRÍTICA DE JOSÉ GUILHERME MERQUIOR

CLASSIC AND ROMANTIC AS ANALYTICAL CATEGORIES IN JOSÉ GUILHERME MERQUIOR'S CRITICAL ESSAYS ON MODERN LITERATURE

Adriano Lima Drumond 119

O ESQUEMA ROMÂNTICO DE *EL MATADERO* DE ECHEVERRÍA: A VIOLÊNCIA COMO IDENTIDADE ESTÉTICA DO TEXTO LITERÁRIO ARGENTINO

THE ROMANTIC SCHEME IN *EL MATADERO* BY ECHEVERRÍA: VIOLENCE AS AESTHETIC IDENTITY IN THE ARGENTINE LITERARY TEXT

Raquel Alves Mota 140

ENTREVISTA

ENTREVISTA COM O PROFESSOR JOÃO ADOLFO HANSEN (USP/UNIFESP)

Andréa Sirihal Werkema

Daniel Lago Monteiro

Maria Juliana Gambogi Teixeira 165

VARIA

DER FREMDE DE KARL ADOLF VON WACHSMANN Y LOS TÓPICOS DEL VAMPIRISMO

KARL ADOLF VON WACHSMANN'S DER FREMDE AND THE VAMPIRISM TOPICS

Javier Muñoz-Acebes 172

ANÁLISE ESTILÍSTICA E VERSÃO COMENTADA DO CONTO *ADÃO E EVA*, DE MACHADO DE ASSIS

STYLISTIC ANALYSIS AND COMMENTED VERSION OF THE SHORT STORY ADAM AND EVE, BY MACHADO DE ASSIS

Larissa Daroda

Carolina Alves Magaldi 193

A FIGURAÇÃO AMBÍGUA E INDEFINIDA DA IDENTIDADE SEXUAL NA OBRA DE TENNESSEE WILLIAMS

THE AMBIGUOUS AND UNDEFINED FIGURATION OF SEXUAL IDENTITY IN TENNESSEE WILLIAMS' WORK

Luis Marcio Arnaut de Toledo 218

“LEMBRANÇAS FRAGMENTÁRIAS” DA CULTURA FRANCESA EM *BAÚ DE OSSOS*

“FRAGMENTARY MEMORIES” OF FRENCH CULTURE IN *BAÚ DE OSSOS*

Maria Alice Ribeiro Gabriel 240

RESENHA

BURN, STEPHEN J. *UM ANTÍDOTO CONTRA A SOLIDÃO*: CONVERSAS COM DAVID FOSTER WALLACE. TRADUÇÃO DE SARAH GRÜNHAGEN E CAETANO W. GALINDO. BELO HORIZONTE: ÂYINÉ, 2021. 311P.

Diego Gomes do Valle 265



apresentação

O conceito de poesia romântica, que atualmente corre o mundo e causa tanta polêmica e discórdia, partiu originalmente de mim e de Schiller. [...] Os Schlegel adotaram a ideia, e a desenvolveram, de modo que agora ela se disseminou pelo mundo todo, e todo mundo agora fala em classicismo e romantismo, nos quais ninguém pensava há cinquenta anos. (ECKERMANN, 2016, p. 392)

À primeira vista, as polêmicas e discórdias evocadas por Goethe, versando sobre Romantismo e Classicismo, não têm mais lugar na cena contemporânea. Afora o campo dos especialistas, tem-se por plenamente assente a identidade dos dois contendores, assim como já bem demarcado o seu vencedor. Os românticos teriam ganhado a briga e, ao ganhá-la, fundariam a ideia moderna de literatura. Mas se a ganharam, seria para, logo a seguir, perdê-la para seus herdeiros imediatos, que, recusando a herança, dispuseram seus antecessores em lugar bem próximo àquele que estes haviam outorgado aos clássicos: o de literatura ultrapassada. Há alguma ironia (talvez não exatamente a romântica) no desfecho dessa história. Afinal, uma das armas principais do combate romântico contra o Classicismo é justamente a da atualidade, seu mais perfeito ajuste às formas do tempo e suas demandas específicas. Lembremos Stendhal:

O romantismo é a arte de apresentar aos povos as obras literárias que, no estado atual de seus costumes e de suas crenças, são passíveis de lhes proporcionar o maior

prazer possível. O classicismo, ao contrário, apresenta-lhes a literatura que proporcionava o maior prazer possível a seus bisavós. (STENDHAL, 2008, p. 73)

Convertidos os românticos em nossos bisavós, aos clássicos (qualquer que seja a identidade que se lhes atribua) caberia, no melhor dos cenários, a dimensão de fósseis. E para ambos sobram apenas os “arqueólogos” da literatura, cujo idiossincrático prazer estaria na contramão do estado atual dos costumes e crenças.

Assim seria a história se alguns autores que ainda gozam de “atualidade” não nos indicassem que os restos dessa arqueológica batalha, ao serem escavados, iluminam questões aparentemente obscuras do presente da literatura e nos obrigam a revisar a historieta acima. Que se pense em Jacques Rancière, que, tomando para si o desafio de reconstituir o “sistema de razões” que funda o nosso conceito de literatura, retoma a cena supostamente obsoleta de modo a avaliar o que se perde e o que se ganha quando a implosão de um sistema beletrista substitui um sistema literário, assentado na “palavra eficaz”, pelos tormentos de uma “palavra muda” (RANCIÈRE, 2010). Ou ainda em Thomas Pavel, que em um de seus retornos ao XVII francês e sua estética “estrutural e conscientemente infiel à realidade empírica” (PAVEL, 1996, p. 371), contrapõe esse “suplemento ontológico visível” próprio à ordem de mundo beletrista à “transfiguração da banalidade e sagração do lugar comum”, e ao estreitamento do imaginário próprios à literatura moderna. E radicalizando o olhar para o presente através do cultivo do passado, lembremos João Adolfo Hansen em suas agudezas antianacrônicas, capazes de surpreender a atualidade através de um rigoroso investimento no que já não lemos (e nem sabemos ler) do passado. Afinal de contas, o que quer dizer para nós, hoje, a chamada revolução romântica, que rompeu com os séculos da norma, instável que fosse, clássica, em sua capacidade de organização e de compartilhamento de uma fonte para o imaginário poético? O Romantismo é uma quebra e é o fim da tranquilidade fornecida pela convenção literária. Mas o contemporâneo ainda consegue perceber, em sua genealogia possível, esse momento de virada irreversível?

No artigo que abre este dossiê, “Edmund Burke, um fundador do romantismo”, João Pedro Bellas e Júlio França alargam a demarcação histórica que comumente associamos ao período romântico. Nesse artigo, os autores analisam a fundo a obra do filósofo irlandês *Uma investigação*

filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo, publicada em 1757, e mostram o quanto Burke, a partir de uma teoria própria da linguagem, rompe com a noção mimética do classicismo e abre caminho para uma concepção romântica de poesia, calcada nas paixões e na capacidade criativa da imaginação. A ponte entre o passado e o futuro também é tema de “Por uma filologia do futuro: o que resta da polêmica entre Wilamowitz e o círculo de Nietzsche para os Estudos Clássicos hoje?”, de Rafael Guimarães Tavares Silva e Teodoro Rennó Assunção. Com seu livro de estreia, *O nascimento da tragédia*, Nietzsche encontrou uma via alternativa tanto para a filologia quanto para o estudo da Antiguidade, ao abordar os fenômenos estéticos do passado a partir de um engajamento com o presente, o que causou uma controvérsia prolífica entre ele e seu círculo e Wilamowitz. Segundo apontam Rafael Guimarães Tavares Silva e Teodoro Rennó Assunção, essa polêmica levantou algumas questões caras aos dias de hoje, como a junção entre conhecimento e formação (pesquisa e ensino) no advento da universidade moderna e o quanto o estudo da História interfere crítica e criativamente no presente.

Em “O Romantismo e o verso clássico francês”, Sandra Mara Stroparo, enfrentando o tema da renovação do verso clássico francês empreendida desde o Romantismo, historia o problema a partir (e para além) do quadro oitocentista, oferecendo uma síntese erudita e brilhante da história do verso gaulês, partindo do fio do alexandrino. Roxanne Covelo, em “Baudelaire, ‘cet étrange classique’”, mobiliza a vasta recepção crítica do poeta em alguns de seus momentos paradigmáticos, reconstituindo a tensão, interna e própria a essa obra, entre clássico e moderno. A partir daí, a autora empreende uma releitura dos versos e dos textos críticos baudelairianos, demonstrando como sua obra se costura exatamente no encontro entre uma sólida formação retórico-clássica e a exploração de temáticas e gostos estrangeiros a esse campo, fornecendo assim uma chave de leitura clara e fecunda para a compreensão de sua poesia.

Chegando finalmente às literaturas sul-americanas, o artigo de Cilaine Alves Cunha, “Patriotas, embriagados e outros românticos”, propõe uma revisão do Romantismo brasileiro a partir da ideia de modernidade, e analisa criticamente as classificações em gerações, empreendidas por histórias da literatura tradicionais para o nosso movimento romântico. Já Adriano Lima Drumond, em seu “Clássico e romântico como categorias de compreensão da literatura moderna na crítica de José Guilherme Merquior”, busca examinar o uso das categorias

“clássico” e “romântico” pelo crítico Merquior, que delas se valeu para julgar o valor literário de obras poéticas posteriores aos movimentos em si, atribuindo, de maneira anacrônica, características universais e avaliativas a cada categoria. Já Raquel Alves Mota apresenta uma leitura da violência na literatura argentina oitocentista através do exame de *El matadero*, de Echeverría, destacando a violência e a brutalidade como aspectos visíveis da construção de uma identidade nacional e sul-americana: o “pitoresco” é aqui transmutado em violência e em literatura.

Por fim, em rápida entrevista, João Adolfo Hansen não perdoa as nossas leituras enquadradas por modos de ver e ler que seriam cômodos, mas desnecessários ao entendimento e fruição das letras – sejam elas em âmbito clássico ou romântico.

Questões pontuais e apenas ilustrativas do convite que aqui se faz aos amantes de literaturas inatuais, estejam elas conformadas nas doutrinas clássicas ou nas batalhas românticas, para que, ao ler os textos deste dossiê, atestem o muito de surpresa que ainda guarda esse passado.

Na composição da seção “Varia” deste número, contamos com quatro artigos que mantêm o caráter de diversidade temática da revista. Em “*Der Fremde* de Karl Adolf von Wachsmann y los tópicos del vampirismo”, Javier Muñoz-Acebes discute a narração de temática vampírica a partir da qual são introduzidos elementos característicos do vampiro literário em outros textos, como, a título de exemplo, o *Dracula* de Bram Stoker. Em seu texto “Análise estilística e versão comentada do conto *Adão e Eva*, de Machado de Assis”, Larissa Daroda e Carolina Alves Magaldi realizam uma leitura estilística comparativa do conto de Machado e de uma tradução para a língua inglesa, feita em 2018 por Costa e Patterson, propondo uma nova versão do conto para o inglês, seguida de comentários acerca do processo tradutório. Em seguida, Luis Marcio Arnaut de Toledo, em “A figuração ambígua e indefinida da identidade sexual na obra de Tennessee Williams”, analisa nove peças da carreira de dramaturgo estadunidense nas quais a figuração da identidade sexual dos personagens não é precisa, apontando comportamentos que apresentam descompasso com as convenções de masculinidade e feminilidade cerceadas pela cultura e tradição. Por sua vez, em “‘Lembranças fragmentárias’ da cultura francesa em *Bau de Ossos*”, Maria Alice Ribeiro Gabriel, a partir do texto de Pedro Nava, realiza uma análise relacionada à cultura francesa sob perspectiva histórica e literária, com base no registro de usos e comportamentos sociais. A autora examina

como o escritor explora recursos arquivísticos e composicionais para realizar a reconstrução da última década da vida de seu avô, durante o processo de europeização do Brasil. Para o encerramento deste número, Diego Gomes do Valle apresenta a resenha da obra *Um antídoto contra a solidão*, livro de entrevistas organizado por Stephen J. Burn, publicado pela Editora Âyiné, em 2021.

Em nome da equipe da *Aletria*, agradecemos aos autores e às autoras, bem como aos pareceristas, que primam pela consolidação do trabalho que a revista vem realizando para os estudos literários.

Que seja uma boa e proveitosa leitura.

Andréa Sirihal Werkema

Daniel Lago Monteiro

Maria Juliana Gambogi Teixeira

Marcos Antônio Alexandre

Referências

ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida. 1823-1832*. Trad. Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Ed. UNESP, 2016.

HANSEN, João Adolfo. *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Fayard, 2010.

STENDHAL. *Racine e Shakespeare*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Edusp, 2008.

PAVEL, Thomas. *L'art de l'éloignement: essai sur l'imagination classique*. Paris: Gallimard, 1996.

**Romantismo e Classicismo:
Atualidades de uma Velha Batalha**





Edmund Burke, um fundador do romantismo

Edmund Burke, a Founder of Romanticism

João Pedro Bellas

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

joaolbellas@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2982-6661>

Júlio França

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

julfranca@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6293-8235>

Resumo: Edmund Burke é uma figura central para a reflexão estética moderna. Sua teoria do sublime reforçava a tendência de ênfase cada vez maior nos aspectos emocionais da obra de arte, pavimentando o caminho para uma nova concepção de poesia que se afastava da noção mimética privilegiada pelo Neoclassicismo. Embora sua *Investigação filosófica* (1757) seja recorrentemente apontada como a principal fundamentação estético-filosófica da literatura gótica, o tratado não é reconhecido como uma influência decisiva do Romantismo inglês – não obstante, os inúmeros pontos de contato entre as poéticas góticas e românticas, já extensamente descritos pela tradição crítica. O objetivo do artigo é justamente resgatar o pensamento burkiano, com vistas a demonstrar que sua contribuição para o movimento romântico é muito maior do que o que foi reconhecido pela tradição. Nosso foco de análise incidirá sobretudo na teoria da poesia que Burke apresenta na quinta e última parte de sua *Investigação*.

Palavras-chave: Edmund Burke; Romantismo; Poesia; Imaginação; Simpatia; Sublime.

Abstract: Edmund Burke is a central figure to modern aesthetic reflection. Burke's theory of the sublime reinforced the tendency of a rising emphasis on the emotional aspects of the work of art, paving the way to a new conception of poetry that deviates from the mimetic notion privileged by Neoclassicism. Although his *Philosophical Enquiry* (1757) is frequently referred to as the main aesthetic and philosophical foundation of Gothic literature, the treatise is not recognized as a decisive influence on English Romanticism—despite the innumerable points of convergence between the poetics of Gothic and Romantic literature, extensively outlined to date by critical tradition. The aim of this paper is precisely to revisit Burkean thought, with a view to demonstrating that its contribution to the Romantic movement is much greater than it was recognized by tradition. The focus of our analysis will foremost concern the theory of poetry presented by Burke in the fifth and last part of his *Enquiry*.

Keywords: Edmund Burke; Romanticism; Poetry; Imagination; Sympathy; Sublime.

Edmund Burke é uma figura central para a reflexão da estética moderna, e a sua influência estende-se para além do século XVIII. Na contramão do apelo neoclássico às normas de composição fornecidas por modelos clássicos como a *Ars poética*, de Horácio, sua teoria do sublime reforçava a tendência de ênfase cada vez maior nos aspectos emocionais da obra de arte. A atenção crescente dispensada à categoria estética do sublime – iniciada ao final do século XVII, com a retomada do tratado *Peri Hypsous*, então atribuído, erroneamente, a Cássio Longino – possibilitou uma ampliação das discussões sobre a arte, de modo que novos temas passaram, gradualmente, a interessar os pensadores do período, sobretudo na Alemanha e na Inglaterra.

Dentre esses temas, poderíamos destacar (i) a ênfase crescente no papel ativo e criativo da imaginação na concepção da obra de arte – uma visão que, eventualmente, seria consolidada nas teorias do gênio artístico; (ii) a maior atenção à faculdade humana do gosto, possibilitando discussões que tratavam especialmente das possibilidades de um consenso no que diz respeito aos nossos juízos estéticos; (iii) a inclusão das reflexões sobre o papel dos objetos e dos fenômenos naturais no debate estético; e, o que nos interessa mais diretamente, (iv) uma nova concepção de poesia que se afastava da noção mimética privilegiada pelos pensadores do Neoclassicismo – e é justamente nesse ponto que retornamos a Burke.

Na recepção crítica de *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), é recorrente que se aponte o tratado burkiano como a principal fundamentação estético-filosófica da literatura gótica. Contudo, não obstante os inúmeros pontos de contato entre o Gótico e o Romantismo¹ – especialmente no que concerne ao fato de que esses dois movimentos artísticos apresentam propostas poéticas²

¹ Essas proximidades já foram devidamente abordadas pela tradição crítica, de modo que há autores que chegam, inclusive, a defender que o Gótico e o Romantismo deveriam ser tratados como um único fenômeno (cf. WILLIAMS, 1995).

² Não queremos afirmar, com isso, que a relação do Romantismo com ideias burkianas seja totalmente ignorada. A categoria do sublime, como se sabe, desempenha um importante papel no desenvolvimento das propostas estéticas românticas, e como Burke escreveu um dos mais importantes tratados sobre o assunto na tradição moderna, seria curioso se ele não fosse sequer citado em estudos sobre o Romantismo. Portanto, a afirmação de que há uma relação entre Burke e Romantismo não é original e há uma farta bibliografia que considera o pensamento burkiano e a sua ressonância no movimento romântico. Contudo, é importante observar que essas análises são muito restritas, limitando-se ao sublime (cf.

semelhantes, que enfatizam a emoção e a imaginação, com um foco bastante acentuado em ideias relacionadas ao sublime –, por que Burke é reconhecido apenas como uma influência decisiva para o primeiro?

De fato, quando nos debruçamos sobre os manifestos e os ensaios de autores românticos como Samuel Taylor Coleridge, é possível observar uma referência mais explícita a uma influência alemã, sobretudo do movimento idealista inspirado pela filosofia transcendental de Immanuel Kant. Quando Burke é mencionado, quase sempre o é em tom crítico ou pejorativo. Podemos especular que esse tratamento tenha uma razão política, dadas as posições conservadoras de Burke e, especialmente, as suas críticas à Revolução Francesa. Fato é que, embora seja solenemente ignorado quando são traçadas as fontes e influências do Romantismo, o filósofo irlandês apresentou teses que anteciparam diversas das máximas românticas – e isso não se resume à sua teoria do sublime. Nosso objetivo, portanto, é justamente resgatar o pensamento burkiano, com vistas a demonstrar que, de certa maneira, podemos enxergar no filósofo um dos fundadores do movimento Romântico. O nosso foco será a teoria da poesia que Burke apresenta na quinta – e última – parte de sua *Investigação*; porém, dada a centralidade do conceito não apenas para a filosofia burkiana como para o pensamento dos séculos XVIII e XIX na totalidade, tomaremos como ponto de partida o sublime e o papel que ele desempenhou na derrocada do Neoclassicismo.

O sublime e o declínio do Neoclassicismo

Embora não seja possível falar de um movimento romântico unívoco, pois cada uma de suas manifestações incorporou elementos peculiares a seus próprios contextos socioculturais, há alguns elementos e características recorrentes que nos permitem caracterizar determinadas obras como “românticas”. De modo mais ou menos geral, os manuais de literatura fazem referência a esses movimentos como uma espécie de

DAY, 1996) ou à reflexão política de Burke (cf. VAUGHAN, 1975; CORBETT, 2000; BOURKE, 2012). Não há, em nenhum desses estudos, sequer menção a uma influência mais abrangente da filosofia de Burke sobre o Romantismo que considere a sua abordagem da *sympathy*, da imaginação e a sua teoria da poesia. Justifica-se, pois, a abordagem de nosso artigo, já que ele pretende sustentar um impacto mais amplo do pensamento burkiano sobre o ideário romântico e mostrar que essa influência se estende bastante para além do sublime e de teses de filosofia política.

reação ao Neoclassicismo preponderante na Europa até meados do século XVIII. Chama-se atenção, especialmente, para o fato de que os românticos pensavam a arte como uma expressão espontânea e autêntica dos sentimentos do autor, diferentemente da visão classicista, segundo a qual a arte deve representar, de maneira verossímil, a harmonia e a ordem da natureza. Nesse caso, utilizando os termos do seminal estudo de Meyer H. Abrams, *O espelho e a lâmpada* (1953), costuma-se afirmar que as teorias miméticas neoclássicas teriam dado lugar às teorias expressivas românticas:

No decorrer da maior parte do século XVIII, a capacidade inventiva e imaginativa do poeta tornou-se completamente dependente [...] do universo externo e dos modelos literários de que o poeta dispunha para imitar; enquanto a ênfase persistente em sua necessidade de julgamento e de arte — os substitutos mentais, com efeito, das necessidades de um público letrado — mantinha o poeta sob o controle estrito do público para cujo deleite ele exercitava sua capacidade criadora. Gradativamente, porém, a ênfase foi-se deslocando cada vez mais para o gênio natural do poeta, para sua imaginação criativa e espontaneidade emocional [...]. Como consequência, o público pouco a pouco recuou para o segundo plano, dando lugar ao próprio poeta e a seus próprios poderes mentais e necessidades emocionais como a causa predominante e até mesmo como o propósito e o teste da arte [...] (ABRAMS, 2010, p. 40-41)

A própria imagem que dá título ao livro do crítico norte-americano – “duas metáforas comuns e antitéticas da mente, uma comparando-a a um refletor de objetos externos, a outra comparando-a a um projetor luminoso que contribui com os objetos que percebe” (ABRAMS, 2010, p. 16) – procura tipificar, por um lado, a maior parte do pensamento de caráter mimético sobre a arte desde Platão até o século XVIII; por outro, a concepção romântica prevalente da mente poética inspirada, que transborda na obra de arte, iluminando o mundo com a projeção do pensamento e dos sentimentos do poeta.

Com base nessa ideia, convencionou-se opor às normas de composição propostas pelos pensadores neoclássicos a originalidade do gênio artístico, tão apreciada pelos românticos. Essa divisão implicava a seguinte conclusão: enquanto os românticos advogariam a inspiração e tenderiam a avaliar a obra de arte com base na emoção, os neoclássicos julgariam uma obra por critérios racionais.

Obviamente, tal classificação constitui antes uma simplificação do que uma caracterização precisa de ambos os modelos poéticos. Ainda assim, as poéticas românticas que se desenvolveram sobretudo a partir de fins do século XVIII e início do XIX defendiam, de fato, a inspiração genuína como o principal motor da criação artística e rejeitavam as regras e os modelos impostos pelos teóricos neoclássicos. Isso não significa, contudo, que os românticos ignorassem os aspectos técnicos da composição da obra. Da mesma maneira, seria equivocado afirmar que os pensadores do Neoclassicismo ignoravam, ou até mesmo rejeitavam, os elementos emocionais no processo de criação da obra de arte. Como alguns críticos já apontaram³, vários elementos centrais das discussões estéticas do período romântico já haviam sido considerados nos dois séculos anteriores – em um contexto neoclássico, portanto. Sendo assim, o apelo à razão ou à emoção nos procedimentos avaliativos do Neoclassicismo e do Romantismo, respectivamente, parece constituir antes uma questão de ênfase do que de exclusão⁴.

O século XVIII, ainda que bastante consoante com as concepções estéticas neoclássicas, foi fundamental para a consolidação de uma teoria expressiva da arte. Nesse período, muitos preceitos clássicos foram enfraquecidos ou até mesmo preteridos, enquanto outros princípios poéticos tornavam-se centrais. Partilhamos, pois, novamente, da visão apresentada por Meyer H. Abrams (2010, p. 105), que defende que “a estética romântica foi muito mais um exemplo de continuidade do que de revolução na história intelectual”. Dessa forma, uma breve apresentação desse contexto de declínio dos modelos miméticos classicistas mostra-se bastante profícua para que se possa entender o modo como o Romantismo se consolidou.

A consolidação de um modelo estético classicista se deu, primeiramente, na época do Renascimento, período marcado pela redescoberta e revalorização da arte produzida na Antiguidade greco-romana, tomada como *clássica* – isto é, como um padrão ideal de excelência a ser normativamente seguido. A partir da retomada sobretudo da *Poética*, de Aristóteles, os pensadores renascentistas propagaram a ideia de que a teoria e a práxis artística dos gregos constituíam os procedimentos mais adequados para a produção da obra de arte e deveriam ser tomados, conseqüentemente, como regras a serem seguidas pelos artistas.

³ cf. AZEVEDO, 2009, p. 66.

⁴ cf. VIZZIOLI, 2005.

No período que se estende do final do século XVII até meados do XVIII, esses ideais greco-romanos e renascentistas ganharam novo fôlego e tomaram forma do que viria a ser conhecido por Neoclassicismo. Em resposta à estética barroca e do rococó, e amparados pela teoria mimética aristotélica, os autores neoclássicos privilegiavam, especialmente, ideais de clareza e simetria, buscando reabilitar a tese de que a obra de arte deve idealmente representar, de maneira verossímil, a harmonia do mundo natural:

Averso ao elemento noturno, o Classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo. (ROSENFELD; GUINSBURG, 2005, p. 263)

Apesar da manifesta fixação em estabelecer e prescrever regras de composição, os pensadores neoclássicos não ignoravam por completo os aspectos emocionais em suas considerações acerca da poesia e da arte em geral. Meyer H. Abrams (2010, p. 107) chama atenção precisamente para este fato, afirmando, inclusive, que “a asserção de que os críticos do século XVIII liam com base apenas na razão é uma grande calúnia”. O autor norte-americano ressalta a importância de dois fatores para a incorporação do elemento sentimental nas discussões neoclássicas sobre a arte. Por um lado, houve uma assimilação irrefletida das considerações de Aristóteles sobre a evocação e a catarse das emoções – notadamente o medo e a piedade – e da máxima horaciana *si vis me flere, dolendum Primum ipsi tibi* (HORÁCIO, 2020, p. 49)⁵, que ecoava na afirmação de Nicolas Boileau-Despréaux (1979, p. 45): “para provocar-me prantos, deve chorar”. Por outro lado, a partir da segunda metade do século XVII, os pensadores neoclássicos passaram a nutrir um crescente interesse por modelos de cunho pragmático, como a retórica, retomando autores como Cícero e, principalmente, o tratado *Do sublime*, de Longino.

Os pensadores setecentistas mostravam-se especialmente atraídos por uma concepção da retórica clássica segundo a qual o orador, com vistas a suscitar em seu público sentimentos elevados, deve ele próprio

⁵ “Se quer que eu chore, primeiro sofra você” (tradução nossa).

encontrar-se em um estado de entusiasmo – ou seja, sua inspiração deve ser intensa e genuína, e não fruto de artifícios meramente técnicos, o que, vale dizer, viria a caracterizar um dos principais lemas românticos. Um dos fatores mais significativos para que essa ideia fosse incorporada nas discussões estéticas do período neoclássico foi justamente a tradução feita por Boileau, em 1674, de *Peri Hypsous*, acompanhada por um curto, porém bastante influente, prefácio. Nele, o tradutor chama atenção para o fato de que Longino, ao tratar do sublime, estava preocupado menos com um *estilo* pomposo e ornamentado do que com o *conteúdo* do discurso:

É preciso [...] saber que por Sublime Longino não entende aquilo que os Oradores chamam o estilo sublime: mas esse extraordinário e esse maravilhoso que impressiona no discurso, e que faz com que uma obra enleve, arrebate e transporte. O estilo sublime deseja sempre grandes palavras; mas o Sublime pode ser encontrado em apenas um pensamento, em apenas uma figura, em apenas um jogo de palavras. (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2013, p. 24)

Essa distinção possibilitou a transposição do sublime do campo da retórica para o domínio das discussões sobre arte. Ao discernir o *estilo* do *conteúdo* sublime, Boileau deu o primeiro passo em direção à fundamentação do sublime como uma categoria estética, até se tornar um dos principais tópicos de interesse dos pensadores modernos, sobretudo na Inglaterra⁶. Como nosso objetivo não é abordar exaustivamente a introdução do conceito do sublime na teoria crítica neoclássica, demonstraremos apenas, a título de exemplificação, como isso se deu na obra de um autor bastante influente no contexto do início do século XVIII: John Dennis.

O sistema crítico de John Dennis é fundamentado em bases bastante tradicionais da teoria mimética classicista. Em obras como “Os fundamentos da crítica em poesia” (2018)⁷, todavia, ele introduz e desenvolve conceitos derivados das noções de Longino, defendendo, inclusive, a ideia longiniana explicitada por Boileau de que a verdadeira natureza do sublime consiste na grandeza de pensamento, e não propriamente em um estilo discursivo ornamentado e pomposo.

⁶ cf. MONK, 1960.

⁷ Original publicado em 1704.

O problema em relação ao modelo de Dennis, conforme já observado por Abrams (2010, p. 111), é que, ao assimilar o sublime em sua teoria, o pensador britânico desequilibrou, de certo modo, a sua “estrutura pragmática”. Isso porque se, no primeiro momento, o aspecto emocional aparecia justificado em seu modelo como um dos meios para comover, proporcionar prazer e instruir o leitor, no desenvolvimento posterior de seu pensamento, a emoção tornar-se-ia “a indispensável – quase suficiente – fonte e marca de toda poesia” (ABRAMS, 2010, p. 111).

Seguindo a tendência crítica desenvolvida por John Dennis, diversos autores da primeira metade do século XVIII exploraram os temas do sublime e dos aspectos emocionais da poesia, e, com isso, cada vez mais elementos da formulação longiniana foram incorporados às discussões sobre arte do período. Robert Lowth, por exemplo, além de ter sido bastante influenciado pela ideia do sublime religioso de Dennis, procurou demonstrar que o aspecto mimético da poesia poderia ser harmonizado com a ideia de que a poesia tem sua base nas emoções, noção esta que teve um forte impacto em diversos autores românticos⁸.

Esse destaque cada vez maior ao elemento sentimental da poesia e da arte culminará, por fim, no êxito das teorias expressivas do Romantismo, que tomam forma em textos como o prefácio à segunda edição das *Baladas líricas* (2007)⁹, de William Wordsworth, frequentemente entendido como um manifesto do movimento romântico inglês. As teses longinianas – em especial a ênfase na intensidade do efeito que caracteriza o sublime – forneceram, portanto, o suporte necessário para que os pensadores setecentistas e oitocentistas tratassem de experiências estéticas que não exatamente se enquadravam na categoria clássica do belo, amplamente privilegiada pela reflexão neoclássica. Os românticos absorveram muitas das noções apresentadas no *Peri Hypsous* em seu entendimento geral da obra de arte. Entre elas, poderíamos destacar quatro que seriam centrais¹⁰: (i) a ideia de que o sublime é o eco da grandeza da alma; (ii) o caráter inato de pensamentos e emoções elevadas; (iii) a importância da técnica para o refinamento do dom inato ao poeta; e (iv) a noção de que o sublime permite ressaltar os poderes ilimitados e quase divinos da alma.

⁸ cf. ABRAMS, 2010, p. 112-113.

⁹ Original publicado em 1800.

¹⁰ cf. BELLAS, 2018, p. 30.

O primeiro aspecto seria o principal fundamento do critério da espontaneidade e intensidade da emoção, defendido por autores como Keats, Shelley e, sobretudo, Wordsworth. O segundo elemento é a base para a ideia romântica de que a poesia é uma tendência atemporal e inerente ao ser humano, proposta por autores como Friedrich Schlegel (2016, p. 483-484), defensor da noção de que cada indivíduo “traz a própria poesia em si mesmo” e de que “o Mundo da poesia é imenso e inesgotável”. O terceiro ponto, por sua vez, sustenta a ideia recorrente de que há a necessidade de apuração da técnica para que a habilidade natural do poeta não seja desvirtuada e incorra em vícios estilísticos (WORDSWORTH, 2007, p. 18). Por fim, o sublime proporcionou as bases filosóficas para a fundamentação do papel central exercido pela imaginação no processo artístico.

Essas teses gerais dão corpo a uma teoria da poesia que privilegia sentimento e imaginação, conferindo à arte poética atributos quase divinos e um alcance que em muito extrapolava a expectativa de arte neoclássica, baseada no propósito de representação fidedigna da harmonia da natureza. Essa ideia, porém, não é tributária apenas de Longino, e a nossa abordagem, agora, volta-se para uma demonstração de que a teoria romântica da poesia já havia sido antecipada, ao menos em parte, por Edmund Burke.

O sublime burkiano e a questão da *sympathy*

Como já foi suficientemente demonstrado pela tradição crítica, a teoria burkiana do sublime tem como principal alicerce a emoção do terror. De modo geral, o sublime é um conceito que, de fato, descreve uma experiência estética complexa, que envolve sensações tanto de desprazer como de satisfação: o objeto sublime, devido a sua grandiosidade e/ou obscuridade, normalmente suscita no indivíduo uma resposta emocional mista, que é simultaneamente exultante e aterrorizante. O traço distintivo da proposta de Burke, nesse sentido, é que ele não considera o sentimento de medo apenas um dos elementos do sublime, mas faz dele o componente essencial, sem o qual não seria possível sequer vivenciar uma experiência dessa ordem. Isso é sintetizado em sua clássica definição do conceito, que estabelece que “tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime” (BURKE, 1993, p. 48).

Em função da proeminência do terror em sua teoria do sublime, seu principal desafio é explicar de que modo seria possível ter uma experiência que, em última medida, é não apenas positiva como também exultante a partir de uma emoção de cunho negativo. A solução proposta por Burke para o problema baseia-se em dois passos argumentativos fundamentais. O primeiro é a distinção, bastante original à época, entre os prazeres positivos e o deleite, que seria uma satisfação que advém da supressão de uma sensação dolorosa anterior. Em linhas gerais, na contramão do pensamento corrente de seu período, Burke argumenta que o ser humano normalmente se encontra em um estado de indiferença, no qual não é afetado por sensações nem de prazer e nem de dor. Dessa maneira, haveria dois tipos de satisfação: o prazer positivo, que experimentamos apenas quando saímos desse estado de indiferença; e a satisfação, denominada deleite, que temos quando interrompemos um sentimento de desprazer. Embora positivo, o deleite é de natureza distinta do prazer puro, e, por esse motivo, os dois não devem ser confundidos.

O segundo argumento de Burke diz respeito ao conceito de *sympathy*¹¹. Em um primeiro momento, a *sympathy* é caracterizada como “uma espécie de substituição, mediante a qual colocamo-nos no lugar de outrem e somos afetados, sob muitos aspectos, da mesma maneira que eles” (BURKE, 1993, p. 52). Essa definição, a princípio, nos legitimaria a interpretar o conceito burkiano pela chave da moderna noção de *empatia*¹². De fato, a *Investigação* parece sustentar essa abordagem, uma vez que é a *sympathy* a paixão que nos permite auferir prazer de situações trágicas – a despeito de seu teor negativo. Em relação ao sublime, portanto, a *sympathy* desponta como uma paixão fundamental para sustentar o modelo proposto por Burke. Se o sublime é calcado na emoção do terror, é necessário haver uma espécie de mediador para garantir que a experiência não seja

¹¹ Dada a sua complexidade, empregaremos o original “*sympathy*” ao nos referirmos ao conceito. No caso das citações das fontes, optamos por manter o termo “simpatia” como tradução para “*sympathy*”, mantendo assim a opção feita por Enid Abreu Dobránszky na tradução brasileira da *Investigação* (BURKE, 1993), bem como a de Déborah Danowski, na bastante elogiada tradução do *Tratado da natureza humana*, de Hume (2009).

¹² Vale lembrar que o termo “*empathy*” não estava à disposição de Burke na época da redação de seu tratado. Ele passou a circular em língua inglesa apenas no início do século XX, quando foi proposto pelo psicólogo E. B. Titchener para traduzir o alemão “*Einfühlung*” empregado por Theodor Lipps e, em seguida, popularizado pela ficcionista Vernon Lee (cf. KEEN, 2006, p. 209-210).

estritamente aterrorizante para o indivíduo. Afinal, se fôssemos expostos diretamente aos perigos de determinada cena, ela deixaria de ser positiva para nós, sendo capaz apenas de nos deixar horrorizados.

Burke, porém, parece estender o alcance da noção de *sympathy* para além do que hoje compreendemos como empatia. Além da possibilidade de nos colocarmos no lugar de outros indivíduos e sermos afetados de maneira análoga, por vezes Burke parece resgatar uma noção de compadecimento, mais ligada ao *éleos* aristotélico – uma das emoções que, ao lado de *phóbos*, seriam evocadas pela arte trágica com vistas a produzir a catarse, segundo o modelo do estagirita. Mas o que mais nos interessa aqui é o papel ativo que Burke parece atribuir à *sympathy*¹³, ligando-a inclusive à faculdade da imaginação.

Ainda que, ao abordar a tragédia e a *sympathy*, esteja pensando em uma chave francamente aristotélica, Burke não está absorvendo integralmente o modelo de Aristóteles, sobretudo em relação ao papel da *éleos* – ele certamente não está de acordo, ao menos com o modo pelo qual seus contemporâneos setecentistas leem esse tema na *Poética* aristotélica. Os prazeres inerentes à contemplação da imitação em si não poderiam ser descartados: nós, humanos, somos atraídos pelas cenas terríveis, sejam reais ou ficcionais, pelo prazer que elas nos inspiram, e não pelo compadecimento que elas eventualmente podem nos inspirar. Burke critica, assim, a interpretação da catarse aristotélica que vigorava em sua época. Embora não defenda, obviamente, que o deleite oriundo do terror seja em função de alguma tendência sádica, ele tampouco concede à compaixão algum papel preponderante no processo. A conclusão de Burke, por fim, não é que o prazer estético do terror se baseie em uma sensação altruísta – para isso, precisaria haver o concurso da razão, e o sublime burkiano é abertamente pré-racional. Trata-se, em verdade, de uma sensação egoísta, porque é dependente da percepção de que estamos a salvo de riscos.

Nesse ponto começamos a entender melhor como a *sympathy* é essencial para que a imaginação ganhe um papel determinante na discussão sobre a arte proposta por Burke. Trata-se menos de um compadecimento

¹³ O peso conferido à *sympathy* por Burke parece ser original em relação aos pensadores que lhe eram contemporâneos, como Shaftesbury, Francis Hutcheson, dentre outros. Figura central da filosofia britânica do século XVIII, David Hume (2009, p. 615), por exemplo, considera a *sympathy* não como uma paixão, mas como um mecanismo psicológico passivo por meio do qual os sentimentos de outras pessoas nos são comunicados.

com o sofrimento observado em um outro ser e mais de uma reação – fisiológica, talvez – à capacidade da imaginação de conceber um cenário no qual seríamos submetidos àquela situação. Na introdução sobre o gosto, apresentada na segunda edição da *Investigação*, Burke evidencia essa posição e estabelece uma relação de quase dependência entre a imaginação e a *sympathy*, afirmando: “somente a ela [a imaginação] concernem as paixões quando são representadas, porque, mediante a força da simpatia, são sentidas por todos os homens, sem nenhum auxílio do raciocínio” (BURKE, 1993, p. 31).

Tal associação parece enfraquecer o entendimento de que o conceito burkiano de *sympathy* corresponda plenamente ao que hoje entendemos por “empatia”. Afinal, Burke não parece acreditar que se trata de uma paixão pela qual nos identificamos com o sentimento de outrem, mas sim de uma paixão que nos permite conceber, via imaginação, cenários semelhantes em que nós seríamos submetidos a uma situação análoga àquela observada – desde a tragédia encenada em um teatro até ao enforcamento em praça pública de um criminoso. Não se trata, pois, de nos identificarmos com o sofrimento de Édipo e *partilharmos* de sua dor; trata-se – e nisso Burke é bastante explícito – de *imaginar*mos que sejamos nós o tirano que termina por arrancar os próprios olhos frente à constatação do parricídio e do casamento incestuoso.

Embora essa diferenciação possa parecer uma questão de filigrana, ela é, na verdade, fundamental para entender não apenas o pensamento de Burke em sua totalidade, mas também para compreendermos a importância geral da filosofia burkiana para as transformações que ocorreram no pensamento estético entre os séculos XVIII e XIX. Essa aproximação entre *sympathy* e imaginação será retomada na parte V da *Investigação*, ocupando um lugar central em sua teoria da poesia, da qual passaremos, agora, a nos ocupar.

A teoria da poesia de Burke

A parte V da *Investigação* contém a filosofia da linguagem de Edmund Burke, e é esta que servirá de base para a teoria da poesia que ele irá desenvolver nesse momento final de seu tratado. De início, o pensador avalia o modo pelo qual as palavras afetam os seres humanos, chamando atenção

para como elas operam de modo distinto dos objetos naturais¹⁴, da pintura¹⁵ ou da arquitetura¹⁶. Seu propósito é fazer ver que as palavras – e, por extensão, a poesia – têm igual ou superior poder de incitar as ideias de belo e de sublime.

Sua tese principal é a de que o efeito mais comum da poesia não diz respeito àquela crença compartilhada pelo senso comum de que a linguagem verbal suscitaria ideias das coisas que representa. Burke compreende que a potência específica da linguagem verbal está em sua condição “não mimética”; isto é o equivalente, em termos atuais, a dizer que a linguagem é um sistema arbitrário de signos, e não uma janela através da qual nós veríamos o mundo¹⁷. A ideia de que a língua verbal, menos figurativa que a pintura, seja uma poderosa instigadora de nossos sentimentos mais intensos é, a propósito, um argumento longiniano. O antagonismo estabelecido aqui, observa Phillips (1990, p. xix), não é entre *paixões* e *razão*, mas entre *paixões* e *clareza*, sendo esta, segundo Burke (1993, p. 68), “inimiga de todo e qualquer entusiasmo”. Não percamos de vista, ainda que apenas de passagem, que “clareza” é um pré-requisito das poéticas neoclássicas, ao passo que “paixão” é um pré-requisito das românticas.

Tomando como exemplo uma certa classe de palavras a que chama de abstratas compostas, Burke dirá que elas não suscitam no espírito a representação das coisas que elas simbolizam. Alguém que ouvisse sons como *virtude*, *liberdade* ou *honra* não conceberia, de imediato, nenhuma noção precisa dessas ideias. Para ele, se tentássemos analisar essas palavras, seríamos levados a uma cadeia de associações “demasiado longa para ser seguida na conversação usual” (BURKE, 1993, p. 170), o que o leva a dizer que as palavras são apenas sons que automaticamente associamos, por hábito, às condições emocionais que experimentamos quando elas são empregadas. Sempre que as ouvimos serem proferidas, produzem-se, em

¹⁴ “[...] que obedecem às leis daquela vinculação em nossos espíritos estabelecida pela Providência entre certos movimentos e configuração dos corpos e certos sentimentos deles resultantes” (BURKE, 1993, p. 169).

¹⁵ Como ocorre com os objetos naturais, “mas com o acréscimo do prazer na imitação” (BURKE, 1993, p. 169).

¹⁶ “[...] deriva das leis da natureza e da razão; desta última derivam as regras da proporção, segundo as quais a totalidade ou parte de uma obra é louvada ou desaprovada, conforme corresponda ou não à finalidade para a qual foi destinada” (BURKE, 1993, p. 169).

¹⁷ cf. PHILLIPS, 1990, p. xix.

nossas mentes¹⁸, aquelas reações a elas associadas – ou seja, as paixões que elas outrora suscitaram.

O filósofo observa não ser incomum que palavras genéricas relacionadas à virtude e ao vício sejam ensinadas às crianças antes das ações às quais elas se reportam se apresentem à mente – o que, não raro, provoca confusão entre ideias e sentimentos. Consequentemente, palavras como *sábio*, *valente*, *generoso*, *bom* e *grandioso*, mesmo que aprendidas sem referências, acabam associadas a bons sentimentos:

Todas as vezes que essas palavras usadas de maneira tão genérica são reunidas sem nenhum objetivo racional, ou de modo que não se coadunem, tem-se o estilo chamado bombástico. E é preciso, em vários casos, possuir muito bom senso e experiência para proteger-se contra a força de tal linguagem. (BURKE, 1993, p. 172)

Burke está fazendo uma clara referência à potência retórica da palavra de suscitar poderosos sentimentos. Essa força, já reconhecida por Aristóteles (2012, p. 13-14) em sua reflexão sobre a oratória, diz respeito à possibilidade de comover ou convencer o leitor apenas por meio da habilidade na composição do discurso. Assim como o estagirita o faz na referida passagem, Burke (1993, p. 172) enfatiza que se trata de um emprego “sem nenhum objetivo racional”, configurando-se como um processo ligado exclusivamente às paixões, isto é, a força da palavra provoca algum tipo de reação no ouvinte ou no leitor que, não decorrendo de nenhuma operação lógico-racional, manipula suas emoções.

Nesse sentido, Burke delimita três efeitos das palavras: som, imagem (ou representação da coisa significada pelo som) e afecção (causada por um ou por ambos os efeitos anteriores). Contudo, lembra o filósofo, na velocidade em que se dá a conversação humana, não é possível se ter “simultaneamente ideias do som do vocábulo e da coisa representada” (BURKE, 1993, p. 173), e daí decorrem duas conclusões centrais: (i) que nossas paixões seriam movidas

¹⁸ Optamos por utilizar o termo “mente” para referir ao que Burke chama de “*mind*”, isto é, o conjunto de nossas faculdades. Essa opção é justificada uma vez que o termo “espírito”, utilizado por Enid Abreu em sua tradução, possui uma carga conceitual muito forte na história da filosofia. Desse modo, a tradução de “*mind*” por “espírito” não apenas pode gerar uma confusão conceitual como também gera um problema terminológico para as ocasiões em que Burke de fato emprega o termo “*spirit*”.

por palavras que não incitam nenhuma ideia; e (ii) que nos fazemos entender satisfatoriamente sem que as coisas sobre as quais falamos sejam suscitadas em nossa conversação. Para reforçar o seu argumento, Burke se vale de exemplos extremos. Primeiro, de um poeta cego de nascença – Blacklock – que era capaz de usar palavras que se referiam a coisas sobre as quais ele não tinha conhecimento. Seu segundo exemplo é o de um cientista cego – Saunderson –, que estudava a luz e as cores, mesmo sendo incapaz de descobrir qualquer coisa sobre seu objeto de pesquisa por meio de experimentos. Burke então se pergunta: “por que as pessoas que leem suas obras não poderiam se emocionar da mesma maneira que ele e ter igualmente tão poucas ideias reais das coisas descritas?” (BURKE, 1993, p. 174).

Burke não nega que tenhamos “uma faculdade de criar tais imagens por prazer; mas nesse caso é necessário um ato de vontade, e na conversação assim como na leitura comuns muito raramente uma imagem é incitada no espírito [*mind*]” (BURKE, 1993, p. 175), o que vale tanto para as palavras que se referem a ideias abstratas quanto para aquelas que se referem a seres reais. A respeito do que nos interessa, Burke deseja demonstrar que

[...] o efeito da poesia depende tão pouco da capacidade de produzir imagens sensíveis que [...] ela perderia uma parte bastante considerável de sua veemência se ele fosse o resultado necessário de toda descrição. Porque aquela reunião de palavras comovedoras que constitui o mais poderoso de todos os recursos poéticos muitas vezes perderia sua força junto com sua propriedade e consistência, se as imagens sensíveis fossem sempre incitadas. (BURKE, 1993, p. 175)

Para demonstrar que a potência da poesia não se dá por meio da incitação de imagens sensíveis, Burke exemplifica com uma passagem da *Eneida*, em que, na caverna de Vulcano, o trovão é manufaturado: “Tinham eles juntado três porções de saraiva, três de nuvens aquosa, três de rutilante fogo e três de vento impetuoso; misturavam agora à obra terríficos fulgores, estrondo e terror e fúrias com chamas perseguidoras” (VIRGÍLIO, 1994, p. 174). A passagem, considerada sublime por Burke¹⁹, não é capaz de fomentar a formação de imagens sensíveis – “nenhuma figura se forma,

¹⁹ Vale lembrar que em um momento anterior da *Investigação*, ao tratar da centralidade da obscuridade para o sublime, Burke já havia indicado que a palavra possuía um potencial afetivo consideravelmente maior do que o da pintura (cf. BURKE, 1993, p. 70-71).

e nem por isso o efeito da descrição é absolutamente menor” (BURKE, 1993, p. 176). Seu exemplo seguinte é um trecho da *Iliada* em que Príamo e os anciãos falam da beleza funesta de Helena, sem que se diga nenhuma palavra sobre seus atributos físicos: “contudo, essa maneira de apresentá-la nos impressiona muito mais do que essas descrições longas e elaboradas que se fazem de Helena” (BURKE, 1993, p. 177). Por fim, ele apresenta um trecho do primeiro canto do *Sobre a natureza*, de Lucrécio:

Quando o homem, preso à terra, em vida imunda,
Se acurvava ao pendor do fanatismo,
Que lá dos céus, mostrando hórrida a frente,
Ameaçava os mortais com ferro e fogo;
Um grego foi que se lhe opôs primeiro
E contra o monstro ergue em fúria os olhos.
(LUCRÉCIO, 1851, p. 6)

Burke observará que a cena não proporciona a formação de nenhuma ideia clara, isto é, as palavras nesse trecho não contribuem para que o leitor seja capaz de representar imagetivamente aquilo que está ouvindo: “o poeta não disse uma única palavra que poderia servir pelo menos para caracterizar um só membro ou traço do espectro que ele quis representar em meio a todos os horrores que a imaginação pode conceber” (BURKE, 1993, p. 177). O filósofo concluirá que, como a poesia – assim como a eloquência – não é capaz de descrever objetos de modo tão preciso quanto a pintura,

[...] seu objetivo é impressionar mais pela simpatia do que pela imitação, antes reforçar o efeito das coisas sobre o espírito do orador ou dos ouvintes do que lhes apresentar uma ideia clara das próprias coisas. É nesse domínio que seu poder é maior e no qual obtém mais êxito. (BURKE, 1993, p. 176)

Trata-se aqui de um ponto-chave, em que Burke retoma o conceito de *sympathy* e atribui a ele um papel mais importante do que o da *mimesis* – aqui entendida como a capacidade de fomentar representações imagéticas fidedignas na mente do leitor. É nesse sentido que Burke dirá não ser a poesia propriamente uma arte imitativa, antecipando a crítica de Lessing, no *Laocoonte* (1998)²⁰, ao *ut pictura poesis* horaciano.

²⁰ Original publicado em 1766.

Assim como Lessing, Burke também tem a *Arte poética* em mente, uma vez que um trecho da epístola é citado logo na sequência²¹. Trata-se da passagem em que se argumenta que tanto o ator quanto o orador devem experimentar sentimentos análogos ao das personagens para produzi-los no leitor. Horácio observa, porém, que primeiro é a natureza quem nos impele às emoções, e somente depois a língua funciona como uma intérprete dessas emoções. Para Burke, é apenas nesse sentido restrito que a poesia seria imitativa, isto é, “ela só é uma imitação no sentido de que descreve as maneiras e as paixões dos homens que suas palavras podem exprimir, enquanto *animi motus effert interprete lingua*” (BURKE, 1993, p. 177).

Apesar de não utilizar o termo, Burke está dizendo que o que é típico da poesia é, portanto, ser *expressiva*, e não *mimética*, pois não faria sentido chamar de “mimética” essa descrição que a língua faz dos sentimentos. Se as palavras mimetizam sentimentos – como no caso de toda poesia dramática –, essa poesia é descritiva apenas porque agiria “principalmente por *substituição*, mediante os sons, que, graças ao hábito, têm o efeito de realidades” (BURKE, 1993, p. 178). Contudo, não haveria propriamente “imitação”, uma vez que só há imitação se há semelhanças entre as duas coisas, “e as palavras, indiscutivelmente, não têm nenhuma semelhança com as ideias que elas simbolizam” (BURKE, 1993, p. 178).

De onde viria, pois, a capacidade idêntica – e até mesmo superior a outras artes e à própria natureza – que a eloquência e a poesia têm de causar impressões vívidas e profundas? Uma das explicações elencadas por Burke é justamente a *sympathy*. Trata-se, portanto, de uma condição fundamental para o bom funcionamento das artes voltadas à produção de emoções estéticas intensas. Como indicamos em um momento anterior, sua teoria do sublime é construída justamente a partir da articulação entre a ideia de *sympathy* e o deleite – o prazer que advém do alívio da dor. Violência,

²¹ O trecho completo de Horácio é o que segue: “Não é suficiente serem belos os poemas; sejam doces e conduzam aonde quiserem a alma do auditório. Como riem com os que riem, assim também entre os que choram estão os semblantes humanos; se queres que eu chore, há de sofrer tu próprio primeiro; então teus infortúnios me tocarão, ó Télefo ou Peleu. Se preferires mal tuas falas, ou dormirei ou rirei. Palavras tristes convém a um rosto abatido; as carregadas de ameaças, a um irado; as lascivas, a um brincalhão; as graves de dizer, a um severo. A natureza, de fato, nos forma primeiro interiormente, para qualquer situação da fortuna: nos agrada ou nos impele à ira, ou nos joga por terra em profunda tristeza e nos angustia; depois, exalta paixões por sua intérprete, a língua” (HORÁCIO, 2020, p. 49).

crueldade, a própria morte e todas as causas de aversão no plano da realidade poderiam constituir uma fonte de deleite no campo da arte em função da *sympathy*. Isso não ocorreria, como observamos anteriormente, devido à nossa capacidade de estabelecer relações empáticas com as personagens ficcionais, mas sim graças à nossa capacidade imaginativa de conceber situações em que seríamos nós os afetados pelas tragédias.

Ao retomar o tema da *sympathy* em meio à apresentação de sua teoria da poesia, Burke reforça o caráter ativo dessa paixão. Ela não apenas terá destaque para a explicação de como somos afetados pela palavra, mas também assumirá um papel proeminente na caracterização das operações envolvidas quando utilizamos a linguagem verbal – seja na linguagem ordinária, seja na poesia. Por meio das palavras comunicamos não apenas o conteúdo de algum assunto, mas, sobretudo, expressamos o que sentimos em relação a ele. E, como “partilhamos extraordinariamente das paixões dos nossos semelhantes [...] [,] quaisquer indícios desses sentimentos facilmente nos comovem e atraem nossa simpatia” (BURKE, 1993, p. 178). A influência das coisas sobre nossas paixões deriva menos delas próprias do que das opiniões que construímos sobre elas a partir do que ouvimos e lemos os outros dizerem, ele conclui.

É nesse momento que Burke (1993, p. 178) fará uma clara apologia da superioridade da imaginação sobre a representação pura e simples. Ele tem em mente palavras de natureza extremamente comovente, como “guerra”, “morte”, “fome”, capazes de causar impressão profunda mesmo sem jamais terem ocorrido de forma real para algumas pessoas. Além disso, ele complementa, “muitas ideias nunca se apresentaram aos sentidos de nenhum homem senão por palavra, como Deus, anjos, demônios, céu e inferno e, contudo, exercem todas elas uma grande influência sobre as paixões” (BURKE, 1993, p. 178). Os jogos de linguagem com as palavras facultariam ao poeta combinações que não são possíveis, por exemplo, ao pintor. “Para representar um anjo em um quadro, podeis somente desenhar um belo jovem com asas; porém, que pintura será capaz de acrescentar-lhe algo tão grandioso quanto o faz a adição de uma única palavra, em ‘anjo do Senhor’?” (BURKE, 1993, p. 181). Apesar de não se ter nenhuma ideia distinta do que referem tais vocábulos, sua mera menção proporciona uma impressão muito mais intensa do que a mera imagem sensível.

Um quadro de Príamo arrastado ao pé do altar e lá assassinado [...] seria sem sombra de dúvida muito comovente; mas ele jamais poderia apresentar algumas de suas circunstâncias mais Impressionantes: “Cujo sangue profanava os fogos sagrados que ele próprio acendera”. (BURKE, 1993, p. 181)

Burke então comenta uma passagem de *Paradise Lost*, de John Milton (2016, p. 148 e 150): “*Rocks, caves, lakes, dens, bogs, fens and shades, / A universe of death*”²², assinalando que na imagem “um universo de morte” temos

[...] duas ideias que não podem ser despertadas senão pela linguagem; essa união de ideias é incomparavelmente magnífica e espantosa, [caso seja possível chamar propriamente ideias aquilo que não apresenta ao espírito nenhuma imagem – e será difícil imaginar como as palavras podem mover as paixões que se relacionam a objetos reais sem representá-los de maneira bem definida. (BURKE, 1993, p. 180)

Novamente Burke aproxima-se bastante de Longino, para quem a arte da palavra era a que mais se prestava a alcançar o sublime, exatamente porque ela pode superar os limites da mera técnica de representação da natureza. Nas artes plásticas, como a escultura, por exemplo, o limite é a forma do homem; mas na poesia²³ busca-se o sobre-humano: “o homem é feito, por natureza, para os discursos; nas estátuas, procura-se a semelhança com o homem, e nos discursos, como já disse, o que ultrapassa o humano” (LONGINO, 1996, p. 96).

Burke afasta-se assim completamente da noção mimética de poesia privilegiada pelo Neoclassicismo. Mais do que isso, ao articular as noções de *sympathy* e de imaginação para reforçar a potência da linguagem como capaz de criar e evocar ideias das quais sequer podemos formar imagens, ele estabelece uma concepção de poesia calcada explicitamente nas paixões e na capacidade criativa da imaginação. O filósofo antecipa então a máxima de Wordsworth (2007, p. 12), segundo a qual “toda boa poesia é o transbordar espontâneo de poderosos sentimentos”.

²² “Lagos, charcos, pautis, antros e sombras / De morte universal”

²³ É bastante claro no tratado longiniano como a poesia é o gênero ideal do sublime, superando a oratória, muito dependente da necessidade de persuadir.

O critério romântico das emoções potentes e genuínas, importante para Wordsworth e seus pares, já se encontra desenvolvido por Burke de maneira bastante aprofundada. Sendo assim, uma maior atenção à sua *Investigação filosófica* comprova que as bases que legitimam teoricamente o projeto artístico romântico precedem o idealismo alemão, normalmente identificado como uma das principais fontes de inspiração do movimento, mesmo na Inglaterra. Da leitura não apenas de sua teoria do sublime, mas também de suas reflexões sobre a linguagem e a poesia, é possível afirmar, sem exageros, que Edmund Burke pode ser considerado um dos fundadores do Romantismo.

Referências

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Nefelomancias: ensaios sobre as artes dos Romantismos*. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Elos).

BELLAS, João Pedro. *A busca pela transcendência nos trópicos: o sublime no Romantismo brasileiro*. 2018. 106 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Elos).

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. Prefácio ao *Tratado do sublime*. Tradução de Vladimir Vieira. *Viso: cadernos de estética aplicada*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 18-27, jul-dez, 2013.

BOURKE, Richard. Burke, Enlightenment and Romanticism. In: DWAN, David; ISOLDE, Christopher (orgs.). *The Cambridge Companion to Edmund Burke*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p. 27-40.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CORBETT, Mary Jean. *Allegories of Union in Irish and English Writing, 1790-1870*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DENNIS, John. Os fundamentos da crítica em poesia (trechos selecionados). Tradução de João Pedro Bellas. In: FRANÇA, Júlio; ARAÚJO, Ana Paula (orgs.). *As artes do mal: textos seminiais*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 43-50.

DAY, Aidan. *Romanticism: The New Critical Idiom*. London: Routledge, 1996.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

HUME, David. *Tratado da natureza humana*. Tradução de Débora Danowski. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

KEEN, Suzanne. A Theory of Narrative Empathy. *Narrative*, Columbus, v. 14, n. 3, p. 207-236, oct. 2006.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUCRÉCIO. *A natureza das coisas*. Tradução de Antônio José de Lima leitão. Lisboa: Tipologia de Jorge Ferreira de Matos, t. 1, 1851.

MILTON, John. *Paraíso perdido*. 2. ed. bilíngue. Tradução de Daniel Jonas. São Paulo: Editora 34, 2016.

MONK, Samuel Holt. *The Sublime: A study of Critical Theories in XVIII-century England*. Michigan: University of Michigan Press, 1960.

PHILLIPS, Adam. Introduction. In: BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York: Oxford University Press, 1990. p. ix-xxiii.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacob. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, Jacob. *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 261-274.

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803): conversa sobre poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

VAUGHAN, Charles Edwyn. *The Romantic Revolt*. Norwood: Norwood Editions, 1975.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1994.

VIZZIOLI, Paulo. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacob. *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 137-156.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness: a Poetics of Gothic*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

WORDSWORTH, William. Prefácio à segunda edição das *Baladas Líricas*. Tradução de Roberto Acízelo de Souza. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *A ideia de poesia e arte: reflexões oitocentistas anglo-norte-americanas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2007. p. 9-30.



**Por uma filologia do futuro:
o que resta da polêmica entre Wilamowitz e o círculo de Nietzsche
para os Estudos Clássicos hoje?**

***For a Philology of the Future:
What Does Remain of the Controversy Between Wilamowitz and
Nietzsche's Circle for Classical Studies Today?***

Rafael Guimarães Tavares Silva

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

gts.rafa@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8985-8315>

Teodoro Rennó Assunção

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

teoreno@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3349-0643>

Resumo: Com o objetivo de revisitar a recepção do primeiro livro do então jovem filólogo Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*, publicado em 1872, partimos de algumas das principais questões em jogo para o campo da chamada *Altertumswissenschaft* (Ciência da Antiguidade) na segunda metade do século XIX. Após explicitar referências importantes para a fundação moderna desse campo (principalmente Friedrich August Wolf), abordamos os principais documentos publicados na época da polêmica em torno ao livro de estreia de Nietzsche e explicitamos alguns desdobramentos desse violento debate: a nosso ver, as críticas de Wilamowitz à abordagem filológica de Nietzsche, pejorativamente batizada de *Zukunftphilologie* (filologia do futuro), bem como as que Rohde faz a Wilamowitz, referindo-se a uma *Afterphilologie* (filologia retrógrada), junto com as reflexões de Wagner e as do próprio Nietzsche, ainda podem dar a pensar sobre o potencial desse campo para uma ação crítica e criativa no presente.

Palavras-chave: História da educação; História dos Estudos Clássicos; Filologia; Nietzsche; Wilamowitz.

Abstract: In order to revisit the reception of the first book by the young philologist Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music*, published in 1872, we depart from some of the main issues at stake for the field of *Altertumswissenschaft* (Science of

Antiquity) in the second half of the 19th century. After exploring important references for the modern foundation of this field (mainly Friedrich August Wolf), we approach the main documents published at the time of the controversy surrounding Nietzsche's debut book and explain some developments from this violent debate: in our view, Wilamowitz's criticisms to Nietzsche's philological approach, pejoratively named *Zukunftsphilologie* (philology of the future), as well as Rohde's to Wilamowitz, referring to an *Afterphilologie* (retrograde philology), together also with Wagner's and Nietzsche's own reflections, can still give rise to thinking about the potential of this field for a critical and creative action in the present.

Keywords: History of Education; History of Classical Studies; Philology; Nietzsche; Wilamowitz.

Introdução

“Acredita-se que a filologia está no fim — e eu acredito que ela ainda nem começou.”

Nietzsche (2009), março de 1875¹

“História dos Estudos Clássicos” é um importante subgênero erudito que tem sido praticado – ainda que, a princípio, de forma errática e incipiente – desde a instituição moderna desse campo de estudos, com a proposta de Friedrich August Wolf, em sua célebre *Darstellung der Alterthums-Wissenschaft* (Apresentação da Ciência da Antiguidade), publicada em 1807. Desde então, muitas foram as tentativas de escrever a história dos Estudos Clássicos, remontando à Antiguidade, concentrando-se em períodos específicos do passado europeu ou mesmo na prática da erudição de nações como a Alemanha, a França e os Países Baixos. A primeira empreitada de escopo geral, contudo, precisou esperar os esforços de John Edwin Sandys, que entre 1903 e 1908 publicou sua monumental *A History of Classical Scholarship* em três volumes com mais de 1500 páginas. Depois disso, vieram muitos outros trabalhos, frequentemente apoiados nos apontamentos de Sandys, como os de Harry Peck (1911), Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1921), Gaetano Righi (1962) e Rudolf Pfeiffer (1968, 1976). Como se pode notar, o florescimento do subgênero “História

¹ Tradução nossa. No original: “Man glaubt es sei zu Ende mit der Philologie — und ich glaube, sie hat noch nicht angefangen.”

dos Estudos Clássicos” acontece principalmente no século XX e, com a perspectiva proporcionada pela passagem do tempo e pelo distanciamento paulatino do passado, todos os estudiosos dedicados ao tema reconhecem a importância fundamental do trabalho de Friedrich August Wolf.

A história dos Estudos Clássicos pode ser remontada à própria Antiguidade e a maioria desses manuais opera com um esquema epocal triádico, em que são reconhecidas as seguintes referências geográfico-políticas e marcos temporais fundamentais para o desenvolvimento do campo: os filólogos de Alexandria, nos séculos III e II AEC; os renascentistas italianos e europeus (incluindo aí figuras do neoclassicismo francês e de outros países do norte da Europa), entre os séculos XIV e XVIII; e os filólogos das universidades alemãs do século XIX. Evidentemente, entram em consideração outros contextos a depender da ênfase de cada estudioso – pois alguns fazem os Estudos Clássicos remontar ao próprio Homero, outros exploram as conexões possíveis com figuras da Reforma Protestante etc. –, mas as três referências fundamentais continuam a ser as práticas filológicas de Alexandria no período helenístico, as do Renascimento na Europa e as da *Altertumswissenschaft* (Ciência da Antiguidade) na Alemanha do século XIX.

Não problematizaremos aqui a constituição de uma imagem de Friedrich August Wolf como “herói e epônimo do clã dos filólogos alemães” em parte de sua própria obra e de seus contemporâneos:² há muito de idealização nos encômios tecidos a Wolf, mas – ainda assim – é inegável que sua proposta para uma reconfiguração do campo de estudos dedicados à Antiguidade não apenas formaliza algumas tendências já vigentes no início do século XIX, mas precipita outras. Nesse texto, que abre o número inaugural da revista acadêmica *Museum der Alterthums-Wissenschaft*, Wolf propõe um estudo histórico da Antiguidade clássica, capaz de abarcar uma compreensão tanto dos textos (por meio da gramática, da crítica e da

² A expressão é de Niebuhr, que a emprega no encerramento de um texto de 1827, quando vaticina o seguinte numa espécie de oração fúnebre: “Que a memória de Wolf possa se ver livre de toda assertividade histórica e anedótica, a fim de que ele então, a partir da imagem de suas próprias obras-primas, seja celebrado pela posteridade como herói e epônimo do clã dos filólogos alemães.” (NIEBUHR, 1843, p. 227, tradução nossa). No original: Möge Wolfs Andenken von historischer und Anekdotenbestimtheit befreyt, und er dann, nach dem Bild seiner Meisterwerke, als Heros und Eponymus für das Geschlecht deutscher Philologen, von der Nachwelt gefeyert werden.”

hermenêutica) quanto da cultura material (por meio da arqueologia, da numismática, da epigrafia etc.); mas que esse estudo histórico não seja um fim em si mesmo, devendo manter sua dimensão paradigmática para a educação da juventude no presente é algo que fica muito evidente, quando Wolf elege os gregos antigos como o modelo de sociedade capaz de atingir elevados graus de cultura espiritual (*Geisteskultur*), por oposição aos orientais (incluindo persas, hebreus e egípcios), que teriam desenvolvido apenas civilizações capazes de suprir as necessidades materiais mais básicas por meio “de uma urbana civilidade ou civilização [*bürgerlich Policing oder Civilisation*]” (WOLF, 1807, p. 16, tradução nossa). Nesse arranjo, em que a posição dos próprios romanos só mantém certa centralidade porque eles são importantes no processo de transmissão do “espírito” dos gregos antigos, é preciso que se alie o rigor da pesquisa histórica e o senso prático de uma educação da juventude a partir de modelos de comportamento. Ou seja, alia-se pesquisa e ensino, *Wissenschaft e Bildung*.³

O plano disciplinar de Wolf é publicado em 1807, na esteira da derrota prussiana para os exércitos de Napoleão na Batalha de Jena. Afastado de sua cátedra na Universidade de Halle, devido à ocupação francesa, o estudioso resolve sintetizar suas reflexões de décadas sobre a história e a prática dos estudos da Antiguidade escrevendo em poucas semanas sua *Darstellung*: a publicação não apenas sai em alemão, mas inclui um longo trecho onde o estudioso justifica a importância de se recorrer a uma língua vernácula para a disseminação da mensagem dos Estudos Clássicos para além dos círculos aristocráticos aos quais até então tinham se restringido (WOLF, 1807, p. 116-22). Wolf coloca-se em sintonia com o espírito de seu próprio tempo, não há dúvidas, mas é curioso que esse ataque contra o uso do latim em publicações eruditas parta do autor que tinha ficado célebre alguns anos antes com seus *Prolegomena ad Homerum* (Prolegômenos a Homero) (WOLF, 1795), escrito num latim julgado delicioso e muito refinado por seus contemporâneos.⁴ Essa reivindicação de se mobilizarem os Estudos Clássicos na língua vernácula dos povos germânicos – em trechos onde certa francofobia

³ Para referências básicas sobre o tema: READINGS, 1996, p. 62-69; PORTER, 2000, p. 69-81; LEGHISSA, 2007, p. 25-48; COZZO, 2011.

⁴ Apontamentos sobre a recepção dos *Prolegomena ad Homerum* aparecem na introdução que Anthony Grafton, Glenn Most e James Zetzel (1985) escrevem para sua tradução desse texto para o inglês.

emerge indisfarçadamente – sugere o projeto de um Estado-Nação germânico nutrido por muitos intelectuais do período e encontra terreno fértil no plano educacional delineado e estabelecido por Wilhelm von Humboldt: partindo de uma comissão do governo prussiano, desejoso de se atualizar em termos tecnológicos e científicos para fazer frente às demais potências europeias, Humboldt retoma uma ampla discussão sobre o modelo ideal a ser adotado numa universidade moderna; com contribuições de figuras tão ilustres quanto Kant, Fichte e Schelling, esse debate culmina com a fundação da Universidade de Berlim, em 1810, segundo um modelo de produção do conhecimento capaz de aliar *Wissenschaft e Bildung* em prol da futura nação alemã, precisamente na linha do que era advogado por Wolf em 1807. Como os estudiosos têm sugerido atualmente, a influência do classicista foi enorme sobre a concepção humboldtiana de universidade moderna e precisa ser levada em conta por quem reflita sobre a amplitude de seu legado.⁵

A questão pode não parecer tão relevante, mas a junção entre pesquisa e ensino é uma transformação fundamental no advento da universidade moderna no século XIX e aparece continuamente debatida pelos filólogos das próximas gerações, incluindo nomes tão diversos e prestigiosos quanto os de Creuzer (1807), Boeckh (1877) e Usener (1907). Apesar desse debate, o estabelecimento de um sistema educacional fundamentado na centralidade dos Estudos Clássicos – devido à sua importância para o sucesso de qualquer jovem estudante do *Gymnasium*, sobretudo em vista de sua posterior carreira acadêmica – parece ter naturalizado para muitos filólogos alemães o prestígio de sua posição, assumido às vezes acriticamente como uma situação inquestionável e inalterável, embora uma série de tensões jamais tenha deixado de operar no interior desse sistema. Com o avanço da *Altertumswissenschaft* e uma produção científica cada vez mais massiva e específica, de interesse cada vez mais estritamente historicista e de caráter cada vez mais abstruso para não especialistas, surgem atritos incontornáveis com a dimensão modelar adotada por uma concepção humanista de educação. “Razão”, “virtude”, “nobreza”, “igualdade”, “liberdade” e outros ideais são escrutinados segundo as particularidades da época em que circularam como noções importantes na Antiguidade e, a partir disso, sua dimensão modelar para o presente frequentemente se dilui, não apenas em meio a uma massa

⁵ Outras referências sobre o tema incluem ainda: GRAFTON, 1981; HUMMEL, 2000; TURNER, 2014.

enorme de fontes e nuances de sentido, mas também perante as críticas contundentes a algumas de suas implicações sociais práticas no período em que tinham força discursiva.⁶

Com isso, é natural que surgissem questionamentos às prerrogativas pedagógicas dos Estudos Clássicos: afinal, como justificar institucionalmente o enorme esforço para dominar a gramática de duas línguas antigas e conhecer com detalhes cada vez mais numerosos não apenas sua literatura, sua arte e sua filosofia, mas também sua história, seus costumes, sua religião, sua economia, sua arquitetura etc.? Uma vez que o papel modelar do estudo da Antiguidade clássica se torna cada vez mais passível de questionamento pelos avanços da própria *Altertumswissenschaft*, como justificar a manutenção das prerrogativas pedagógicas da área? A tarefa torna-se cada vez mais difícil desde meados do século XIX e, se culmina nas reformas do ensino alemão nas décadas de 1890 e de 1900 – radicalizadas após o fim da Grande Guerra e a instalação da República de Weimar na década de 1920⁷ –, encontra um de seus mais argutos defensores em Friedrich Nietzsche.

A polêmica em torno a *O nascimento da tragédia*

Filólogo de formação, reconhecido como brilhante por seus professores e indicado precocemente para a cátedra de Filologia Clássica da Universidade da Basileia em 1869 (aos 24 anos de idade, mesmo antes de defender sua tese), Nietzsche revela a mais aguçada compreensão do estado de coisas acima delineado em muitos de seus escritos. Desde sua primeira conferência proferida publicamente como catedrático, em 28 de maio de 1869, sua perspectiva crítica sobre a própria disciplina e sua dimensão profissional fica muito evidente:

Sobre a filologia clássica não há em nossos dias uma opinião uniforme e clara que possa ser reconhecida publicamente. Isso se faz sentir tanto nos círculos eruditos como em meio aos mais jovens daquela ciência mesma. A causa [disso] reside em seu caráter multifacetado, na falta de unidade conceitual, no estado inorgânico de agregação das diversas atividades científicas que estão coligadas apenas pelo nome “filologia”. (NIETZSCHE, 2006, p. 179)

⁶ Análises de diferentes aspectos desse processo são oferecidas por CANFORA, 1980, p. 11-30); HARTOG, 2003; BRUHNS, 2005; e HÜBSCHER, 2016, p. 18-54. Para uma crítica à oposição simples entre abordagens humanistas e historicistas: PORTER, 2000, p. 248-286.

⁷ Sobre o processo: RINGER, 2001; HÜBSCHER, 2016, p. 44-53.

Essa conferência tem por título *Homero e a filologia clássica*, com uma ênfase não desprezível no papel que a figura poética central do cânone humanista continua a desempenhar na prática filológica de então. Criticando a situação atual, em que se testemunha um desinteresse generalizado pelos problemas filológicos, Nietzsche propõe que a culpa por isso não seria estritamente da sociedade moderna, mas do tipo de tratamento que a *Altertumswissenschaft* teria passado a propor para abordar seu objeto. O alvo principal dessa conferência é a concepção historicista sobre Homero – que, a partir das empreitadas analíticas, o transforma em assunto científico e de interesse social limitadíssimo⁸ –, mas, ao mesmo tempo, busca denunciar os efeitos paralizantes das abordagens historicistas de modo geral e sua dimensão nociva para a prática dos Estudos Clássicos no presente. Que se levem em conta as palavras finais da conferência:

[A]o filólogo cabe imprimir a meta de suas aspirações e o caminho para elas na fórmula breve de uma confissão de fé; e, sendo assim, que isto seja feito invertendo uma frase de Sêneca: “*philosophia facta est quae philologia fuit*” [a filosofia é feita do que tinha sido a filologia]. Com isso, deve pronunciar-se [o fato de] que toda e qualquer atividade filológica deve ser abarcada e cercada por uma cosmovisão filosófica [*philosophische Weltanschauung*], na qual tudo o que é particular e isolado seja dissipado, enquanto rejeitável, e apenas subsistam o todo e a uniformidade. E, assim, deixai-me esperar que com esta orientação não venha a me tornar um estranho entre vós; dai-me a confiança de que eu, trabalhando com esta convicção, também estarei em posição de corresponder condignamente à distinta confiança que as altas instituições desta comunidade têm mostrado para comigo. (NIETZSCHE, 2006, p. 179, tradução de Juan Bonaccini modificada)⁹

Ora, o que Nietzsche formaliza com a publicação de *O Nascimento da tragédia a partir do espírito da música*, em 1872, é precisamente uma tentativa de deixar sua atividade filológica ser abarcada e cercada por uma *philosophische Weltanschauung*: apoiando-se na filosofia de Schopenhauer e nas intuições musicais de Wagner, o filólogo especula não apenas sobre o nascimento da tragédia entre os gregos antigos, mas propõe uma espécie

⁸ Uma introdução em língua portuguesa a esse complexo debate é oferecida por MALTA, 2015.

⁹ Texto publicado originalmente em 1869.

de crítica da cultura do período clássico, assumindo uma visão negativa sobre o que chama de “socratismo” e suas influências decadentistas, e ainda busca traçar uma série de paralelos com o próprio presente, a partir da revolução operística wagneriana. O fato de que a unificação da Alemanha tenha ocorrido em 1871 e fosse um assunto incontornável nos debates dos círculos intelectuais germânicos não é de pouca importância para o tipo de proposta comparativa que está na base da obra de Nietzsche:¹⁰ parece haver aí uma tentativa de explorar o caráter paradigmático que a Antiguidade ainda poderia desempenhar no presente, mesmo que recorrendo a algo diverso dos paradigmas tradicionais de idealização da “razão” e do “bem”.¹¹

Não entraremos em detalhes dos pressupostos metafísicos dessa obra, ou mesmo de suas hipóteses polêmicas de interpretação da origem e declínio da tragédia antiga, mas gostaríamos de sugerir que suas idiossincrasias em termos do que era (e, em larga medida, continua sendo) a forma de argumentar e citar as fontes num trabalho acadêmico dos Estudos Clássicos e seu engajamento com temas do presente fazem parte de sua atitude crítica perante os pressupostos historicistas da área. Como temos sugerido, a polêmica se desdobra a partir do problema que poderia ser colocado nos seguintes termos: de que forma a história pode se revelar útil para a vida? Ou – no que viria a ser o título da segunda de suas *Considerações extemporâneas* – “Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida” (1976).¹² Nietzsche, por um lado, rechaça o tipo de engajamento ético proposto pela abordagem humanista e, por

¹⁰ A dimensão nacionalista das concepções iniciais do jovem filólogo aparece em várias de suas publicações da época e são enfatizadas por seus apoiadores como pontos positivos: “Desse modo, podemos esperar que a obra tenha repercussão junto ao povo alemão, e que sua repercussão cresça junto com a grande influência do mais nobre entusiasmo artístico que, justamente nestes dias, estabelece em Beyruth o fundamento seguro para um templo em honra da nação alemã.” (ROHDE, 2005a, p. 54); “O que esperamos do senhor [Nietzsche] só pode ser a tarefa de toda uma vida, e na verdade da vida de um homem de quem temos grande necessidade. O senhor se anuncia como um homem assim a todos aqueles que exigem das fontes mais puras do espírito alemão, da profunda e íntima seriedade que esse espírito dedica a tudo o que faz, esclarecimentos e orientações acerca do modo de ser que a cultura alemã deve assumir caso pretenda ajudar a nação, que volta a se erguer, a alcançar seus objetivos mais nobres.” (WAGNER, 2005, p. 86).

¹¹ Sobre as contradições e o possível sentido irônico dos argumentos de Nietzsche nessa obra, a partir de uma análise de seu contexto intelectual: PORTER, 2000, p. 225-248.

¹² Texto publicado originalmente em 1874.

outro, critica as pretensões de um frio distanciamento científico preconizado pela abordagem historicista, buscando encontrar uma via alternativa para fazer com que o estudo da Antiguidade se torne consciente daquilo que é: uma dimensão fundamental da Modernidade.

De que essa seja uma das questões centrais para o pensamento filosófico de Nietzsche nesse período – embora acreditemos ser possível demonstrar que isso o persegue até suas últimas obras, mesmo muitos anos após precisar abandonar a carreira universitária como filólogo, em 1879 – a recepção imediata de *O nascimento da tragédia* não deixa dúvidas. Em primeiro lugar, cumpre destacar o silêncio ameaçador que circunda a obra nos círculos eruditos. Não que isso fosse surpresa para os mais próximos de Nietzsche, como demonstra sua correspondência da época.¹³ Tentando confrontar esse incômodo silêncio, Erwin Rohde – um amigo de juventude, também filólogo – incumbe-se de publicar uma resenha instando estudiosos da área a levarem a sério as propostas de *O nascimento da tragédia*. Ele inicia tanto a versão recusada de sua resenha quanto a versão aceita e publicada, aludindo ao distanciamento de abordagens historicistas e fazendo uma defesa da legitimidade de propostas filosóficas em investigações científicas dedicadas a fenômenos históricos de importância estética, como é o caso do surgimento da tragédia na Antiguidade: “Não se costuma mais voar assim tão alto; descemos à terra firme da história, e a estética se tornou quase uma disciplina histórica”, lamenta-se Rohde (2005b, p. 45).¹⁴

Wilamowitz-Moellendorff, por outro lado, em seu panfleto satírico, ironicamente intitulado *Zukunftphilologie* (Filologia do futuro), ataca não apenas a dimensão “não científica” da obra, mas o anacronismo de seus pressupostos filosóficos schopenhauerianos e de suas preocupações estéticas wagnerianas. Numa passagem longa, mas muito emblemática, fica evidente a importância dessa questão para todo o debate:

Apoiando-se em dogmas metafísicos, que precisaram do “assentimento de Richard Wagner para a confirmação de sua eterna verdade” (§ 16), o senhor Nietzsche reconhece o que pode ter de insólito a comparação com os fenômenos do presente (§ 15); aliás, essa comparação foi justamente a origem de suas “esplêndidas experiências”. É possível confessar ingenuamente um *prôton pseûdos* [erro primordial]? Assim,

¹³ Referências em SILK e STERN (1981, p. 38-9).

¹⁴ Texto publicado originalmente em 1872.

porque Richard Wagner “atestou como eternamente verdadeira, por meio de seu assentimento”, a posição excepcional que Schopenhauer atribui à música em relação a todas as outras artes, era preciso encontrar a mesma concepção na tragédia antiga. Esse caminho é diretamente oposto ao que os heróis de nossa ciência e, enfim, os de toda verdadeira ciência percorreram, sem se deixar afetar por uma presunção a respeito do resultado final, honrando apenas a verdade de avançar de conhecimento em conhecimento, de compreender cada fenômeno histórico somente a partir das condições da época em que eles se desenvolveram e de ver sua justificativa na própria necessidade histórica. De fato, esse método histórico-crítico, pelo menos em princípio um bem comum da ciência, contrapõe-se diretamente a uma maneira de consideração que, ligada a dogmas, tem sempre que buscar a confirmação de tais dogmas. O senhor Nietzsche também não podia escapar a essa contraposição. Sua saída é denegrir o método histórico-crítico (§ 23), injuriar toda concepção estética que se afasta da sua (§ 22), atribuir à época em que a filologia se elevou na Alemanha a uma altura nunca imaginada, sobretudo com Gottfried Hermann e Karl Lachmann, “um total desconhecimento dos estudos antigos” (§ 20). (WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, 2005, p. 58)¹⁵

A polêmica gira em torno do que poderia ser o tipo de engajamento com o presente por parte de quem pratica a história da Antiguidade clássica, principalmente no contexto específico da Modernidade: definir modelos ideais e atemporais de comportamento (humanismo), produzir conhecimentos sobre o passado como um fim científico em si mesmo (historicismo) ou que outra possibilidade? Tal como sugerido pelo estudo de James Porter (2000, p. 265-273), as relações entre o humanismo e o historicismo são muito mais imbricadas em textos de Winckelmann, Humboldt, Wolf e outros autores desse período do que as sugestões de mera oposição pareceriam indicar. Ainda assim, é inegável que – no âmbito dos escritos de Nietzsche – pressupostos humanistas e historicistas são colocados em contradição e explicitamente explorados para delinear suas implicações sobre todo o estudo moderno da Antiguidade clássica. Daí a dificuldade de se definir a posição de Nietzsche nos debates dessa época e sintomático disso é o processo de marginalização profissional e disciplinar que ele veio a conhecer nos anos subsequentes a esse debate público.

¹⁵ Texto publicado originalmente em 1872.

Wagner, em sua carta aberta a Nietzsche, defende a abordagem de fenômenos estéticos do passado a partir de um engajamento filosófico com o presente, aproveitando para criticar acerbamente a esterilidade das práticas da Filologia Clássica de sua época. Além de denunciar certos procedimentos científicos como expedientes retóricos destinados a esconder a indigência intelectual dos filólogos contemporâneos,¹⁶ Wagner faz um questionamento que não deixa de soar pertinente ao problema do autotelismo de certas áreas acadêmicas até os dias de hoje:

[S]ão os próprios filólogos que se instruem uns aos outros, e é de se supor que façam isso unicamente com o objetivo de adestrar apenas novos filólogos, ou seja, apenas professores de ginásio e professores universitários que, por sua vez, formarão novos professores de ginásio e professores universitários. (WAGNER, 2005, p. 81-82)

O tema volta a aparecer nos desdobramentos da polêmica, que incluem ainda: i) a carta aberta de Rohde a Wagner, na qual rebate as acusações de Wilamowitz (a publicação é intitulada *Afterphilologie*, segundo uma expressão que pode ser traduzida como “Filologia retrógrada”, mas que inclui um picaresco jogo de linguagem com o substantivo “After” em alemão, cujo sentido é “ânus”); ii) uma réplica de Wilamowitz, escrita como forma de reiterar o ataque a Wagner, Rohde e Nietzsche, mas que se pretende também uma defesa de um ideal impessoal de *Wissenschaft*. Apesar da baixeza de alguns ataques *ad hominem* durante toda essa polêmica, questões fundamentais são debatidas e gostaríamos de destacar um último trecho especialmente significativo para nossa proposta aqui: trata-se do encerramento da carta aberta de Rohde a Wagner, quando, após mencionar a importância que o estudo do passado pode ter para a Humanidade (desde que baseada na crença em uma “humanidade una e imortal”), ele menciona

¹⁶ Nesse texto, publicado originalmente em 1872, o autor afirma: “[A] comunicação que esperamos, de algo grandioso e apropriado, parece ser muito difícil de expressar: assim, acabamos dominados por um receio singular, quase inquietante, como se temêssemos a necessidade de admitir que, sem todos os atributos misteriosos a que a filologia dá importância, sem todas as citações, notas e trocas de cumprimentos entre os grandes e pequenos especialistas, se quiséssemos expor simplesmente o conteúdo sem todas essas preliminares, descobriríamos a pobreza aflitiva de toda a ciência filológica, uma pobreza que ela tornou sua propriedade” (WAGNER, 2005, p. 82-83). Esse mesmo ponto aparece explorado de forma mordaz por um artigo de Nimis (1984).

explicitamente Friedrich August Wolf e sua *Darstellung der Alterthums-Wissenschaft*, além de Friedrich Schiller, e completa afirmando:

Nosso amigo [Nietzsche] se associa, com prazer, de todo coração, a esses esforços alemães vivos e atuais, realizados por um grande e célebre artista [Wagner]. Ele tem o direito de acreditar que, com isso, não está abandonando sua ciência histórica da Antiguidade grega, mas a assumiu em sua vitalidade mais profunda. São necessárias coragem e confiança no valor de sua causa para se expor, em plena consciência, por meio da publicação de tal livro, aos julgamentos voluntária ou involuntariamente injustos dos colegas mais próximos. Nosso amigo adquiriu essa confiança sobretudo, caro mestre [Wagner], a partir da esperança generosa e inabalável do senhor, a partir da sua ação conduzida pela certeza, plena de esperança, que supera a “resistência do mundo obtuso” e se dirige a uma consumação esplêndida. Nessa confiança de que o futuro possa esperar uma vida de prosperidade, a partir dos esforços mais nobres do presente, ele certamente transformará em um presságio afortunado a maldade do difamador que pensou infligir-lhe um verdadeiro sofrimento com o título “Filologia do futuro!”. Quem conhece o porvir? Mas podemos desejar e esperar, sem presunção, que nosso amigo siga seu caminho sem se desviar e possa vir a ser, justamente como um autêntico filólogo, “um cidadão dos que estão por vir”. (ROHDE, 2005a, p. 127-128)

Para além da retórica carregada do trecho, temos aí uma das mais claras apreciações do que Nietzsche propõe em sua abordagem da Antiguidade clássica – incluindo ainda uma sugestão do que viria a desenvolver em suas reflexões filosóficas posteriores – e acreditamos que já estejam suficientemente definidos os principais posicionamentos no âmbito dessa polêmica.¹⁷

Desdobramentos

Não dispomos do espaço necessário para desenvolver a contento as implicações de um debate como esse para a disciplina e a profissão de classicista nos dias de hoje, mas acreditamos que o tema tenha se tornado ainda mais relevante no contexto contemporâneo: não apenas os Estudos

¹⁷ Para referências sobre o tema: SILK e STERN, 1981; Calder, 1983; MANSFELD, 1986; PORTER, 2000, 2011; MACHADO, 2005; HÜBSCHER, 2016, P. 32-44.

Clássicos se encontram fundamentalmente destituídos de prestígio social ou institucional, mas parecem estar na mira de pressões administrativas de viés neoliberal, enfrentando o fogo cruzado entre progressistas (com lutas identitárias e reivindicações por justiça social), por um lado, e, por outro, conservadores (com demandas reacionárias e leituras frequentemente a-históricas). Assim, acreditamos que certos desdobramentos da polêmica entre Wilamowitz e o círculo de Nietzsche ainda oferecem matéria para importantes reflexões.

Embora tenha se colocado como aguerrido defensor do “método histórico-crítico” durante toda a polêmica – e em muitos outros momentos de sua brilhante carreira como o mais influente classicista da passagem do século XIX para o XX –, Wilamowitz parece ter se dado conta rapidamente das limitações e contrassensos de abordagens estritamente historicistas. Essa percepção decerto fica muito aguda com os debates de 1890 sobre a reforma do ensino na Alemanha e, ainda que outros trechos de seus discursos pudessem ser mencionados para sugerir isso, a conclusão de sua conferência ministrada em Oxford (e traduzida para o inglês por Gilbert Murray), em 1907, *On Greek Historical Writing*, é um trecho bastante emblemático da ambiguidade que caracteriza a atitude geral do estudioso com relação ao tema. Depois de elogiar o trabalho de historiadores tradicionais como Posidônio e Tácito, entre os antigos, Gibbon e Mommsen, entre os modernos, ele afirma:

A tradição oferece-nos apenas ruínas. Quanto mais nos aproximamos para testá-las e examiná-las, tanto mais claramente notamos quão arruinadas estão; e, a partir de ruínas, não é possível construir um todo. A tradição está morta; nossa tarefa é revivificar a vida que findou. Sabemos que fantasmas não podem falar até que tenham bebido sangue; e os espíritos que invocamos demandam o sangue de nossos corações. Oferecemo-lo de bom grado; mas se eles então passam a habitar nossa questão, algo de nós entrou neles; algo alheio, que precisa ser extraído, extraído em nome da verdade! Pois a Verdade é uma deusa exigente; ela não conhece o respeito por nomes e sua aia, a Ciência, continua sempre adiante, para além de Posidônio e Tácito, para além de Gibbon e Mommsen, embora, tanto quanto sua arte os tenha enobrecido, as obras desses homens devam perdurar. Uma vez que temos sobre os gregos a vantagem de possuir a ciência da história, mesmo o maior dentre nós não pode mais reclamar o tipo de autoridade que pertenceu por séculos até a um homem como Lívio. Mas quem quer que seja digno de servir a deusa imortal se resigna alegremente

à vida transitória de suas obras. E ele tem também o conforto de que na Ciência não há derrota, desde que a tocha seja passada ainda acesa para um sucessor. (WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, 1908, p. 25-26, tradução nossa)¹⁸

O trecho é interessantíssimo não apenas pela ambiguidade com que explora o que deve haver de presente em toda e qualquer investigação do passado, mas também porque recorre a algumas imagens dignas de nota para a presente argumentação. Em primeiro lugar, a dos fantasmas do passado que precisam receber sangue para conseguir falar no presente. Embora tenha *pedigree* homérico (*Odisseia* 11.140-149), essa imagem parece ter sido empregada e formulada nesse sentido pela primeira vez por ninguém menos do que o próprio Nietzsche: no aforismo de n. 126 de *Opiniões e sentenças diversas*,¹⁹ retomadas depois em *Humano, demasiado humano II*,²⁰ o filósofo fala da necessidade de oferecer o próprio sangue para animar – conforme a alma de cada um – as obras do passado, fazendo com que sejam capazes de se comunicar.²¹ A imagem é retomada no aforismo de n. 408, que encerra a coletânea e se intitula *Descida ao Hades*, tendo uma

¹⁸ No original em inglês: “The tradition yields us only ruins. The more closely we test and examine them, the more clearly we see how ruinous they are; and out of ruins no whole can be built. The tradition is dead; our task is to revivify life that has passed away. We know that ghosts cannot speak until they have drunk blood; and the spirits which we evoke demand the blood of our hearts. We give it to them gladly; but if they then abide our question, something from us has entered into them; something alien, that must be cast out, cast out in the name of truth! For Truth is a stern goddess; she knows no respect of persons, and her hand-maid, Science, strides ever onward, beyond Posidonius and Tacitus, beyond Gibbon and Mommsen, even though, so far as art has ennobled them, these men’s works may endure. Because we have over the Greeks the advantage of possessing a science of history, the greatest of us can no longer claim the sort of authority which belonged for centuries even to a man like Livy. But he who is worthy to serve the immortal goddess resigns himself gladly to the transitory life of his works. And he has also the comfort that in Science there is no defeat, if only his torch is handed on still burning to his successor.”

¹⁹ Obra publicada originalmente em 1879.

²⁰ Obra publicada originalmente em 1886.

²¹ O trecho mais significativo do aforismo é o seguinte: “[D]evemos negar aos que vêm depois o direito de animar conforme sua alma as obras do passado? Não, pois somente ao lhes darmos nossa alma elas continuam vivendo: apenas *nosso* sangue faz com que *nos* falem. A execução realmente ‘histórica’ falaria de modo espectral para espectros.” (NIETZSCHE, 2008, p. 51).

dimensão programática evidente desde suas palavras iniciais: “Também eu estive no mundo inferior, como Ulisses, e frequentemente para lá voltarei; e não somente carneiros sacrifiquei, para poder falar com alguns mortos: para isso não poupei meu próprio sangue.” (NIETZSCHE, 2008, p. 126). Wilamowitz certamente está a par do emprego dessa imagem por Nietzsche no momento em que se apresenta em Oxford, não sendo insignificante que, enquanto o título de sua primeira conferência é *On Greek Historical Writing*, o da segunda (proferida por ele no dia seguinte) seja *Apollo* e aborde a história da constituição gradual desse deus (segundo uma interpretação em franca contraposição à leitura nietzschiana de *O nascimento da tragédia*). Em todo caso, é possível que Wilamowitz já conhecesse essa imagem há muito mais tempo,²² sendo que surpreendentemente não há como negar aí algo de comum com Nietzsche numa relação não idealizada e vivificante com a tradição cultural do chamado Ocidente.²³ Em segundo lugar, cumpre destacar ainda a imagem da tocha da Ciência como símbolo da transmissão do conhecimento desde a Antiguidade até os dias de hoje, porque ela aparece empregada como uma espécie de *leitmotiv* ao longo de toda a sua *História da filologia* (WILAMOWITZ, 1998).²⁴

Se com o passar do tempo a atitude de Wilamowitz torna-se mais ambígua quanto à pretensa dicotomia entre o historicismo (em sua proposta de leitura científica do passado, em chave descritiva) e, por outro lado, o humanismo (em sua abordagem idealizadora, segundo interesses prescritivos), é possível dizer que Nietzsche busca – e encontra – uma via alternativa às aporias dos discursos sobre a Antiguidade clássica. Beneficiando-se das investigações sobre o tema propostas na segunda das *Considerações extemporâneas*, onde delinea uma interessante tipologia

²² A esse respeito, a frase de uma carta que Wilamowitz envia em 1883 a seu professor, Hermann Usener, parece aludir à ideia: “A poesia antiga (e, naturalmente, a lei, a crença e a história) está morta: nossa tarefa é vivificá-la” (WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, 1883 *apud* DIETERICH; HILLER, 1934, p. 28, tradução nossa). Uma breve retrospectiva do emprego de imagens espectrais e mortuárias para se tematizar a relação entre o presente e o passado, no campo de estudos da Antiguidade desde o século XVIII, é oferecida por Porter (2000, p. 411, n. 209).

²³ Essa proximidade entre certos aspectos das obras de Wilamowitz e Nietzsche são apontados por Porter (2000, p. 269-271).

²⁴ Para uma exposição dos posicionamentos de Wilamowitz a partir de uma interpretação das conferências proferidas na Universidade de Oxford em 1907: FOWLER, 2009.

triádica sobre as formas de engajamento significativo com o passado no presente,²⁵ o estudioso empreende esforços notáveis para se posicionar criativamente perante a questão. A nosso ver, é possível escutar os ecos distorcidos dessa discussão sobre humanismo e *Altertumswissenschaft* mesmo nos títulos de obras como *Humano, demasiado humano* e *A gaia ciência* (no original alemão, *Die fröhliche Wissenschaft*), como se Nietzsche estivesse buscando uma alternativa a ambas.²⁶ O que emerge do tratamento disperso e fragmentário que o filósofo dedica ao tema é o seguinte: uma abordagem historicista dos gregos antigos oferece subsídios para que – compreendendo a profunda estranheza desses que foram e talvez continuem sendo modelos para nós – sejamos capazes de contemplar a própria estranheza daquilo que nos é constitutivo. Nesse sentido, os gregos antigos surgem para Nietzsche como uma espécie de “nós, outros”. Pelo menos é assim que interpretamos o que fica sugerido em parte do aforismo de n. 452, de *Humano, demasiado humano*:

²⁵ O trecho em que essa tipologia aparece sintetizada é o seguinte: “Cada uma das três variedades de história tem um campo próprio e um clima próprio; fora, prolifera uma vegetação parasita e devastadora. Quando o homem que quer criar grandes coisas precisa do passado, usa a história *monumental*. Ao contrário, quem quer perpetuar o que é habitual e venerado de há muito, encara o passado como *antiquário* e não como historiador. Aquele que é apanhado pela necessidade presente e que se quer ver livre de seu peso, precisará de uma história *crítica*, isto é, que julga e que condena. A transplantação imprudente destas diversas espécies é fonte de muitas desgraças. O crítico sem necessidade, o antiquário sem piedade, o perito sem poder criador são plantas que degeneram, por terem sido arrancadas ao seu terreno.” (NIETZSCHE, 1976, p. 124).

²⁶ O que diz o aforismo intitulado “A futura ‘humanidade’”, o de n. 337 de *A gaia ciência*, parece conter uma síntese disso, corroborando nossa leitura da importância desses temas para a reflexão nietzschiana. Isso aparece de forma ainda mais concentrada no aforismo de n. 178 de *O andarilho e sua sombra*, retomado em *Humano, demasiado humano II* (2008, p. 196): “*Acessórios de toda veneração*. — Onde quer que se venere o passado, não se deve permitir a entrada dos que limpam esmeradamente. A piedade não fica à vontade sem um pouco de poeira, sujeira e porcaria.”

O passado inteiro da cultura antiga foi construído sobre a violência, a escravidão, o embuste, o erro; mas nós, herdeiros de todas essas situações, e mesmo concreções de todo esse passado, não podemos abolir a nós mesmos, nem nos é permitido querer extrair algum pedaço dele. (NIETZSCHE, 2000, p. 220)²⁷

Ou ainda no aforismo de n. 218 de *Opiniões e sentenças diversas*:

Os gregos como intérpretes. — Ao falarmos dos gregos, involuntariamente falamos de hoje e de ontem ao mesmo tempo: sua história, por todos conhecida, é um reluzente espelho, que sempre reflete o que não se acha nele próprio. Usamos a liberdade de falar deles para poder silenciar a respeito de outros — a fim de que eles mesmos falem algo no ouvido do leitor meditativo. Assim os gregos facilitam ao homem moderno a comunicação de várias coisas dificilmente comunicáveis e que fazem refletir. (NIETZSCHE, 2005, p. 80)

Nietzsche inaugura assim uma forma de abordagem da Antiguidade clássica que, enquanto questiona sua dimensão modelar para o presente (ao modo humanista), mantém sua importância como meio de reflexão engajada com ele, na medida em que oferece um material dotado, a um só tempo, de “alteridade” e “ipseidade”, “estranheza” e “familiaridade”. Algo, portanto, da ordem de uma certa *Unheimlichkeit* (“não familiaridade” ou “íntima estranheza”). É precisamente essa via que vem a ser explorada por alguns dos mais instigantes estudos da Antiguidade propostos durante o século XX: dos ritualistas de Cambridge (Gilbert Murray, Jane Ellen Harrison e Francis Cornford), passando por figuras como E. R. Dodds, até Jean-Pierre Vernant, Nicole Loraux, Marcel Detienne e Walter Burkert, os gregos antigos surgem provocativamente como uma espécie de *strangers within* para a contemporaneidade.

Nesse sentido, a profecia de Rohde para Nietzsche parece ter se concretizado. Afinal, dos filólogos envolvidos na querela em torno à

²⁷ O potencial pedagógico do estranhamento aparece explicitamente explorado ainda em *Humano, demasiado humano*, no aforismo de n. 616: “*Alienado do presente.* — Há grandes vantagens em alguma vez alienar-se muito de seu tempo e ser como que arrastado de suas margens, de volta para o oceano das antigas concepções do mundo. Olhando para a costa a partir de lá, abarcamos pela primeira vez sua configuração total, e ao nos reaproximarmos dela teremos a vantagem de, no seu conjunto, entendê-la melhor do que aqueles que nunca a deixaram.” (NIETZSCHE, 2000, p. 260).

publicação de *O nascimento da tragédia*, ele é quem tem o papel de maior destaque nos dias de hoje como “um cidadão dos que estão por vir”.²⁸ A autorreferida extemporaneidade de Nietzsche talvez já indicasse algo nessa linha (como sugerem os fragmentos de n. 337 e 377, de *A gaia ciência*), mas não acreditamos que isso encerre o problema. Qualquer classicista – e mesmo qualquer pessoa engajada seriamente com o estudo da História – nos dias de hoje precisa refletir e se posicionar sobre a forma como seu estudo participa do presente. Ao fim e ao cabo, a resposta de cada pessoa talvez esteja sempre fadada a se desdobrar a partir do que permanece por vir.

Referências

- BOECKH, August. *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*. Hrsg. von E. Bratuscheck. Leipzig: B. G. Teubner, 1877.
- BRUHNS, Hinnerk. Grecs, Romains et Germains au XIXe siècle : quelle Antiquité pour l'État national allemand. *Anabases*, v. 1, p. 17-43, 2005.
- CALDER, William M., III. The Wilamowitz-Nietzsche Struggle: New Documents and a Reappraisal. *Nietzsche Studien*, v. 12, p. 214-254, 1983.
- COZZO, Andrea. F. A. Wolf, la Scienza dell'Antichità e noi: Come possiamo uscire dal XIX secolo? *Mètis*, n. 9, p. 339-364, 2011.
- CREUZER, Friedrich. *Das akademische Studium des Alterthums, nebst einem Plane und des philologischen Seminarium auf der Universität zu Heidelberg*. Heidelberg: Mohr & Zimmer, 1807.
- DIETERICH, Hermann; HILLER, Friedrich (Eds.). *Usener und Wilamowitz: Ein Briefwechsel (1870-1905)*. Leipzig, Berlin: B. G. Teubner, 1934.
- FOWLER, Robert L. Blood for the Ghosts: Wilamowitz in Oxford. *Syllecta Classica*, v. 20, p. 171-213, 2009.
- FRIES, Almut. Martin Litchfield West (1937-2015). *Studia Metrica et Poetica*, v. 2, n. 2, p. 152-158, 2015.

²⁸ Ainda assim, todos os nomes envolvidos na querela revisitada aqui têm uma grandeza intelectual reconhecida atualmente. Para um classicista representativo do século XX como Martin L. West, Wilamowitz constitui o modelo máximo de prática filológica (FRIES, 2015, p. 152), enquanto outra figura igualmente importante para a área, Gregory Nagy, retorna com frequência ao livro monumental de Rohde, *Psyche* (1890-1894). No campo da música, o amplo reconhecimento público de Wagner dispensa detalhes.

GRAFTON, Anthony. Wilhelm von Humboldt. *The Phi Beta Kappa Society*, v. 50, n. 3, p. 371-381, 1981.

GRAFTON, Anthony; MOST, Gleen; ZETZEL, James. Introduction. In: WOLF, Friedrich August. *Prolegomena to Homer: 1795*. Translated with Introduction and Notes by Anthony Grafton, Glenn Most and James Zetzel. New Jersey: Princeton University Press, p. 1-35, 1985.

HARTOG, François. O confronto com os antigos. In: HARTOG, François. *Os antigos, o passado e o presente*. Organização de José Otávio Guimarães; tradução de Sonia Lacerda, Marcos Veneu e José Otávio Guimarães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003. p. 113-154.

HÜBSCHER, Bruno. *Werner Jaeger e o “Terceiro Humanismo”*: O ideal político antigo na Alemanha, 1914-1936. 2016. 236f. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2016.

HUMMEL, Pascale. *Histoire de l'histoire de la philologie*: Étude d'un genre épistémologique et bibliographique. Genève: Librairie Droz, 2000.

LEGHISSA, Giovanni. *Incorporare l'antico*: Filologia classica e invenzione della modernità. Udine: Mimesis Edizioni, 2007.

MACHADO, Roberto. Introdução: Arte, ciência, filosofia. In: MACHADO, Roberto (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre ‘O nascimento da tragédia’*. Texto de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 7-34.

MALTA, André. *A musa difusa*: visões da oralidade nos poemas homéricos. São Paulo: Anna Blume Clássica, 2015.

MANSFELD, Jaap. The Wilamowitz-Nietzsche Struggle: Another New Document and Some Further Comments. *Nietzsche Studien*, v. 15, n. 1, 1986, p. 41-58.

NIEBUHR, Barthold Georg. Die Sikeler in der Odyssee. 1827. In: NIEBUHR, B. G. *Kleine historische und philologische Schriften*. 2. Sammlung. Bonn: Eduard Weber, 1843. p. 224-227. Original publicado em 1827.

NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações intempestivas*. Tradução de Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença; São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1976. Original publicado em 1874.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Original publicado em 1882.

NIETZSCHE, Friedrich. Homero e a filologia clássica. Tradução de Juan A. Bonaccini. *Princípios*, v. 13, n. 19-20, p. 169-199, 2006. Original publicado em 1869.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Original publicado em 1878.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Original publicado em 1886.

NIETZSCHE, Friedrich. Nachgelassene Fragmente. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Paris: 2009. Disponível em: <[http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1875,3\[70\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1875,3[70])>. Acesso em 03 abr. 2021. Original publicado em 1875.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia. Ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Original publicado em 1872.

NIMIS, Steve. Fussnoten: Das Fundament der Wissenschaft. *Arethusa*, v. 17, n. 2, 1984, p. 105-134.

NORTON, Robert. Wilamowitz at War. *International Journal of the Classical Tradition*. v. 15, n. 1, p. 74-97, 2008.

PECK, Harry Thurston. *A History of Classical Philology: From the Seventh Century B.C. to the Twentieth Century A.D.* New York: The MacMillan Company, 1911.

PFEIFFER, Rudolf. *History of Classical Scholarship: From the beginnings to the End of the Hellenistic Age*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

PFEIFFER, Rudolf. *History of Classical Scholarship: From 1300 to 1850*. Oxford: Clarendon Press, 1976.

PORTER, James I. "Don't Quote Me on That!". *Journal of Nietzsche Studies*, v. 42, n. 1, 2011, p. 73-99.

PORTER, James I. *Nietzsche and the Philology of the Future*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

READINGS, Bill. *University in Ruins*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

RIGHI, Gaetano. *Breve storia della Filologia Classica*. Roma: G. C. Sansoni Editore, 1962.

RINGER, Fritz. *Declínio dos Mandarins Alemães: A Comunidade Acadêmica Alemã, 1890-1933*. Tradução de Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Edusp, 2001.

ROHDE, Erwin. Filologia retrógrada [*Afterphilologie*]. In: MACHADO, Roberto (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre 'O nascimento da tragédia'*. Texto de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005a, p. 87-128.

ROHDE, Erwin. *Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Freiburg im Breisgau: Mohr, 1890-1894.

ROHDE, Erwin. Resenha publicada no *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* de 26 de maio de 1872. In: MACHADO, Roberto (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre 'O nascimento da tragédia'*. Texto de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005b, p. 43-54.

SANDYS, John Edwin. *A History of Classical Scholarship*. 3 v. Cambridge: University Press, 1903-1908.

SILK, Michael Stephen; STERN, Joseph Peter. *Nietzsche on tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

TURNER, James. *Philology: The Forgotten Origins of the Modern Humanities*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2014.

USENER, Hermann. Philologie und Geschichtswissenschaft 1882. In: USENER, Hermann. *Vorträge und Aufsätze*. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, p. 1-36, 1907. Original publicado em 1882.

WAGNER, Richard. Carta aberta a Friedrich Nietzsche, publicada no *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* de 23 de junho de 1872. In: MACHADO, Roberto (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre 'O nascimento da tragédia'*. Texto de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 79-86.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von. Filologia do futuro! Primeira Parte. Berlim, 1872. In: MACHADO, Roberto (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre 'O nascimento da tragédia'*. Texto de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 55-78.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von. *Geschichte der Philologie*. Mit einem Nachwort und Register von Albert-Henrichs. 3. Auflage. Stuttgart; Leipzig: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 1998. Original publicado em 1921.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von. *Greek Historical Writing and Apollo*. Two lectures delivered before the University of Oxford, June 3 and 4, 1908. Translation by Gilbert Murray. Oxford: Clarendon Press, 1908.

WOLF, Friedrich August. Darstellung der Alterthums-Wissenschaft. In: WOLF, Friedrich August; BUTTMANN, Philipp (eds.). *Museum der Alterthums-Wissenschaft*. 1. ed. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1807, p. 1-145. Disponível em: <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/museum-alterthumswissenschaft>>. Acesso em 03 abr. 2021.

WOLF, Friedrich August. *Prolegomena ad Homerum*. Halle: Halis Saxonum / Libraria Orphanotropei, 1795.

Agradecimentos

Agradecemos aos comentários de Rogério Lopes, a partir de uma leitura atenta da versão inicial do presente trabalho.



O Romantismo e o verso clássico francês

Romanticism and the Classical French Verse

Sandra Mara Stroparo

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

smstroparo@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-2129-1498>

Resumo: O presente trabalho apresenta uma parte da história do verso francês, considerando para isso sua tradição, suas opções clássicas e a revolta romântica. Dentre as muitas modificações que o Romantismo instaurou na literatura francesa, as alterações feitas sobre o padrão do verso clássico são um dos melhores exemplos formais das realizações dessa escola. A criatividade poética original de um Victor Hugo, bem como o esforço de tradutores literários responsáveis por absorver e verter para a língua francesa a produção do Romantismo de outros países geraram um esforço conjunto que acabou sendo responsável, a longo prazo, por instaurar a modernidade poética em território gaulês.

Palavras-chave: verso francês; Romantismo; V. Hugo; tradução.

Abstract: This paper presents part of the history of the French verse, taking into consideration its tradition, its classical possibilities and the rebellion of the Romantics. Among the many modifications that Romanticism brought to French literature, the alterations to the patterns of classical verse writing are one of the best formal examples of the achievements of the school. The original poetic creativity of a Victor Hugo, as well as the toil of literary translators responsible for absorbing and bringing to the French language what the Romantics produced in other countries created a concerted effort that was responsible, in the long run, for bringing modernity into the land of the Gauls.

Keywords: French verse; Romanticism; V. Hugo; translation.

Ao estudarmos o Romantismo em sua relação com o Classicismo, descobrimos uma série de continuidades e enfrentamentos que marcaram essa passagem tão definitiva também para a Modernidade. Na poesia descobrimos uma batalha extensa e duradoura que talvez ainda encontre repercussão atualmente.

Até o início do século XIX, falar em Belas-letras, em literatura, era falar em versos. Poesia e artes poéticas eram palavras que se confundiam com a própria natureza do objeto literário, assim como Poeta era o artista da palavra, por excelência. Mas, a partir do momento em que o romance começa a ganhar espaço, o verso passou por uma profunda transformação, e estudar poesia passou a ser, entre outras coisas, um trabalho que buscava suas características mais essenciais, aquilo que realmente fazia de um determinado texto Poesia. Parte dessa história, especialmente quando pensamos na tradição do verso latino, aconteceu em território francês. A França não teve dificuldades para abraçar o verso renascentista italiano quando Paris queria mudar as regras do jogo intelectual e da dominação política sobre o país. A partir daí, no entanto, e apegada sempre a suas regras, adotou uma postura dura que se estabeleceu até o Romantismo – e será ele o responsável por começar a discuti-la. Estudar a forma do verso francês é compreender um pouco dessa história.

O verso tradicional francês

Filólogos contemporâneos consideram que no período clássico latino o acento era parte de um caráter musical que envolvia um acento de duração, mas que posteriormente se transformou em um acento de intensidade. É preciso notar, entretanto, que os dois sistemas, o quantitativo e o intensivo, não se opõem realmente, sendo ambos, por exemplo, silábicos. São modelos que convivem, de alguma forma.

Profundamente ligado à música em seus inícios religiosos, o verso francês e a própria língua francesa vão aos poucos encontrando um caminho próprio. A música religiosa, e sua necessidade de criação de ritmos e ênfases que sustentassem a atenção e elevassem a fé, acabou por valorizar o ictos — o acento tônico. Embora o mundo religioso não fosse o único, ele foi definitivo para o estudo da música e da poesia: daí para a popularização/vulgarização do verso foram alguns séculos, mas chegou-se lá.

A poesia provençal vai ainda viver momentos de “passagem” de um modo a outro (e ainda se discutem essas leituras), mas a sua grande influência em países circunvizinhos, da Alemanha a Portugal, vai ser um exemplo não só do vigor que o verso francês franco-italiano alcançou, mas de escolhas específicas que acabaram por definir a poesia europeia. Mesmo na Inglaterra, a poesia religiosa latina e depois francesa, ao menos até o

século XIII, influenciou a produção poética: a necessidade de regularidades tônicas foi se consolidando (antes até do uso da rima). O silabismo vai se introduzir na ilha entre os séculos XIII e XIV. Alguns outros procedimentos de versificação também foram usados pelos poetas além-Mancha: aos poucos, rimas masculinas e femininas e, principalmente, cesuras líricas (sexta sílaba não tônica: feminina sem elisão) e épicas (sexta sílaba tônica, sétima elidida):

É preciso admitir que o verso francês foi importado pela Inglaterra nas mesmas condições que o foi para a Alemanha. Atravessou o mar com armas e bagagens, quer dizer, com a declamação não acentuada que tinha entre nós, e com as duas únicas tônicas da *cesura* e da *rima*, às vezes marcadas artificialmente. Depois de ter provocado, no momento da Renascença, tentativas de reforma até aqui mal explicadas, essa discordância que acabamos de notar entre o acento da língua e certos aspectos da versificação silábica de origem estrangeira determinará uma crise bastante grave. O debate, mais tarde, como na Alemanha, terá fim quando novamente se colocam em primeiro plano as tônicas naturais, graças às quais se estabeleceu o ritmo. (LOTE, 1988, t. IV, 117-126, grifos e tradução nossa)¹

Já desde o começo do segundo milênio, o silabismo vinha se tornando mais rigoroso, sendo que as regras silábicas, numéricas, vão conviver com outras que aos poucos se consolidam, ligadas à tonicidade, ao ritmo e à rima. Assim, o verso vai se firmando para finalmente estabilizar-se (e o termo não é hiperbólico para a França) em torno da Renascença, quando finalmente se importam da Itália algumas regras mais específicas que, por escolha e imposição de costumes, acabaram regendo a poesia francesa mais tradicional.

Em 1509, Joachim du Bellay escreve *Défense et illustration de la langue française*. Nesse momento, num esforço para “melhorar” e enriquecer a língua francesa, ele prescreve modos adequados de fazê-lo, e as influências

¹ Il faut admettre que le vers français a été importé en Angleterre dans les mêmes conditions qu’il l’a été en Allemagne. Il a passé la mer avec armes et bagages, c’est-à-dire avec la déclamation inaccentuée qu’il avait chez nous, et avec les deux seules toniques de la césure et de la rime, parfois marquées artificiellement. Après avoir provoqué au moment de la Renaissance des tentatives de réforme jusqu’ici mal expliquées, cette discordance qu’on vient de noter entre l’accent de la langue et certains aspects de la versification syllabique d’origine étrangère déterminera une crise assez grave. Puis le débat, comme en Allemagne, prendra fin par la remise en honneur des toniques naturelles, grâce auxquelles s’établit le rythme.

corretas a serem levadas em conta para que principalmente a língua, através da literatura, da poesia, se engrandecesse (palavra adequada ao espírito do texto).

A citação é longa, mas é um dos trechos mais importantes da obra:

Lê, portanto, e relê primeiramente, ó poeta futuro, folheia noite e dia os exemplares gregos e latinos, depois deixa todas essas velhas poesias francesas, os jogos Florais de Toulouse e os Puy de Rouen: como rondós, baladas, virelais, canções e muitos outros temperos que corrompem o gosto de nossa língua e só servem para dar testemunho de nossa ignorância. Joga-te nesses epigramas prazerosos, [...] mas à imitação de um Marcial, ou de qualquer outro bem aprovado, se a lascividade não te apraz, misture o útil ao agradável. Destila, [...] a exemplo de um Ovídio, de um Tibulo e de um Propércio, entremendo algumas vezes nessas fábulas antigas um não pequeno ornamento de poesia. Canta-me estas odes, desconhecidas ainda da Musa francesa, com um alaúde bem afinado ao som da lira grega e romana, e que não haja verso em que não apareça algum vestígio de rara e antiga erudição. [...] Sobre todas as coisas, tome cuidado para que esse gênero de poema esteja distante da língua vulgar, enriquecido e ilustrado por palavras apropriadas e epítetos não ociosos, ornado com frases sérias e variado com todas as maneiras de cores e ornamentos poéticos. Soa-me esses belos sonetos, não menos douta que prazerosa invenção italiana, com fama equivalente à da ode, e diferente dela somente porque o soneto tem certos versos regrados e limitados: e a ode pode discorrer em todas as maneiras de versos livremente, até mesmo inventando ao seu prazer, a exemplo de Horácio, que cantou em dezenove tipos de versos, como dizem os gramáticos. Para o soneto então tens Petrarca e alguns outros modernos italianos. [...] Quanto às comédias e tragédias, se os reis e as repúblicas quisessem restituí-las à antiga dignidade, que as farsas e moralidades usurparam, eu seria da opinião de que te aplicasses a isso, e se queres fazê-lo para o ornamento de tua língua, sabes onde debes encontrar seus arquétipos. (BELLAY, 1930, p. 85-86, tradução nossa)²

² Lis donc, et relis premièrement, ô poète futur, feuille de main nocturne et journalière les exemplaires grecs et latins, puis me laisse toutes ces vieilles poésies françaises aux jeux Floraux de Toulouse et au Puy de Rouen: comme rondeaux, ballades, virelais, chants royaux, chansons et autres telles épiceries, qui corrompent le goût de notre langue et ne servent sinon à porter témoignage de notre ignorance. Jette-toi à ces plaisants épigrammes, [...] mais à l'imitation d'un Martial, ou de quelque autre bien approuvé, si la lascivité ne te plaît, mêle le profitable avec le doux. Distille, [...] à l'exemple d'un Ovide, d'un Tibulle et d'un Propertius, y entremêlant quelquefois de ces fables anciennes, non petit ornement

O interessante é perceber o grau prescritivo do texto, em que o uso do imperativo é apenas um dos detalhes. Nele, rejeita-se toda a história pós-romana (a poesia provençal, as farsas, as moralidades...) em função da poesia Clássica. Escolhe-se o que devem ser, a partir daí, a poesia e a língua francesa: a responsabilidade é dos poetas, que precisam saber usá-la. A recusa de modelos como os da poesia provençal (jogos florais, rondós, baladas, virelais...) em virtude desse referencial clássico será então determinante, mas do ponto de vista da versificação, o silabismo já tinha se instalado e – coerentemente com os modelos italianos – se manterá em terras francesas.

Não se trata de um texto banal, ele foi apresentado como uma espécie de manifesto, representativo na criação da *Pléiade*, grupo formado por sete poetas que renovaram e redefiniram a língua e as formas poéticas do país: Du Bellay e Pierre de Ronsard eram seus nomes mais importantes. Quanto a Ronsard (1903), em 1565, publicou sua *Arte poética* (*Abregée de l'art poétique*), onde deixa clara a importância do verso alexandrino, quais as relações do alexandrino francês com o heroico clássico (as diferenças estariam nas sílabas dos acentos) e como ele deve ser usado. Com isso, firma-se a natureza atávica do verso de doze sílabas na língua francesa.

Como não podemos abordar todas as possibilidades métricas da tradição francesa, falar um pouco mais do alexandrino é escolher o mais tradicional dos versos franceses. Aquele que, ainda hoje, é a grande referência que foi seguida, modificada, derrubada e recuperada: o grande pai desta prosódia poética.

de poésie. Chante-moi ces odes, inconnues encore de la Muse française, d'un luth bien accordé au son de la lyre grecque et romaine, et qu'il n'y ait vers où n'apparaisse quelque vestige de rare et antique érudition. [...] Sur toutes choses, prends garde que ce genre de poème soit éloigné du vulgaire, enrichi et illustré de mots propres et épithètes non oiseuses, orné de graves sentences, et varié de toutes manières de couleurs et ornements poétiques. Sonne-moi ces beaux sonnets, non moins docte que plaisante invention italienne, conforme de nom à l'ode, et différente d'elle seulement, pour ce que le sonnet a certains vers réglés et limités et l'ode peut courir par toutes manières de vers librement, voire en inventer à plaisir à l'exemple d'Horace, qui a chanté en dix-neuf sortes de vers, comme disent les grammairiens. Pour le sonnet donc tu as Pétrarque et quelques modernes italiens. [...] Quant aux comédies et tragédies, si les rois et les républiques les voulaient restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les farces et moralités, je serais bien d'opinion que tu t'y employasses, et si tu le veux faire pour l'ornement de ta langue, tu sais où tu en dois trouver les archétypes. (BELLAY, 1930, p. 85-86, ortografia adaptada)

No século XII, há todo um ciclo épico que gira em torno do tema de Alexandre e que pode ser responsável pela denominação do verso, bem como o próprio Alexandre de Bernay (também conhecido como Alexandre de Paris, século XII), e seu *Roman d'Alexandre*, de 1180. No início do século XII, Albéric de Pisançon escreveu um poema em octossílabos chamado *Enfances d'Alexandre*, do qual hoje restam apenas fragmentos. Já em 1160, o poema é retomado em decassílabos e, por volta de 1170, Lambert le Tort de Chateaudun o reescreve em dodecassílabos. A partir daí, todas as recuperações e continuações do texto são feitas em versos de doze sílabas. A obra de Lambert, na verdade, foi perdida, e é a partir de Alexandre de Bernay que se tem notícia dela.

Foi só no século XV, entretanto, que o verso alexandrino passou a receber essa denominação³ (ROUBAUD, 2000, p. 8). Alguns retóricos que realizavam um esforço de designação e organização das letras chamaram assim o verso (então não muito comum) que tivera tanto espaço entre as canções de gesta. Mas a Renascença vai recuperar realmente seu uso, numa tentativa de aproximação com textos clássicos latinos, ou ao menos com o que alguns poetas e retóricos consideravam assim. Há todo um histórico de leituras diferentes dos clássicos e da sua suposta transposição, especialmente a partir do século XVI, o que gerou várias análises e contraposições filológicas entre os versos de dez, onze e doze sílabas, sempre a partir do hexâmetro datílico clássico (verso de seis pés de uma sílaba longa e duas breves):

Jullien [B. Jullien] consagra um capítulo à origem do verso decassílabo em sua obra de 1854, na qual sustenta que o acento grego e latino era mais forte que a quantidade que era apenas um caso de convenção e dá o acento como base da harmonia, algo a que Quicherat [L.M. Quicherat] respondeu, 1854. O hexâmetro tem cinco acentos e eles coincidem frequentemente com o sentido lógico com o que é análogo ao alexandrino. Desta teoria acentual é fácil de fazer sair o verso de dez sílabas. Quicherat consagra muitos artigos à origem desse verso, 1855, nos quais ataca a teoria de Jullien. Mostra de início que os antigos tinham versos com um número definido de sílabas entre as quais um verso de dez sílabas com acentos regulares. O verso latino de onze sílabas contava o *e* mudo no final, como faziam os italianos,

³ Ver PEUREUX, 2009, cap. 7, p. 257-311.

mas os franceses não fizeram o mesmo e seu verso de dez sílabas é exatamente igual. (THIEME, 1916, p. 67, tradução nossa)⁴

Esse é só um recorte de uma longa descrição sobre as origens desses versos. Um dos textos mais interessantes do século XX, tratando do alexandrino, foi escrito por Jacques Roubaud, matemático e poeta, membro fundador do Oulipo. Em 1978, ele lançou *La vieillesse d'Alexandre: essai sur quelques états du vers français récent*, que pensa o histórico mais recente desse verso, num levantamento importante do que foi a sua discussão no século XIX, considerando que a *crise de vers* mallarmaica já dura, na verdade, mais de cem anos.

Assim, há quase nove séculos o verso de doze sílabas é uma das formas mais estáveis da poesia francesa. Embora muito de seus usos (e acentos, ritmos, rimas, cesuras) se alterem, ele continuou sendo o paradigma com o qual os poetas tiveram de lidar.

A revolta hugoliana

Em seu discurso de posse na *Académie Française*, Alexandre Dumas (filho) lembrou a má recepção que a peça *Marie Stuart*, de Pierre-Antoine Lebrun, recebeu em 1820. O texto da peça, abertamente baseado em Schiller, tinha sido bastante criticado por seu vocabulário “comum”, “vulgar” e inadequado ao teatro:

Vocês sabem que, não só os sentimentos e as paixões eram desnaturados, mas que as palavras não tinham mais seu sentido verdadeiro? Ainda que a França tivesse se submetido às realidades

⁴ Jullien consacre un chapitre à l'origine du vers décasyllabe dans son ouvrage de 1854 dans lequel il soutient que l'accent grec et latin étaient plus fort que la quantité qui n'était qu'une affaire de convention et il donne l'accent pour base à l'harmonie, ce à quoi Quicherat répondit, 1854. L'hexamètre a cinq accents et ceux-ci coïncident souvent avec le sens logique ce qui est analogue à l'alexandrin. De cette théorie accentuelle il est facile de faire sortir le vers de dix syllabes. Quicherat consacre plusieurs articles à l'origine de ce vers, 1855, dans lesquels il attaque la théorie de Jullien. Il montre d'abord que les anciens avaient des vers d'un nombre défini de syllabes parmi lesquels un vers de dix syllabes avec des accents réguliers. Le vers latin de onze syllabes comptait l'e muet à la fin, comme le pratiquèrent les Italiens, mais les Français ne firent pas de même et leur vers de dix syllabes est exactement semblable.

mais pungentes, desde o cadafalso de 93, até os desastres de 1815; ainda que tivesse assistido a dramas terríveis, muito mais selvagens, muito mais reais que os de Shakespeare, continuava a recusar à arte o direito de lhe dizer a verdade e de chamar as coisas pelo seu nome. Um cavalo era chamado de um corcel, um lenço era chamado de tecido. Sim, Senhores, nessa época o estilo nobre não permitia outra coisa, e esse tecido não era bordado, era embelezado. Isso não significava nada, mas era assim que era preciso exprimir-se; e o senhor Lebrun⁵, tendo tido a irreverência de fazer Mary Stuart dizer, no momento de sua morte, o seguinte:

Recebe este presente, este lenço, este símbolo de ternura,

Que para ti, com suas mãos, tua amante bordou;

Recebeu tantos murmúrios no salão que precisou modificar esses dois versos e trocá-los por estes:

Recebe este presente, este tecido, este símbolo de ternura,

Que para ti, com suas mãos, tua amante embelezou.

Feita essa concessão, consentiram emocionar-se, e todas as mulheres, para enxugar as lágrimas que Mary Stuart lhes fazia derrubar, tiraram seus tecidos de seus bolsos.

Vejam onde estávamos. (DUMAS, 1875, p. 12, tradução nossa)⁶

⁵ Pierre-Antoine Lebrun (1785-1873), que ocupava, na Academia, a cadeira que Dumas veio a ocupar.

⁶ Savez-vous que, non seulement les sentiments et les passions étaient dénaturés, mais que les mots n'avaient plus leur sens véritable? La France avait eu beau subir les réalités les plus poignantes, depuis l'échafaud de 93, jusqu'aux désastres de 1815; elle avait eu beau assister à des drames terribles, bien autrement sauvages, bien autrement réels que ceux de Shakespeare, elle continuait de refuser à l'art le droit de lui dire la vérité et d'appeler les choses par leur nom. Un cheval s'appelait un coursier, un mouchoir s'appelait un tissu. Oui, Messieurs, à cette époque, le style noble ne permettait pas autre chose, et ce tissu, on ne le brodait pas, on l'embellissait. Cela ne signifiait rien du tout, mais c'était ainsi qu'il fallait s'exprimer; et M. Lebrun ayant eu l'irrévérence de faire dire par Marie Stuart, au moment de sa mort, à sa suivante:

Prends ce don, ce mouchoir, ce gage de tendresse,

Que pour toi, de ses mains, a brodé ta maîtresse;

Il y eut de tels murmures dans la salle, qu'il dut modifier ces deux vers et les remplacer par ceux-ci:

Prends ce don, ce tissu, ce gage de tendresse,

Qu'a pour toi, de ses mains, embelli ta maîtresse.

Cette concession faite, on consentit à s'émouvoir, et toutes les femmes, pour essuyer les larmes que Marie Stuart leur faisait répandre, tirèrent leurs tissus de leurs poches.

Voilà où on en était.

O imperfeito usado até a última frase já mostra que, 55 anos depois, a literatura francesa estava, supostamente, em outro lugar. Mas a descrição das regras que impunham um pudor acadêmico aos textos não passa da revelação de um rigor um pouco ridículo, que já estava ali por séculos e que realmente tentava mudar até mesmo o sentido das palavras.

Marie Stuart foi considerada uma das primeiras manifestações românticas na França, que teve no teatro as primeiras explosões dessa escola. Aliás, um dos acadêmicos que trabalharam pela entrada de Dumas na *Académie* foi Victor Hugo. E essa história certamente o lembraria de que Lebrun era apenas um eco ainda mais distante do que aconteceu uma década depois, quando Hugo escreveu e dirigiu *Hernani*. A famosa “Batalha de *Hernani*” foi um marco: uma das muitas reedições dos conflitos entre antigos e modernos, uma tomada de posição da nova geração, da nova escola, de toda uma nova atitude perante possibilidades de criação. Se em 1827 o prefácio de *Cromwell* (e a própria peça) já tinha representado uma tomada de posição, especialmente de conteúdo, em 1830, *Hernani* choca suas plateias porque alterou o alexandrino.

Por muito tempo, e principalmente após o século XVII, o alexandrino tinha suportado variações que, especialmente no teatro, sobrepunham o ritmo à métrica, ainda que sutilmente. Os alexandrinos épicos, por exemplo, mantinham um acento na sexta sílaba, aceitando uma átona em seguida que não seria “contada” (primeiro hemistíquio grave).

Em *Rythme et rime de l’alexandrin classique*, tese de 2000, orientada por Jacques Roubaud, Valérie Beaudoin analisa 80 mil versos do teatro de Corneille e Racine. Utilizando o *métrometre* (novo, naquele momento), um *outil* para análise fonética do verso clássico, a autora chega a conclusões muito interessantes:

O fim do hemistíquio é, de fato, muito fortemente marcado em relação ao início do hemistíquio seguinte e esta saliência é reforçada pela marca frágil da antepenúltima posição. As correlações entre esses níveis *a priori* independentes parecem ser constitutivos do ritmo.

A unidade rítmica parece então ser o hemistíquio. A unidade do verso é, entretanto, assegurada por todo o sistema de regras fonéticas que se aplicam à cesura, lugar de junção entre hemistíquios, pela estrutura rítmica mais regular do segundo hemistíquio em relação ao primeiro e obviamente pela rima. O alexandrino é realmente um “segmento métrico, concatenação de dois segmentos métricos equivalentes”, como escreve J. Roubaud em *La vieillesse d’Alexandre*.

Paralelamente, o exame sistemático da rima em Corneille e Racine permitiu mostrar a existência de regularidades, não atestadas nos tratados de métrica (a vogal [e], por exemplo, sempre precisa de uma consoante de apoio) e propor, sobre bases empíricas, uma definição contextual dos conceitos de rima rica, suficiente⁷ ou pobre, que depende do tipo de terminação examinada. (BEAUDOUIN, 2000, p. 433, tradução nossa)⁸

Ou seja, o que vemos é uma leitura prática, o que a autora chamou de *approche empirique* de algo que o ouvido do poeta e do bom leitor já conheciam. Mas o levantamento dos versos e a leitura minuciosa confirmam, primeiro, a firme tradição desse verso. E, em segundo lugar, a importância da “revolta hugoliana”. Se esse, o de Corneille e Racine, é o verso clássico, se esse é o alexandrino de referência para a poesia e o teatro, também será o paradigma em relação ao qual a tradição se mantém, e, no século XIX, vai se contrapor.

A *Bataille d’Hernani*, em 1830, consagrou o romantismo – e Victor Hugo. O esforço de promover o “drama” em detrimento da tragédia clássica não viria sem reações, mas Hugo não era só um revolucionário, não inventou o drama burguês, que defendia o texto em prosa: Diderot e Beaumarchais chegaram primeiro. Já o poeta romântico defendeu o verso no teatro no prefácio de *Cromwell*:

⁷ Na prosódia poética francesa, rima de final de verso produzida pela concordância sonora de uma vogal acentuada final e uma consoante ou consoantes que a seguem.

⁸ La fin d’hémistiche est, en effet, très fortement marquée par rapport au début de l’hémistiche suivant et cette saillance est renforcée par le faible marquage de l’avant-dernière position. Les corrélations entre ces niveaux *a priori* indépendants semblent être constitutives du rythme.

L’unité rythmique semble donc être l’hémistiche. L’unité du vers est cependant assurée par tout le système de règles phonétiques qui s’applique à la césure, lieu de jonction entre hémistiches, par la structure rythmique plus régulière du second hémistiche au regard du premier et bien entendu par la rime. L’alexandrin est bien un "segment métrique, concaténation de deux segments métriques équivalents", comme l’écrit J. Roubaud dans *La Vieillesse d’Alexandre*.

Parallèlement, l’examen systématique de la rime chez Corneille et Racine a permis de montrer l’existence de régularités, non attestées dans les traités de métrique (la voyelle [e], par exemple, a toujours besoin d’une consonne d’appui) et de proposer, sur des bases empiriques, une définition contextuelle des concepts de rime riche, suffisante ou pauvre, qui dépendent du type de terminaison examiné. (BEAUDOUIN, 2000, p. 433)

Não hesitamos, e isto provaria ainda aos homens de boa fé quão pouco procuramos deformar a arte, não hesitamos em considerar o verso [dramático] como um dos meios mais próprios para preservar o drama do flagelo que acabamos de assinalar, como um dos diques mais poderosos contra a irrupção di *comum*, que assim como a democracia, corre transbordante nos espíritos. (HUGO, 2007, p. 71)

No entanto, nem todos os espectadores de *Hernani* concordaram com o resultado. Na verdade, muito da dita “batalha” gira em torno do uso que Hugo (1899) fez do verso. O *beau vers* e sua elegância clássica são resultados de um “cálculo” que, obedecendo à métrica (a cesura) do alexandrino tradicional, pode submeter a ela a organização sintática e semântica. Ao evitar esse resultado, buscando um texto mais “natural”, Hugo inverteu esses valores, deslocou a cesura (ou criou outras cesuras), e chegou ao resultado que gerou o verso do drama romântico.

Nessa peça, entre várias outras “violências”, o verbo *être*, no sentido de “ser”, era bastante usado (uma das estranhas proibições clássicas), e em primeira pessoa. Um substantivo poderia ganhar ênfase, o vocabulário poderia ser mais “comum”, mas especialmente o ritmo da fala na peça deveria ser algo mais próximo do ritmo da fala cotidiana.

No livro *Les contemplations*, de 1856, encontramos vários poemas escritos ao longo das duas décadas anteriores. Em *A propos d’Horace*, de 1831, a atitude que Victor Hugo tinha usado, um ano antes, para escrever *Hernani*, é glosada em um violento desprezo:

Marchands de grec! marchands de latin! cuistres! dogues! [4-5-3]
 Philistins! magisters! je vous hais, pédagogues! [3-3-3-3]
 Car, dans votre aplomb grave, infaillible, hébété, [6-6]
 Vous niez l’idéal, la grâce et la beauté! [6-6]
 Car vos textes, vos lois, vos règles sont fossiles! [6-6]
 Car, avec l’air profond, vous êtes imbéciles! [6-6]
 (HUGO, 1856a, p. 57)⁹

⁹ Mercadores de grego! mercadores de latim! pedantes! cachorros!
 Filistinos! Professorezinhos! eu vos odeio, pedagogos!
 Porque, em sua segurança grave, infalível, estúpida,
 Negais o ideal, a graça e a beleza!
 Porque vossos textos, vossas leis, vossas regras são fósseis!
 Porque, com ar profundo, sois imbecis! (tradução nossa, literal)

A revolta do espírito romântico se afirma. Os versos iniciais vão de “mercadores” a “imbecis” e não melhoram muito depois. Todo um referencial tradicional, acadêmico e histórico da poesia francesa é avaliado severamente: e rejeitado. Mas se analisarmos os versos, encontramos alexandrinos com variações de cesuras (assinaladas ao fim de cada verso) que os distanciam do ritmo tradicional (ou o aproximam da prosa, pecado maior, segundo a crítica da época), mas que fazem, por outro lado, como até a crítica francesa virá a admitir, com que o verso ganhe em naturalidade e ênfase, criando outro ritmo romântico: o moderno.

Essa é de fato uma das muitas cruzadas da vida de Hugo. Um pouco mais para o início do livro, ainda que datado de 1834, temos um de seus poemas antológicos, “Réponse à un acte d’accusation”. Ali são criticados desde os métodos pedagógicos do colégio, até a regra das três unidades (ação, tempo, espaço), que dominava o teatro francês há séculos e que repetia, radical e prescritivamente, uma leitura específica de Aristóteles, assim como todas as regras do pudor clássico (temáticas e formais), que regiam a poesia e ditavam como ela “poderia” ser caso quisesse ser considerada poesia. E Victor Hugo comprou a briga em seus termos:

Donc, c’est moi qui suis l’ogre et le bouc émissaire. [6-6]
 Dans ce chaos du siècle où votre cœur se serre, [6-6]
 J’ai foulé le bon goût et l’ancien vers français [6-6]
 Sous mes pieds, et, hideux, j’ai dit à l’ombre: Sois! [6-6]
 Et l’ombre fut. — Voilà votre réquisitoire. [4-8]
 (HUGO, 1856a, p. 29)¹⁰

Continuamos em alexandrinos. O segundo verso está mais para o alexandrino épico, com a cesura depois da sétima sílaba, átona. Mas o último diz a que vem, alterando o lugar dos acentos, o padrão rítmico.

Alguns versos mais adiante, o conflito é guerra aberta, mas vencida:

¹⁰ Então, sou eu o ogre e o bode expiatório.
 Nesse caos do século em que vosso coração se fecha,
 Esmaguei o bom gosto e o antigo verso francês
 Sob meus pés, e, terrível, disse à sombra: Sede!
 E a sombra foi. – Vejam vossa acusação. (tradução nossa, literal)

Et sur l'Académie, aïeule et douairière,
 Cachant sous ses jupons les tropes effarés,
 Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
 Je fis souffler un vent révolutionnaire.
 Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
 Plus de mot sénateur! plus de mot roturier!
 Je fis une tempête au fond de l'encrier,
 Et je mêlai, parmi les ombres débordées,
 Au peuple noir des mots l'essaim blanc des idées;
 Et je dis: Pas de mot où l'idée au vol pur
 Ne puisse se poser, tout humide d'azur!
 Discours affreux! — Syllepse, hypallage, litote,
 Frémirent; je montai sur la borne Aristote,
 Et déclarai les mots égaux, libres, majeurs.
 (HUGO, 1856a, p. 32)¹¹

É o trecho mais conhecido do poema, e os primeiros versos são unanimemente citados quando se fala da *révolte hugolienne* (revolta hugoliana). O *bonnet rouge* é sempre identificado com o *bonnet phrygien* que simbolizava a liberdade e o civismo¹² durante os anos revolucionários. Quando o autor coloca um barrete vermelho no velho dicionário, depois de soprar um vento revolucionário (cacofonia consciente) sobre os batalhões de alexandrinos quadrados, ele ganha eternamente o coração dos românticos (e o nosso). Para maior diversão, até o quarto verso os alexandrinos são quadrados.

¹¹ E sobre a Academia, avó e aposentada,
 Escondendo sob as saias os tropos confusos,
 E sobre os batalhões de alexandrinos quadrados,
 Fiz soprar um vento revolucionário.
 Pus um barrete vermelho no velho dicionário.
 Basta de palavras senadoras! basta de palavras plebeias!
 Fiz uma tempestade no fundo do tinteiro,
 E misturei, entre as sombras transbordadas,
 Ao povo negro das palavras o enxame branco das ideias;
 E digo: Nenhuma palavra onde a ideia do voo puro
 não possa pousar, úmida de azul celeste!
 Discurso horrível! – silepse, hipálage, litotes,
 Tremeram; coloquei sobre o marco Aristóteles,
 E declarei as palavras iguais, livres, grandes. (tradução nossa, literal)

¹² Originalmente, as escravizadas romanas libertadas o usavam como forma de identificação.

O que nos interessa aqui é o momento histórico em que a poesia francesa, metalinguística e pragmaticamente, se deixa mudar: pouco, e aos poucos. É evidente que o recorte que fazemos – um autor, ainda que canônico; um só autor, ainda que seja Hugo – não é definitivo para qualquer conclusão absoluta. Mas a *crise de vers* que Roubaud retoma e estende para o século XX não tinha sido simplesmente inventada por Mallarmé naquele fim de século. E se o Romantismo, como querem tantos, é nosso primeiro modernismo, talvez Victor Hugo seja então o primeiro de seus autores. Moderno porque necessário, ainda que com variações de alexandrinos (como, aliás, nos primeiros poemas de Mallarmé).

Ao mesmo tempo, se quiséssemos seguir o trilho da exceção (numa postura um tanto concretista), poderíamos afirmar que Hugo já não usa alexandrinos, visto que ele foge declaradamente de sua definição clássica, e, portanto, que ele fez versos longos, alguns com doze, alguns com treze, outros com onze ou quatorze sílabas, com distribuição variada de acentos e cesuras. Versos livres, portanto.

J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose.

[...]

Tous les mots à présent planent dans la clarté.

Les écrivains ont mis la langue en liberté. (HUGO, 1856a, p. 36)¹³

Logo, não é inconsequente a consideração de Mallarmé, em seu “Crise de vers”, de 1897. Uma leitura desse texto (como em Bertrand Marchal), é que a morte de Deus e a crise poética são uma só compreensão seja da revolução, seja da morte de Hugo. Que será da poesia francesa?

Um leitor francês, seus hábitos interrompidos à morte de Victor Hugo, só pode se desconcertar. Hugo, em sua tarefa misteriosa, acouou toda a prosa, filosofia, eloquência, história, no verso, e, como ele era o verso pessoalmente, confiscou em quem pensa, discorre ou narra, quase o direito a se enunciar. Monumento nesse deserto, com o silêncio, longe; numa cripta, a divindade assim de uma majestosa idéia inconsciente, a saber, que a forma chamada verso é simplesmente ela mesma a

¹³ Joguei o verso nobre aos cães negros da prosa

[...]

Todas as palavras agora planam na claridade.

Os escritores colocaram a língua em liberdade. (tradução nossa, literal)

literatura; que verso há tão logo se acentua a dicção, ritmo desde que estilo. O verso, creio, com respeito esperou que o gigante que o identificava a sua mão tenaz e mais firme sempre de forjador, viesse a faltar; para, ele, se romper. Toda a língua, ajustada à métrica, aí recobrando seus cortes vitais, se evade, segundo uma livre disjunção aos mil elementos simples; e, eu o indicarei, não sem similitude com a multiplicidade dos gritos de uma orquestração, que permanece verbal. A variação data daí: ainda que por debaixo e de antemão inopinadamente preparada por Verlaine, tão fluido, voltado a primitivas soletrações. (MALLARMÉ, 2010, p. 158)

Romantismo alemão e a tradução como veículo de mudança

Ainda no século XIX, o apego a suas próprias formas tradicionais foi uma questão que gerou dificuldades para a aceitação de influências estrangeiras no verso francês. E, claro, o trânsito de obras de outros países e línguas é sempre definitivo para modificações significativas em qualquer literatura.

Mas o que houve nesse campo foram as *Belles infidèles*, a partir do século XVII, e uma confiante presunção hegemônica: as traduções resultantes da completa domesticação dos textos estrangeiros e sua adequação ao suposto gosto francês. Só no século XIX é que essa postura começará a mudar, a saber, em torno de 1830 (e voltamos ao ano da *Bataille d’Hernani*). Os ventos românticos sopravam na Europa e chegaram à França, um pouco tarde, mas finalmente chegaram.¹⁴

Na França, a literatura inglesa – Shakespeare principalmente – teve alguma influência desde o século XVIII, mas a alemã não era muito conhecida. O final do século XVIII alemão, entretanto, teve importância demasiada para passar em branco. Embora os ecos daquela produção tenham chegado ainda nos oitocentos, a Revolução e depois o Império de Napoleão geraram tempos conturbados, atrasando o Romantismo francês. Finalmente, os trabalhos de Mme de Staël e seu *De l’Allemagne* foram definitivos para que as notícias de novos ares chegassem à França. Pronto em 1810, esse livro foi inicialmente destruído pela censura napoleônica e só três anos depois pôde ser lido pelos franceses.

¹⁴ Com a “Monarquia de Julho”, de Louis Philippe, e a liberalização de costumes na França, inicia-se uma explosão cultural e vê-se o surgimento de mais jornais, editoras, revistas, livros e uma abertura de interesse sobre a produção estrangeira. Ver LOMBEZ, 2012.

Ares de Goethe e Schiller já tinham chegado,¹⁵ principalmente romances e algumas peças já tinham sua fama. Além da literatura, a canção alemã, o *lied*, começava a cair no gosto francês, mas o trabalho de recepção principal (as traduções) começou um pouco depois, só no século XIX, e com pouco sucesso, ao menos no início.

A própria Mme de Staël procurou traduzir muitas obras que considerou importantes, mas mesmo ela, profundamente imbuída de outra língua e do esforço de renovação, deixou que o francês lhe pesasse. Segundo Christine Lombez (2003, p. 358), sua tradução do poema dramático *Der Fischer*, de Goethe, se transformou em uma fábula do século XVIII. Rossel, crítico do século XIX interessado no tema, insiste nesse exemplo: “Ora, quão canhestros e insossos eram os poemas líricos de Goethe, lamentavelmente traídos em maus ou medíocres versos franceses? Quem teria reconhecido ‘Der Fischer’ em ‘O pescador’ de Mme de Staël?”¹⁶ (ROSSEL, 1897, p. 120, tradução nossa). E o crítico se alonga em outros exemplos. Porém ele parece afirmar, ao usar o imperfeito, que novas traduções teriam mudado essa perspectiva. Mas o que é mais interessante é como, independentemente do original, quase invariavelmente os tradutores franceses “recriaram” os poemas em alexandrinos. Em poucas variações o verso octossilábico foi escolhido. Essa prática conservou-se para poemas traduzidos ao longo de boa parte do século XIX.

Um exemplo de algum esforço em outra direção é o volume *Les Étrangères*, de H.-F. Amiel. O tradutor é suíço, genebrino, mas a editora é francesa. Na capa do livro há uma “chamada” para o que vem pela frente: “Reprodução exata dos ritmos originais. Prática e teoria. Propostas de inovações.”¹⁷ (AMIEL, 1876, n/p, tradução nossa). São apresentados poemas traduzidos de várias línguas (alemão, a maioria; italiano; sérvio; inglês; português), divididos em duas partes: *Rythmes connus* (50 poemas) e *Rythmes nouveaux* (11 poemas). Além disso, um prefácio e um apêndice,

¹⁵ Rossel, no entanto, informa que até 1821 só se conhecia o *Werther* de Goethe (ROSSEL, 1897, p. 102). Sendo, assim, somente a prosa.

¹⁶ Or combien gauches et fades n’étaient pas les poésies lyriques de Goethe, pitoyablement trahies en méchants ou en médiocres vers français? Qui donc eût reconnu ‘Der Fischer’ dans ‘Le Pêcheur’ de Mme de Staël?

¹⁷ “Reproduction exacte des Rythmes originaux. Pratique et Théorie. Innovations proposées.”

ambos sobre as dificuldades de se traduzir poesia para o francês, com regras de versificação rígidas que, caso não cumpridas, desqualificariam qualquer texto como poético.

Enxergamos, no entanto, um esforço grande, por parte do tradutor, para se aproximar dos originais que escolheu, seja pela métrica, seja pelo ritmo (ele escolhe ritmos supostamente não muito “estranhos” ao francês, com raras exceções), sem esquecer, a princípio, o conteúdo semântico dos poemas. E no apêndice, assim como nas notas finais, ele apresenta explicações, comentários, justificativas para suas escolhas. Curiosa, e, acredito, indicativa do peso da tradição francesa, é sua desculpa (e defesa) pelos versos brancos. Embora retoricamente inteligente, mais de cem anos depois ainda nos espanta a dificuldade de se violar uma “regra” como essa. A explicação é boa: a rima marca o final do verso:

Como, com nossas rimas, gerar o efeito dos versos sem rimas, dos versos brancos e unicamente acentuados? Respondo: desenvolvendo o princípio da cadência ou da cesura que já existe em nossa versificação. Os rimadores franceses fazem versos brancos sem o saber. Nossos decassílabos e nossos alexandrinos contêm o germe desse sistema que Voltaire reprovava e que ele cria, sem razão, ser inabordável. De fato, tomemos o início de *Henriade*:

Canto este herói
Que reinou sobre a França,
E por direito de conquista
E por direito de nascença.

Ora, nesse quarteto, os versos pares somente são rimados; os outros dois são brancos. Mas para disfarçar isso o que fez o poeta? Ele os reduziu ao estado de hemistíquios e, dobrando o verso primitivo, escreveu:

Canto este herói que reinou sobre a França,
E por direito de conquista e por direito de nascença.
(AMIEL, 1876, p. 259, tradução nossa)¹⁸

¹⁸ Comment, avec nos rimes, rendre l'effet des vers sans rime, des vers blancs et uniquement accentués

Je répons : en développant le principe de la cadance ou de la césure qui est déjà dans notre versification. Les rimeurs français font des vers blancs sans le savoir. Nos décasyllabes et nos alexandrins contiennent le germe de ce système que réprovait Voltaire et qu'il croyait à tort nous être inabordable. En effet, prenons le début de la *Henriade* :

Je chante ce héros
Qui régna sur la France,
Et par droit de conquête

É só um exemplo do empenho de Amiel em convencer seu leitor de que, talvez, o exigente leitor de língua francesa possa considerar encontrar ali alguma poesia. Christine Lombez (2012), teórica da tradução, considera Amiel um dos melhores exemplos de tradutor naquele período. Segundo a autora, um bom exemplo do lugar social de onde foram surgindo as mudanças e as boas traduções são os alsacianos, belgas e suíços, pois são eles que farão o verdadeiro serviço de tentar *não* transformar a poesia estrangeira em inequívoca poesia francesa, de tentar oferecer a eles um pouco da natureza da poesia de outras línguas. Ou seja, não-franceses-francófonos são os que cometerão tal ousadia.

Mesmo quando mantêm os dodecassílabos clássicos franceses, Amiel o faz por uma razão. É interessante ver o esforço – e, na verdade, a criatividade – do tradutor ao trabalhar, por exemplo, com um soneto de Camões (AMIEL, 1876, p. 171-172). Não se trata de uma tradução literal, o que destaca ainda mais a qualidade do trabalho, mas há diferenças curiosas: enquanto o poema português é um clássico soneto na língua, todo em decassílabos com rimas abba/cde/dce (portanto, com uma pequena variação interessante de rimas nos tercetos), Amiel compõe seu poema em versos dodecassilábicos, rimas abab/cdc/dcd, no melhor estilo clássico, simétrico, “perfeito”, dos sonetos franceses de um renascentista como Ronsard.

Podemos argumentar que essa tradução de Amiel busca, justamente, os efeitos correspondentes adequados: elaborar e reelaborar um poema do século XVI francês é fazer exatamente isso. Não fosse uma das advertências da capa da edição: “*Reproduction exacte des Rythmes originaux.*”¹⁹ (AMIEL, 1876, n/p). Ainda precisamos lembrar que o francês é mais “condensado” foneticamente que o português, o que quer dizer que nele diz-se “mais em menos sílabas”. Assim, se o tradutor ainda aumenta duas sílabas a cada verso, há que se criar alguma coisa, mas Amiel é um dos bons exemplos. As ressalvas feitas aqui são mais comentários às diferenças do que descobertas

Et par droit de naissance.

Or, dans ce quatrain, les vers pairs seulement sont rimés; les deux autres son blancs. Mais pour dérober ceux-ci qu’a fait le poëte? Il les a réduits à l’état d’hémistiches et doublant son vers primitif, il a écrit:

Je chante ce héros qui régna sur la France,
Et par droit de conquête et par droit de naissance.

¹⁹ Reprodução exata dos ritmos originais.

de problemas: perfeitamente defensável, portanto, a postura de transposição para a tradição equivalente, quinhentista, francesa.

Outros gêneros textuais, como o *lied*, também guardam um pouco das mudanças da tradução francesa. O fato de que se trata de uma tradução que precisa ser cantada em uma música pré-existente fez dele um gênero interessante para o estudo das traduções.

O *lied* faz parte da tradição da canção erudita e da canção popular alemã²⁰, e ganhou muito espaço e repercussão fora da Alemanha durante o período romântico. Quando alguns grandes compositores (Schubert, Schumann) começaram a musicar poemas dos poetas românticos (Heine, Goethe), bem no início do século XIX, o gênero explodiu e se popularizou entre todas as camadas da população. Em pouco tempo, a Europa também já tinha se encantado com aquele formato simples de voz e piano e, posteriormente, voz e *ensemble*.

Já mais adiantado no século, o grande historiador (e um dos grandes tradutores) do *lied* na França é Édouard Schuré. Como Amiel, ele faz opções de manutenção de características do original, a despeito da prosódia poética francesa tradicional. Além disso, ele defende especialmente a não transformação de registro moral, social ou linguístico em seu trabalho. A defesa da autenticidade, ainda que menos “elevada” a olhos franceses, fica bastante clara no seu livro *Histoire du Lied* (SCHURÉ, 1868), que apresenta textos de estudo e muitas traduções.

Além de ter tomado essa posição em relação à tradução, Schuré escreve um último capítulo intitulado “O que falta à poesia lírica francesa”²¹, onde basicamente culpa a centralização elitista parisiense por um “congelamento” de formas e normas que desconhecem completamente a vida da província. Alguns subtítulos do capítulo são bons exemplos da ira do autor: “Tirania de Paris, sufocamento da originalidade provincial”²² e “O

²⁰ Na autêntica produção francesa, a *mélodie* é seu possível equivalente. Ambos são exemplos de poemas que foram musicados, mas o *lied* tanto se refere à tradição popular como à erudita, enquanto a *mélodie* é exclusivamente erudita. O exemplo mais popular francês, com letras criadas para as músicas, é a *chanson*.

²¹ Ce qui manque à la poésie lyrique en France.

²² Tyrannie de Paris, étouffement de l’originalité provinciale.

gênio francês é o gênio parisiense?”²³ (SCHURÉ, 1868, 489-512, tradução nossa). Vale salientar, para a análise, que Édouard Schuré é alsaciano.

Tudo isso, portanto, nos leva aos questionamentos que a tradição tradutória francesa enfrentava naquele momento: o de que ela pervertia o “sentido” dos textos, traduzia as letras dos *lieder* por coisas completamente diferentes, não oferecia aos leitores franceses uma noção mínima das características dos originais e o de que, na tradução de poesia, ritmos e acentos dos textos-fonte eram recusados em função da prosódia francesa. Mas essa atitude começava a mudar, num esforço coerente com as propostas românticas.

Vai ficando claro, conforme lemos a poesia criada e traduzida no século XIX, que esse trabalho se configurou em uma tomada de posição, uma reação não só às normas clássicas, ditadas pela academia, e à tradição firmada a partir delas, mas também à tradição da própria tradução francesa que obedecia, até pouco antes, a essas normas todas. Em nome da língua francesa e suas regras prosódicas, bem como de algumas regras morais e algo pedantes, tradutores teriam, no limite, corrompido um sem número de textos estrangeiros, o que talvez tenha gerado, naquele momento, até mesmo um certo desinteresse por parte da cultura francesa quanto ao estranho, ao diferente. Esse processo, para manter sua radicalidade, precisou inclusive transformar em alienígenas as próprias províncias francesas. Daí a posição radical de críticos como Schuré.

Finalmente, a aceitação e a normalização do diferente levaria, inclusive, ao moderno verso livre, assumido por autores que leram tanto a poesia de um Victor Hugo quanto as traduções de poesia romântica alemã, inglesa, americana e outras. Mas esse é outro capítulo dessa história.

Referências

AMIEL, Henri-Frédéric. *Les étrangers: poésies traduites de diverses littératures*. Paris: Sandoz et Fischbacher Éditeurs, 1876.

BEAUDOUIN, Valérie. *Rythme et rime de l'alexandrin classique: étude empirique des 80.000 vers du théâtre de Corneille e Racine*. 2000. 433 f. Tese (Doutorado em Ciência da Linguagem) – Ecole Des Hautes Etudes En Sciences Sociales, Paris, 2000.

BELLAY, Joachim du. *Défense et illustration de la langue française*. Paris: Garnier, 1930.

²³ Le génie français est-il le génie parisien?

CHEVREL, Yves; D'HULST, Lieven; LOMBEZ, Christine. *Histoire des traductions en langue française: XIXe siècle – 1815-1914*. Paris: Éditions Verdier, 2012.

DUMAS FILS, Alexandre. *Discours de réception d'Alexandre Dumas fils*. Paris: Institut de France, 1875. Disponível em <https://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/dumas_fils_1875.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2018. Edição fac-similada.

HUGO, Victor. *Les contemplations*. Autrefois: 1830-1843. t. 1. Paris: Michel Lévy Frères – J. Hetzel – Pagnerre, 1856a.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUGO, Victor. *Hernani*. Paris: J. Hetzel Libraire-Éditeur, 1899.

LOMBEZ, Christine. Traduire en poète: Philippe Jaccottet, Armand Robin, Samuel Beckett. *Poétique*, Paris, v. 135, n. 3, p. 355-379, 2003.

LOMBEZ, Christine (org.). *Traduire en langue française en 1830*. Arras: Artois Presses Université, 2012.

LOTE, Georges. *Histoire du vers français*. t. iv. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence; Éditions Boivin Paris, 1988. 203 p. (Hors collection).

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.

PEUREUX, Guillaume. *La fabrique du vers*. Paris: Éditions du Seuil, 2009.

RONCARD, Pierre de. *Abregé de l'art poétique français*. Londres: Hacon & Ricketts, 1903.

ROSSEL, Virgile. *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*. Paris: Librairie Fischbacher, 1897.

ROUBAUD, Jacques. *La vieillesse d'Alexandre: essai sur quelques états du vers français récent*. Paris: Éditions Ivrea, 2000.

SCHURÉ, Édouard. *Histoire du lied ou la chanson populaire en Allemagne: avec une centaine de traductions en vers et sept mélodies*. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie. Éditeurs, 1868.

THIEME, Hugo Paul. *Essai sur l'histoire du vers français*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1916.



Baudelaire, « cet étrange classique »

Baudelaire, “esse clássico estranho”

Baudelaire, “that Strangest of Classics”

Roxanne Covelo

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

roxannecovelo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7384-5982>

Résumé : L’année 2021 a été marquée par le bicentenaire du poète et critique français Charles Baudelaire (1821–1867), dont les vers combinent la rigueur formelle de l’école néoclassique avec une nouvelle perspective esthétique élaborée par l’auteur dans ses textes critiques sur la modernité et l’art romantique. En 1855, dans un compte-rendu de l’Exposition universelle, Baudelaire propose que: « le Beau est toujours bizarre », et ajoute que « c’est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau ». La présente étude examine la tension qui existe, dans l’œuvre baudelairienne, entre le formalisme classique de l’auteur et sa théorie esthétique du bizarre. Elle fait également le bilan de sa réception, tantôt comme poète classique et tantôt comme iconoclaste, de 1857 à aujourd’hui.

Mots clés: romantisme ; classicisme ; Baudelaire ; *Les Fleurs du mal*.

Resumo: O ano 2021 marcou o bicentenário do nascimento do poeta e ensaísta francês Charles Baudelaire (1821–1867), cujos versos combinam o rigor formal do neoclassicismo francês com uma nova perspectiva estética explorada por ele em textos críticos sobre a modernidade e a arte romântica. Em um ensaio de 1855, escrito após sua visita à Exposição Universal de Paris daquele ano, Baudelaire afirma que: “o Belo é sempre bizarro [...] e é essa bizzarria que o faz ser particularmente o Belo”. Nesse estudo é explorada a tensão que existe entre o formalismo clássico de Baudelaire e sua concepção romântica do belo bizarro, bem como a história de sua recepção (ora como autor clássico, ora como inovador) de 1857 até hoje.

Palavras-chave: romantismo; classicismo; Baudelaire; *As flores do mal*.

Abstract: 2021 saw the bicentenary of the birth of French poet and essayist Charles Baudelaire (1821–1867), whose verse combines the formal rigor of French neo-classical poetry with a novel aesthetic outlook expounded by the author in his critical essays on modernity and romanticism. In one such essay from 1855, written after his visit to that year’s International Exhibition in Paris, Baudelaire proposes that: “the Beautiful is always

bizarre [...] and it is precisely this quality that defines it *as* the Beautiful”. With this in mind, the present study explores the tension that exists between the poet’s neoclassical formalism and his theory of the bizarre. It also traces the history of his reception, both as classic writer and iconoclast, from 1857 to the present day.

Keywords: romanticism; classicism; Baudelaire; *The Flowers of Evil*.

L’an dernier a été marqué par le bicentenaire de Charles Baudelaire, né en 1821, auteur d’un unique recueil de poèmes (deux, si l’on y joint les *Petits poèmes en prose*), mais dont l’œuvre suscite toujours de vifs débats. L’auteur des *Fleurs du mal* (1857) a été revendiqué par la critique tantôt comme poète symboliste, tantôt comme romantique, tantôt décadent – et même, selon la formule d’un autre grand poète, « le paragon de la poésie *moderne* » (ELIOT, 2005, p. 171, souligné dans l’original)¹. Ce sont les mots de l’Américain T.S. Eliot, lui-même crédité d’avoir inauguré la poésie moderniste, mais selon qui Baudelaire en serait peut-être le vrai initiateur. Il écrit que:

L’invention de la langue, à un moment où la poésie française, tout particulièrement, en était affamée, serait déjà suffisante pour consacrer Baudelaire en tant que grand poète, voire un monument de la poésie. Et Baudelaire est de fait le paragon de la poésie *moderne*, quelle que soit la langue, car ses vers et son langage sont ceux qui, plus que tout autre dont nous ayons connaissance, se rapprochent d’un total renouvellement. (ELIOT, 2005, p. 171)²

Eliot est suivi d’autres critiques qui voient dans l’œuvre baudelairienne un cheminement vers « la modernité », néologisme que Baudelaire est d’ailleurs un des premiers à employer en français. Le texte d’Eliot est écrit en 1930, à l’occasion d’une traduction anglaise des *Journaux intimes*. Cinq ans plus tard, Walter Benjamin, traducteur de Baudelaire en allemand, écrit « Paris, capitale du dix-neuvième siècle », suivi de « Le Paris du Second Empire de

¹ Première publication de 1930.

² « The invention of language, at a moment when French poetry in particular was famishing for such invention, is enough to make of Baudelaire a great poet, a great landmark in poetry. Baudelaire is indeed the greatest exemplar in *modern* poetry in any language, for his verse and language is the nearest thing to a complete renovation that we have experienced » (ELIOT, 2005, p. 171).

Baudelaire » (1938) et « Sur quelques motifs baudelairiens » (1939)³. Plus que tout autre critique, c'est Benjamin qui a consolidé la réputation internationale de l'auteur des *Fleurs du mal* comme poète de la modernité.

Or, les auteurs compatriotes de Baudelaire ont souvent été plus sensibles à ses traits classiques. Selon la chercheuse Marie-Gabrielle Slama, auteure de l'étude « Baudelaire 'classique': petite généalogie d'une image » (2007, p. 231), le premier critique à faire ce rapprochement serait un auteur peu connu, du nom d'Édouard Goepf, dont le compte-rendu des *Fleurs du mal* (réédité par Slama dans son étude) va nettement à l'encontre de l'opinion générale en 1857. Sur le poème « Les Femmes damnées », pourtant un des plus controversés du recueil, Goepf dit y voir « une perfection de langage vraiment inouïe » et ajoute de plus que « [j]amais Racine, dans ses moments d'inspiration les plus lumineux, n'a rien écrit qui valût mieux » (GOEPP *apud* SLAMA, 2007, p. 229). Les comparaisons à Racine et aux rigueurs formelles du Grand Siècle se multiplient par la suite, même si elles demeurent une opinion dissidente. L'éditeur Pierre-Jules Hetzel trouve lui-aussi cette qualité chez le poète (KOPP, 1998, p. 194). Dans une lettre de 1862 dont le but est de parvenir à faire publier les *Petits poèmes en prose*, Hetzel appelle Baudelaire « cet étrange classique des choses qui ne sont pas classiques » (HETZEL *apud* KOPP, 1998, p. 194)⁴.

Plus tard, c'est le poète Anatole France qui renouvelle la comparaison. Or, à l'époque où il écrit, en 1889, l'héritage classique de Baudelaire est invoqué surtout en tant que justification des éléments moins acceptables des *Fleurs du mal*, et c'est dans ce sens aussi que l'invoque Anatole France (à la différence de Goepf ou de Hetzel ci-dessus). Comme l'explique Slama (2007, p. 228), « le classicisme de Baudelaire apparaît [au dix-neuvième siècle] comme une réhabilitation, un rachat de ses 'perversités' morales ».

³ Dans l'original: « Paris, Hauptstadt des 19. Jahrhunderts », « Das Paris des Second Empire bei Baudelaire » et « Über einige Motive bei Baudelaire ».

⁴ Hetzel s'adresse à son ami Arsène Houssaye, responsable de la partie littéraire du quotidien *La Presse*: « Mon cher Houssaye, Lis pour de bon. — Je voudrais t'écrire ceci en lettre de Feu — tu as le commencement des Poèmes en prose de Baudelaire [...] assurément le prosateur le plus original, et le poète le plus personnel de ce temps — il n'y a pas de journal qui puisse faire attendre cet étrange classique des choses qui ne sont pas classiques — publie-le donc vite — mais vite — et mets-moi à même de le lire. Les vrais singuliers sont si rares! » (HETZEL *apud* KOPP, 1998, p. 194–195).

L'article de France pour *Le Temps* du 14 avril est donc à lire, du moins en partie, comme défense ou justification de ce type:

Et remarquez, en passant, comme le vers de Baudelaire est classique et traditionnel, comme il est plein. Je ne me résoudrai jamais, pour ma part, à voir en ce poète l'auteur de tous les maux qui désolent aujourd'hui la littérature. Baudelaire eut de grands vices intellectuels et des perversités morales qui défigurent la plus grande partie de son œuvre. J'accorde que l'esprit baudelairien est odieux, mais *Les Fleurs du mal* sont et demeureront le charme de tous ceux que touche une lumineuse image portée sur les ailes du vers. Cet homme est détestable, j'en conviens. Mais c'est un poète, et par là il est divin. (FRANCE *apud* SLAMA, 2007, p. 227–228)

Il s'agit donc d'une stratégie critique qui demeure, à sa base, conservatrice, puisque France continue de voir dans « l'esprit [...] odieux » de l'auteur des *Fleurs du mal* des défauts qui « défigurent » définitivement son recueil en dépit de la pureté du vers.

Marcel Proust, au vingtième siècle, parvient à surmonter les soucis moraux qui troublaient si visiblement Anatole France. Pour le centenaire du poète, Proust rédige un bref bilan de son parcours. Écrit pour l'édition de juin 1921 de *La nouvelle revue française*, l'article « À propos de Baudelaire » donne un survol de l'œuvre de l'auteur qui, avec Alfred de Vigny, serait « le plus grand poète du XIX^e siècle » (PROUST, 1921, p. 641). En particulier, Proust relève les indices subtils qui lient l'auteur des *Fleurs du mal* au Grand Siècle et notamment à Racine. Les deux auteurs ont la même tendance et la même manière de puiser aux sources antiques. « [Le] poème des Petites Vieilles », explique-t-il à titre d'exemple, « est un de ceux où Baudelaire montre sa connaissance de l'Antiquité. On ne la remarque pas moins dans le Voyage, où l'histoire d'Électre est citée comme elle aurait pu l'être par Racine dans une de ses préfaces » (PROUST, 1921, p. 649). Bien sûr, quand Racine a recours dans ses préfaces à ce genre d'allusion, c'est presque toujours dans le but de se défendre contre une éventuelle accusation d'immoralité⁵ – tandis qu'aux yeux de Baudelaire, nous explique Proust, une

⁵ Sur cet argument de Proust, voir les commentaires de la chercheuse Marion Schmid (2011, p. 78), qui nous dit que: « La seule différence entre les deux écrivains [selon Proust] réside dans leur positionnement face au public: tandis que, dans ses préfaces, Racine cherche à se défendre des accusations d'immoralité proférées à son égard et va jusqu'à invoquer

telle autojustification serait non seulement hypocrite mais lâche. Néanmoins, malgré cette différence centrale, les deux demeurent pour lui semblables:

Peut-être Baudelaire est-il plus sincère, dans la pièce liminaire au lecteur « *Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère* ». [Toutefois], en tenant compte de la différence des temps, rien n'est si baudelairien que *Phèdre*, rien n'est si digne de Racine, voire de Malherbe, que les *Fleurs du mal*. Faut-il même parler de différence des temps, elle n'a pas empêché Baudelaire d'écrire comme les classiques. (PROUST, 1921, p. 650)

Il fournit par la suite d'autres illustrations du classicisme de Baudelaire, par exemple « du rôle des cités antiques dans Baudelaire et de la couleur écarlate qu'elles mettent çà et là dans son œuvre » (PROUST, 1921, p. 656) – mais, de façon générale, il évite de généraliser ou d'exagérer les ressemblances entre les deux auteurs. « Je ne parle du classicisme de Baudelaire », dit-il avec prudence, « que selon la vérité pure, avec le scrupule de ne pas fausser, par ingéniosité, ce qu'a voulu le poète » (PROUST, 1921, p. 651). Il n'en reste pas moins qu'il y croit; d'ailleurs, ce n'est pas le premier texte dans lequel il les compare. Ils apparaissent également dans son article « Classicisme et romantisme », écrit l'année précédente et dans laquelle il déclare que, de toute façon, « [j]e crois que tout art véritable est classique » (PROUST, 1920, p. 313)⁶. Et en 1905, il écrivait dans une lettre, au sujet de la « décadence » de l'auteur: « A-t-on dit que c'était un décadent? Rien n'est plus faux. Baudelaire n'est pas même un romantique. Il écrit comme Racine. Je pourrais vous citer vingt exemples » (PROUST *apud* COMPAGNON, 2003, p. 19).

C'est donc Racine qui, parmi les classiques, apparaît le plus souvent comme point de comparaison ou de repère pour comprendre « l'étrange classicisme » de Baudelaire. Mais Boileau⁷ et surtout Pétrarque sont

l'univers antique comme garant de sa bonne foi, Baudelaire, au contraire, dans son avis 'Au Lecteur' crée une complicité avec ses lecteurs, anges déchus aux prises de Satan tout comme le poète ».

⁶ Le texte est écrit en 1920 et apparaît dans *La Renaissance politique, littéraire, artistique* (édition du 8 janvier 1921) sous le titre « Enquête sur le romantisme et le classicisme. À propos de la controverse Raymond de la Tailhède-Charles Maurras ».

⁷ C'est Alcide Dusolier qui, le premier, qualifie Baudelaire de « Boileau hystérique », comparaison qui sera reprise maintes fois par la suite dans la critique baudelairienne

également mentionnés. En 1857, Sainte-Beuve écrit que, même dans les poèmes les plus sordides des *Fleurs du mal*, Baudelaire compose ses vers « avec un talent curieux et un abandon quasi précieux d'expression, en perlant le détail, en pétrarquisant sur l'horrible » (SAINTE-BEUVE *apud* KOPP, 1998, p. 197, je souligne). L'accent est mis sur le contraste entre la forme et le sujet. Le sujet (souvent la femme, et souvent une description ou un blason du corps féminin, dans le style de Pétrarque justement) est abordé d'une manière qui choque par le contraste créé. Soulignons que le choc provient plutôt du style des images (des images de putréfaction ou de violence, par exemple), et non des vers en soi, qui sont généralement des alexandrins parfaitement réguliers et harmonieux. Pour Kopp, l'origine du choc esthétique baudelairien est à chercher plutôt

[d]ans la forme, dans le vocabulaire, dans les tropes, dans les métaphores [...] « Une Charogne » fonctionne comme un poème de Pétrarque: ce qui était le blason du corps féminin est ici perverti; le style est en partie le même, mais avec des ruptures (on introduit des termes étrangers à la poésie traditionnelle); la matrice est celle de la poésie traditionnelle subvertie ou pervertie. Il y a donc bien des restes de la tradition poétique classique chez Baudelaire. Et [...] c'est vraiment la poésie du XVI^e siècle qu'il connaît bien, et à laquelle il fait souvent allusion. Il y a une sorte de pétrarquisme dans *Les Fleurs du mal*. (POMEAU, KOPP, et al., 1998, p. 218–219)

Cet étrange « pétrarquisme », comme l'appelle Kopp, ou ce classicisme perverti, n'est possible que chez un auteur qui, comme Baudelaire, maîtrise à fond les conventions qu'il détourne. Nombreuses sont les études ayant fait le bilan de sa scolarisation et du contact du jeune Baudelaire avec la littérature et la rhétorique classiques⁸ : celles des époques de Racine, bien sûr, et de Pétrarque aussi – mais également les sources grecques et latines dans l'original. Pendant ses études au lycée Louis-le-Grand, Baudelaire s'est distingué par sa maîtrise des langues classiques et notamment du latin, langue dans laquelle il versifiait presque autant qu'en français. Dans « Baudelaire poète latin », la chercheuse Corinne Saminadayar-Perrin (2001,

(COMPAGNON, 2003, p.19).

⁸ Voir par exemple les travaux d'Alain Michel (1993), Charles Herisson (1968) et Gérard Antoine (1968).

p. 88) décrit ses nombreux exploits et palmarès en composition latine⁹, ainsi que « l'influence diffuse, difficilement réparable et rarement revendiquée comme telle, des vers latins de collègue [sur *Les fleurs du mal*] ». Dans la vie adulte, Baudelaire continuera de voir la connaissance de la langue et de la littérature latines comme un atout pour la composition. Comme l'explique la chercheuse,

il considère le détour par le latin comme la condition indispensable pour maîtriser le grand style français [...] Inversement, l'ignorance de la langue latine représente le comble de l'incapacité littéraire et consacre l'impuissance à saisir ou à comprendre le Beau; c'est le cas par exemple des Belges, qui, note le poète, n'ont étudié pendant leurs classes ni le latin ni le grec, ce qui explique leur « haine de la poésie »; la langue latine apparaît au poète comme quasiment sacrée [...] (SAMINADAYAR-PERRIN, 2001, p. 90)

Le grec aussi, et surtout la grande tradition de la rhétorique grecque, demeurent pour lui un point de référence. Cela se voit aussi bien dans ses écrits critiques que dans sa poésie. Dans « Une singulière noirceur d'expression: Baudelaire et la rhétorique », Jacques-Philippe Saint-Gérand (1988, p. 37) nous dit que « [n]ombreux sont les textes critiques de Baudelaire qui recourent à l'emploi d'un élément de la terminologie rhétorique ». Bref, ses études approfondies de la tradition classique, dans toutes ses formes, demeurent présents dans l'esprit de l'auteur adulte et exercent une influence considérable sur l'ensemble de son œuvre.

Or, qu'on reprenne les commentaires directs de Baudelaire-critique sur le classicisme et l'on verra l'idiosyncrasie de la définition qui en ressort. D'un côté, et surtout lorsqu'il est question de peinture, la qualification de

⁹ La chercheuse fournit aussi quelques témoignages de ses anciens condisciples: « Émile Deschanel, camarade de classe de Baudelaire au cours de son année de philosophie, écrit de son côté: 'Lui-même, dès le lycée, était poète, soit en latin, soit en français. Je me rappelle un des ses chefs-d'œuvre en vers latins [...] Baudelaire avait fait merveille, composé les vers latins les plus brillants, brodé des développements éblouissants.' Les palmarès confirment ces souvenirs: en troisième, en seconde et en rhétorique, Baudelaire obtint le premier prix en vers latins [...] L'œuvre ultérieure du poète atteste d'ailleurs de la profonde imprégnation linguistique que nécessitait cette pratique; la grammaire latine, les textes de récitation classique, les formules célèbres se retrouvent fréquemment dans ses vers tout comme dans ses écrits en prose [...] » (SAMINADAYAR-PERRIN, 2001, p. 87).

« classique » remet surtout à une certaine pesanteur du style: des tableaux fades et surchargés, peuplés de Romains ou bien « de grandes femmes pâles, noyées dans le satin », comme dit Baudelaire dans « Le Salon de 1846 » (1868a, p. 120). À titre d'exemple, sur Ingres, chef de file des néoclassiques, il écrit que le peintre ne possède ni génie, ni fatalité (traits *sine qua non* de l'artiste romantique et moderne), mais simplement « un goût pour l'antique et le respect de l'école » (BAUDELAIRE, 1868b, p. 231). Le chercheur Christian Rimestad attribue ce mépris envers Ingres à un mépris général de Baudelaire vis-à-vis de l'école néoclassique (c'est-à-dire des néoclassiques du dix-neuvième siècle, à distinguer des classiques originaux de ses études). Dans « Le classique chez Baudelaire », Rimestad (2016, p. 53) explique que

son animosité mal dissimulée à l'encontre du peintre Ingres était étroitement liée à son mépris pour le néoclassicisme qui, pendant un bref moment, parvint à l'emporter sur le romantisme. Baudelaire abhorrait l'imitation des époques antérieures et il estimait que la fonction de l'art était d'apporter au monde une beauté inédite [...].

D'où son admiration pour des artistes comme Constantin Guys (le peintre de la vie moderne) et Eugène Delacroix – artistes qui, au lieu de « transporter la vie commune et vulgaire dans un cadre grec ou romain » fournissent au contraire une véritable « sensation de nouveauté » (BAUDELAIRE, 1868c, p. 290). Bref, en question de peinture, la qualification de « classique » par Baudelaire est bien loin de constituer un éloge.

Toutefois, lorsqu'il est question de littérature et surtout de poésie, son emploi du terme s'avère plus nuancé et, en règle générale, plus positif aussi. Dans un projet de préface pour *Les Fleurs du mal*, préface qui aurait servi en quelque sorte d'explication de l'œuvre à suivre, voire de protection¹⁰ (à la manière des préfaces de Racine, dont nous avons déjà fait mention)

¹⁰ Dans sa première édition, le recueil est publié sans préface. Selon Baudelaire, le choix est fait malgré l'insistance de son éditeur, puisque, dans la quatrième ébauche de ce projet non réalisé (« Projet de préface IV »), il écrit que: « Mon éditeur prétend qu'il y aurait quelque utilité, pour moi comme pour lui, à expliquer pourquoi et comment j'ai fait ce livre, quels ont été mon but et mes moyens » (BAUDELAIRE, 1996, p. 236–237). Plus tard, découragé face au procès porté contre *Les fleurs du mal*, il verra l'absence d'une préface comme un facteur ayant contribué à sa condamnation. Dans « Notes et documents pour mon avocat », il insiste que « mon unique tort a été de compter sur l'intelligence universelle, et ne pas faire une préface où j'aurais posé mes principes littéraires et dégage la question si importante de

contre les moralistes dont la tendance est de « confondre l'encre avec la vertu » (BAUDELAIRE, 1996, p. 231), le poète compare son milieu actuel à celui des époques antérieures. Selon lui, le dix-neuvième siècle a nettement régressé. « [C]e siècle », écrit-il dans ce premier projet de préface, « [a] désappris toutes les *notions classiques* relatives à la littérature » (BAUDELAIRE, 1996, p. 231, je souligne). Par « notions classiques » entendons surtout « la distinction du Bien d'avec le Beau » (BAUDELAIRE, 1996, p. 231). Ici la reproche vise, évidemment, les faux moralistes parmi le public et non ses collègues artistes (bien qu'il existe aussi des poètes sermonneurs). L'argument principal exposé dans la préface est que, selon la notion « classique » de la littérature, l'esthétique prévaut sur la morale. Ce qui importe, ce sont les considérations formelles, dont la première serait l'imposition volontaire de contraintes. Comme il dira plus tard au sujet du sonnet, qu'il considérerait la plus stricte des formes poétiques, « [p]arce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense » (BAUDELAIRE *apud* COMPAGNON, 2003, p. 83). Ce qui est plus, les anciennes règles et contraintes – celles établies par la rhétorique gréco-latine, comme nous l'avons dit – sont souvent les meilleures. Premièrement, parce que Baudelaire croit en une ressemblance ou affinité spéciale entre le latin et le français en question de sonorité¹¹; et, deuxièmement, parce que les règles qui régissent la rhétorique classique ne sont pas arbitraires mais sont au contraire le reflet des mouvements de l'esprit qui raisonne. Comme il l'explique dans « Le Salon de 1859 »,

il est évident que les *rhétoriques* et les *prosodies* ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai. (BAUDELAIRE, 1868c, p. 274, je souligne)

la Morale » (BAUDELAIRE, 1996, p. 244). Une telle préface, même hypocrite ou écrite a contre-cœur, lui aurait servi d'alibi contre le délit d'outrage à la morale publique.

¹¹ Voir de nouveau Saminadayar-Perrin (2001, p. 92), qui écrit que « Baudelaire considère qu'il existe une affinité mystérieuse, voire mystique, entre les langues latine et française » et ajoute que « [l]a fascination baudelairienne pour le pouvoir poétique de la langue latine se lit clairement dans le travail stylistique des *Fleurs du mal*, et en premier lieu par la volonté de raviver l'empreinte latine inscrite au cœur du français » (PERRIN, 2001, p. 94).

Bref, l'idée de la contrainte rhétorique est essentielle au système esthétique de Baudelaire, qui la voit comme un facilitateur du processus créatif, et non comme une entrave.

Pour les *Fleurs du mal*, la première et la principale contrainte que s'impose l'auteur est son choix de sujet: à la place des lieux communs comme la nature, la beauté ou la vertu (trinité d'ailleurs abhorrée de Baudelaire)¹², il propose d'explorer les thèmes contraires du pêché et de la laideur urbaine. « Il y a été comme forcé », dira plus tard Sainte-Beuve¹³. Dans le projet de préface, Baudelaire explique ainsi son raisonnement:

Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la beauté du *Mal*. Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent, n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer mon goût passionné de l'obstacle. (BAUDELAIRE, 1996, p. 231, souligné dans l'original)

Ici, en affirmant son « goût de l'obstacle » et en présentant *Les fleurs du mal* comme exercice ou défi que se propose l'auteur en raison même de sa difficulté, Baudelaire est tout à fait « classique » – et classique de l'école sophiste, plus précisément. Le recueil, qui a pour but rhétorique « d'extraire la beauté du Mal », serait une sorte d'éloge paradoxal ou de faux-encomium, exercice rhétorique de prédilection des sophistes. Selon la chercheuse Pascale Fleury (2002, p. 120), « l'éloge paradoxal ne possède pas de but en soi [...] il n'est qu'un jeu, qu'une démonstration de

¹² Dans « Le Peintre de la vie moderne », il écrit que: « La plupart des erreurs relatives au beau naissent de la fausse conception du XVIII^e siècle relative à la morale. La nature fut prise dans ce temps-là comme base, source et type de tout bien et de tout beau possibles » (BAUDELAIRE, 1998, p. 237). Soulignons que cette fausse équivalence entre le naturel, le beau, et le bien est attribuée aux Lumières et non au siècle antérieur.

¹³ Voir les « Petits moyens de défense tels que je les conçois », dans lequel Sainte-Beuve propose, en guise de défense, l'argument que: « Tout était pris dans le domaine de la poésie. Lamartine avait pris les cieux, Victor Hugo avait pris la terre et plus que la terre. Laprade avait pris les forêts. Musset avait pris la passion et l'orgie éblouissante. D'autres avaient pris le foyer, la vie rurale, etc. Théophile Gautier avait pris l'Espagne et ses hautes couleurs. Que restait-il? Ce que Baudelaire a pris. Il y a été comme forcé » (SAINTE-BEUVE apud ROBB, 1993, p. 62).

la virtuosité de l'orateur ». Le principe de « la défense de l'indéfendable » pour lequel les sophistes étaient connus (et souvent critiqués – au même titre, d'ailleurs, que le fut plus tard Baudelaire) est donc à lire comme une sorte de revendication de « l'art pour l'art » avant la lettre, puisque les sophistes, surtout dans l'exercice de tours de force comme l'éloge paradoxal, « se souciaient avant tout d'exploit rhétorique, au détriment de toute morale » (BOURGEOIS, 2020, p. iii). Baudelaire conçoit l'écriture littéraire, et particulièrement dans ses formes plus contraignantes comme la poésie, comme un défi – « une gageure », pour emprunter l'expression qu'il emploie en 1857 lorsqu'il défend *Madame Bovary* contre le même délit « d'outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs » auquel fait face *Les fleurs du mal*¹⁴.

C'est donc dans cette première dimension que l'on pourrait voir le projet des *Fleurs du mal* comme projet à principes classiques, du moins selon la définition (pour la moins particulière) qu'en fournit Baudelaire dans son ébauche de préface (1996, p. 231) lorsqu'il est question des « notions classiques » qui préconisent la perfection et surtout la *difficulté* formelles au détriment de la morale. Or, il existe d'autres raisons pour lesquelles le recueil a été vu, aux yeux d'un si grand nombre de critiques (dont Goepf, Proust, et nombreux autres vus jusqu'ici), comme œuvre classique et même archi-classique dans sa sévérité formelle. Dans son étude de Baudelaire pour les *Structures de la poésie moderne*, le critique Hugo Friedrich (1976, p. 45) affirme que, au même titre que des œuvres comme les *Canzoniere* de Pétrarque (encore Pétrarque), « *Les fleurs du mal* sont sans doute le livre qui, dans la poésie européenne, est construit selon le schéma le plus sévère »¹⁵.

¹⁴ Baudelaire publie sa défense du roman de Flaubert dans *L'Artiste* du 18 octobre, 1857. Selon lui, le défi que s'était proposé Flaubert était de prendre les thèmes les plus usés (l'amour et l'adultère), le milieu le moins intéressant (la province), ainsi qu'une héroïne coupable — et d'en faire un roman sublime, « [pour prouver] ainsi que tous les sujets sont indifféremment bons ou mauvais, selon la manière dont ils sont traités, et que les plus vulgaires peuvent devenir les meilleurs. [*Madame Bovary* est] une gageure, une vraie gageure, un pari, comme toutes les œuvres d'art. »

¹⁵ « L'acte conduisant à la poésie pure est pour Baudelaire le travail, l'édification méthodique d'une architecture, le jeu opératoire que dictent les impulsions de la langue. Il a plusieurs fois fait remarquer que *Les fleurs du mal* ne devaient pas être un simple album, mais un tout homogène avec un début, une suite structurée et une fin, ce qui est en effet le cas. [...] À côté du *Canzoniere* de Pétrarque, du *Divan occidental-oriental* de Goethe et du *Cantico* de Guillén,

Friedrich fait allusion non pas au vers mais à la macrostructure du recueil: le nombre de poèmes (100, dans l'original) et leur répartition thématique de section en section.

Baudelaire lui-même affirme et réaffirme que l'agencement des poèmes est un élément essentiel du recueil. « [L]e seul éloge que je sollicite pour ce livre », écrit-il dans une lettre à Alfred de Vigny, « est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin » (BAUDELAIRE *apud* HUBERT, 1953, p. 32). Plus tard, dans ses « Notes pour mon avocat », il commencera par stipuler que « [l]e livre doit être jugé dans son ensemble », et reviendra plus loin dans le document à la même idée: « Je répète qu'un Livre doit être jugé dans son ensemble », insiste-t-il (BAUDELAIRE, 1996, p. 243–244). Lorsque les censeurs ne retirent « que » treize poèmes du recueil, l'auteur n'y voit donc aucune indulgence mais plutôt la ruine du « *parfait ensemble* de mon livre » (BAUDELAIRE, 1996, p. 243)¹⁶. Cet ensemble comprend une centaine de poèmes répartis en cinq sections, agencement qui devra être modifié par la suite. Les éditions successives du recueil comptent désormais six sections au total: *Spleen et idéal*; *Tableaux parisiens*; *Le Vin*; *Les fleurs du mal*; *Révolte*; *La mort*.

À l'harmonie de l'agencement va parallèlement répondre une harmonie parfaite au niveau des poèmes, souvent des sonnets classiques de quatorze vers, et souvent composés d'alexandrins qui seraient dignes (comme plusieurs l'ont fait remarquer) de Racine ou de Boileau. Certes, Baudelaire rompt aussi avec la tradition à plusieurs endroits, et certains poèmes présentent donc des innovations considérables par rapport à la versification française classique. Néanmoins, en dépit des enjambements parfois osés, et en dépit des hémistiches déplacés ou même multipliés (comme Hugo, il écrit parfois en trimètre), il n'en reste pas moins vrai que, lorsque Baudelaire choisit effectivement la « gageure » de se limiter au vers parfaitement classique, il est seul parmi les poètes romantiques à atteindre la rigueur, l'épuration, et la régularité des maîtres du Grand Siècle. D'où

Les fleurs du mal sont sans doute le livre qui, dans la poésie européenne, est construit selon le schéma le plus sévère. [...] L'ancienne tradition de la composition fondée sur la mystique des nombres y a également joué un rôle » (FRIEDRICH, 1976, p. 44–45).

¹⁶ « Donc je n'ai pas à me louer de cette singulière indulgence qui n'incrimine que 13 morceaux sur 100. Cette indulgence m'est très funeste » (BAUDELAIRE, 1996, p. 243).

la fascination des auteurs et critiques français pour « le vers de Baudelaire [...] tellement fort, tellement vigoureux, tellement beau », comme dit Proust (1921, p. 649).

Or, Baudelaire est conscient du besoin de varier le régulier et l'irrégulier, le parfait et le baroque. Comme il dit dans une de ses *Fusées*: « Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible; d'où il suit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté » (BAUDELAIRE, 1908, p. 83). C'est une idée qui est fortement présente dans le texte « L'Exposition universelle de 1855 », où il postule qu'il s'agit en effet d'une condition nécessaire du beau. Selon l'auteur, l'effet esthétique d'une œuvre repose sur « l'étonnement » et donc la variété:

La variété, condition *sine qua non* de la vie [...] est une des grandes jouissances causées par l'art et la littérature [...] J'irai encore plus loin [...] et, quelque délicate et difficile à exprimer que soit mon idée, je ne désespère point d'y réussir. Le beau est toujours bizarre [...] et c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. (BAUDELAIRE, 1868b, p. 216)

« Le beau est toujours bizarre »: formule pour le moins insolite mais qui résume bien la technique de Baudelaire d'alterner la perfection néoclassique avec le grotesque romantique. Nous avons déjà fait mention de son « pétrarquisme pervers », c'est-à-dire de la réappropriation du blason et du corps féminin. Les femmes dans *Les fleurs du mal* ont très souvent un élément inattendu, voire difforme, qui vient rompre la monotonie de la beauté parfaite. C'est le cas de poèmes comme « La Géante » et « À une mendicante rousse », par exemple.

De toute évidence, ce ne sont pas les beautés classiques de Pétrarque qui intéressent Baudelaire. « Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes », dit-il dans le poème « L'Idéal », « [q]ui sauront satisfaire un cœur comme le mien » (BAUDELAIRE, 1996, p. 49). Bien au contraire, « [c]e qu'il faut à ce cœur profond », explique-t-il, « [c]'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime » (BAUDELAIRE, 1996, p. 49). Le rose pâle est ici remplacé par le rouge vif et sanglant¹⁷. L'intensification est donc la première

¹⁷ Du même poème: « je ne puis retrouver parmi ces pâles roses / Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal » (BAUDELAIRE, 1996, p. 49).

des façons de revoir le lieu commun de l'image féminine. Une autre serait la magnification. « La Géante » est un exemple de portrait féminin agrandi jusqu'à la distorsion, voire la difformité. Cet « enfant monstrueux » de la nature (BAUDELAIRE, 1996, p. 50) est dans un certain sens le complément de Lady Macbeth (plus grande que nature, plus intense et plus bizarre aussi), et les deux poèmes apparaissent côte à côte dans le recueil.

Dans le même ordre d'idées, la beauté bizarre se laisse également deviner dans des poèmes tels « *Une nuit que j'étais auprès d'une affreuse Juive* » et « *À une mendicante rousse* », déjà mentionné. Ce dernier loue également la maigreur maladive de la femme en question¹⁸ – autre image récurrente dans le recueil, et préférence personnelle de l'auteur, qui écrit ailleurs que « la maigreur est plus nue, plus indécente que la graisse » (BAUDELAIRE, 1908, p. 80). Encore une fois, l'exagération et l'étrangeté chez Baudelaire sont l'expression d'un vœu d'intensification: il cherche à outrepasser la nature. La géante est plus grande que nature, la maigre est plus nue que nue. La juive basanée et la rousse livide, sans être difformes, ont néanmoins elles-aussi quelque chose d'insolite et d'étranger qui dépasse les limites du naturel.

Dans sa vie privée, Baudelaire favorisait un certain charme bizarre chez les femmes qu'il fréquentait¹⁹. Et dans la peinture aussi, il semble toujours préférer les beautés classiques ornées d'un élément inattendu ou difforme. Reprenons, par exemple, ces commentaires sur Ingres, l'esclave de l'école antique. Baudelaire n'est pas uniformément critique à son égard. Le chercheur Pierre Laforgue (2000, p. 37), dans *Baudelaire, la peinture et le romantisme*, signale « l'évolution de Baudelaire à propos d'Ingres » qui

¹⁸ « Pour moi, poète chétif, / Ton jeune corps maladif, / Plein de taches de rousseur, / A sa douceur. [...] Va donc, sans autre ornement [...] Que ta maigre nudité, / Ô ma beauté! » (BAUDELAIRE, 1996, p. 118). Le poème « Une Martyre » fait similairement l'éloge de « la maigreur élégante / De l'épaule au contour heurté, / La hanche un peu pointue et la taille fringante / Ainsi qu'un reptile irrité » (BAUDELAIRE, 1996, p. 149).

¹⁹ Voir les commentaires de Robert Blanché (1979, p. 66) dans *Des catégories esthétiques*: « [Baudelaire pouvait] aussi bien se laisser posséder à cause de la distinction physique et morale [d'une femme], de sa grâce, de son élégance, ou même d'une certaine étrangeté. Tout comme un léger strabisme favorisait chez Descartes l'éveil des sens, quand Baudelaire déclare que la beauté comporte toujours pour lui quelque chose de bizarre, il l'entend manifestement de sa beauté; l'on sait bien qu'en fait son idéal féminin n'était pas celui d'une beauté classique ».

s’accomplit au cours de sa carrière. Et, effectivement, dans « Le Salon de 1846 » il loue les portraits d’Ingres dans lesquels un unique détail bizarre infuse d’intérêt une figure qui serait autrement trop parfaite. « Bizarre » et aussi « étrange » sont d’ailleurs deux mots qu’il utilise avec fréquence pour décrire ce qu’il considère être le mérite salvateur de ses tableaux²⁰. Selon Baudelaire, lorsque ce disciple de Raphaël se permet de s’éloigner, ici et là, de son modèle, c’est alors qu’il cesse d’être un simple imitateur et parvient même à le surpasser:

Dans un certain sens, M. Ingres dessine mieux que Raphaël [...] Raphaël a décoré des murs immenses; mais il n’eût pas fait si bien que lui le portrait de votre mère, de votre ami, de votre maîtresse. L’audace de celui-ci est toute particulière, et combinée avec une telle ruse, qu’il ne recule devant aucune laideur et aucune bizarrerie [...] [I]l a mis dans le plafond d’Homère, — œuvre qui vise à l’idéal plus qu’aucune autre, — un aveugle, un borgne, un manchot et un bossu. (BAUDELAIRE, 1868a, p. 143–144)

Ce qui est frappant dans le travail d’Ingres est donc l’exécution parfaite de la forme (compétence apprise et aiguisée au sein de l’académie), appliquée à des sujets marqués par la laideur et la bizarrerie. Quoiqu’il demeure inférieur à un artiste comme Delacroix, il a néanmoins ses moments de génie. Ceux-ci ont lieu lorsque « à l’idéal antique [sont ajoutées] les curiosités et les minuties de l’art moderne », comme dira plus tard Baudelaire dans « L’Exposition universelle de 1855 », ajoutant de surcroît que: « C’est cet *accouplement* qui donne souvent à ses œuvres leur *charme bizarre* » (BAUDELAIRE, 1868b, p. 229, je souligne).

C’est en ce sens qu’on peut comprendre le peintre comme l’homologue de Baudelaire, qui fait preuve du même genre « d’*accouplement* » et dont l’exécution formelle des vers tranche nettement avec la bizarrerie et parfois

²⁰ Dans « Le Salon de 1846 », il écrit qu’Ingres fait parfois preuve d’un « mélange singulier de qualités contraires, toutes mises au profit de la nature, et dont l’étrangeté n’est pas un des moindres charmes; — flamand dans l’exécution, individualiste et naturaliste dans le dessin, antique par ses sympathies » (BAUDELAIRE, 1868a, p. 144, je souligne). Dix ans plus tard, il dira que: « Aux gens du monde M. Ingres s’imposait par un emphatique amour de l’antiquité et de la tradition. Aux excentriques, aux blasés, à mille esprits délicats toujours en quête de nouveautés, même de nouveautés amères, il plaisait par la bizarrerie » (BAUDELAIRE, 1868b, p. 233–234).

la laideur de l'image. Baudelaire n'aurait certes pas apprécié la comparaison; il n'en reste pas moins que ses meilleures descriptions des tableaux d'Ingres serviraient tout aussi bien d'une description de sa poésie. Comme nous l'avons vu précédemment, l'alternance du classique avec l'inattendu serait à la base de la théorie de Baudelaire sur l'étrangeté comme effet esthétique. De même, le « goût de l'obstacle » (pour emprunter l'expression de l'auteur) serait un deuxième élément important, ainsi qu'un lien de parenté entre Baudelaire et les techniciens de l'école néoclassique.

Signalons finalement que sa théorie du bizarre, comme tant d'autres aperçus baudelairiens, s'applique aux beaux-arts de façon générale. Qu'il s'agisse de poésie, de peinture ou de musique, le plaisir esthétique dépend d'un équilibre entre l'attendu (l'effet rassurant des proportions classiques; la résolution de l'accord au moment pressenti; l'arrivée de l'hémistiche et surtout de la rime à des intervalles réguliers) et la surprise. Si le premier élément domine, alors l'œuvre sera lassante puisque trop prévisible. Et si l'œuvre ne respecte aucune convention et ne satisfait aucune attente, elle cesse d'être agréable ou même, à la limite, intelligible. Un poème qui abandonnerait toute convention cesserait d'être de la poésie. Il est donc inutile de nous demander si l'œuvre de Baudelaire est davantage classique ou moderne, et dans quelles proportions, puisque selon son propre schéma les deux modes travaillent de concert. Mieux vaudrait dire, comme le critique Secundo Poncella (1968, p. 18), que l'œuvre du poète n'est « ni romantique ni classique, mais actuelle et dépassant l'expression de la temporalité ».

Références

ANTOINE, Gérald. Classicisme et modernité de l'image dans *Les fleurs du mal*. In: POMPIDOU, M. G. et al. (orgs). *Actes du colloque de Nice*. Paris: Minard, 1968. p. 5–12

COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire devant l'innombrable*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018. Originellement publié en 2003.

BAUDELAIRE, Charles. Le Salon de 1846. In: BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868a. p. 77–198. Originellement publié en 1846.

BAUDELAIRE, Charles. L'exposition universelle de 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868b. p. 211–244. Originellement publié en 1855.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Folio Classique, 1996. Originellement publié en 1857.

BAUDELAIRE, Charles. Le Salon de 1859. In: BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868c. p. 245–358. Originellement publié en 1846.

BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: BAUDELAIRE, Charles. *Au-delà du romantisme: écrits sur l'art*. Paris: Flammarion, 1998. p. 203–248. Originellement publié en 1863.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres posthumes – les journaux intimes: Fusées, Mon cœur mis à nu*. Paris: Société Mercure de France, 1908. Originellement publié en 1867.

BLANCHÉ, Robert. *Des catégories esthétiques*. Paris: Vrin, 1979.

BOURGEOIS, Léna. *Défendre l'indéfendable? Les éloges d'Hélène de Gorgias et d'Isocrate*. 2020. 630 f. Thèse (Doctorat en Littérature Grecque) – Université de Lille, Lille, 2014.

ELIOT, T.S. Charles Baudelaire (Introduction to Journaux Intimes). In: RAINEY, Lawrence (org.). *Modernism: an anthology*. Malden, MA: Blackwell, 2005. p. 167–173. Originellement publié en 1930.

FLEURY, Pascale. L'Éloge paradoxal, entre virtuosité et construction idéologique: le cas de l'Éloge de la négligence de Fronton. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, n. 20, p. 119–132, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Structures de la poésie moderne*. Traduction de Michel-François Demet. Paris: Denoël/Gonthier, 1976. Originellement publié en 1956.

HERISSON, Charles. L'imagerie antique dans *Les fleurs du mal*. In: POMPIDOU, M. G. et al. (orgs). *Actes du colloque de Nice*. Paris: Minard, 1968. p. 99–112

HUBERT, Judd David. *L'esthétique des Fleurs du mal: essai sur l'ambiguïté poétique*. Geneva: Slatkine, 1993. Originellement publié en 1953.

KOPP, Robert. Baudelaire entre Banville et Leconte de Lisle. *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n. 50, p. 193–207, 1998.

LAFORGUE, Pierre. *Ut Pictura Poesis*: Baudelaire, la peinture et le romantisme. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.

MICHEL, Alain. Baudelaire et l'antiquité. In: BERCOT, Martine; GUYAUX, André (orgs). *Dix études sur Baudelaire*. Paris: Champion, 1993. p. 185–199.

POMEAU, René; KOPP, Robert; et al. Discussions. *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n. 50, 209–224, 1998.

PONCELLA, Secundo. Baudelaire contemporain. Traduction de M.H. Colard. *Études littéraires*, n. 1, p. 11–28, 1968.

PROUST, Marcel. Classicisme et romantisme. In: PROUST, Marcel. *Essais et articles*. Paris: Gallimard, 1994. p. 313–315. Originellement publié en 1920.

PROUST, Marcel. À propos de Baudelaire. *La nouvelle revue française*, n. 93, p. 641–663, 1921.

RIMESTAD, Christian. Le Classique chez Baudelaire. *L'année Baudelaire*, n. 20, p. 53–80, 2016.

ROBB, Graham. *La poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838–1852*. Paris: Aubier, 1993.

SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe. « Une singulière noirceur d'expression »: Baudelaire et la rhétorique. *L'information grammaticale*, n. 39, p. 30–37, 1988.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne. Baudelaire poète latin. *Romantisme*, n. 113, p. 87–103, 2001.

SCHMID, Marion. Proust et Robert de Montesquiou: décadence, classicisme, originalité. In: SCHMID, Marion & HARKNESS, Nigel (orgs). *Au seuil de la modernité: Proust, literature and the arts: essays in emory of Richard Bales*. Oxford: Peter Lang Publishing, 2011. p. 65–79.

SLAMA, Marie-Gabrielle. Baudelaire « classique »: petite généalogie d'une image. *L'année Baudelaire*, n. 11, p. 227–240, 2007.



Patriotas, embriagados e outros românticos

Patriots, Drunks and Other Romantics

Cilaine Alves Cunha

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

cilaine@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-9260-3743>

Resumo: A literatura produzida no Brasil entre 1836 e 1860 não necessariamente configura gerações distintas, mas ecoa a complexidade contraditória do moderno sistema de produção de mercadorias. O artigo coteja as diferenças e a padronização de critérios com que o historicismo literário de Sílvio Romero e José Verísimo estabelece fases para o romantismo brasileiro. Nesta ótica, a obra de Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Manuel Antônio de Almeida, Sousândrade, entre outras, participa de um mesmo tempo artístico contraditório e divergente. A modificação nesse contexto ocorre a partir de fins de 1860 com a crise econômica e política do país, a campanha abolicionista e republicana e a voga do positivismo, convivendo com o momento de produção da obra de Castro Alves e dos últimos romances de José de Alencar.

Palavras-chave: romantismo brasileiro; nacionalismo; historicismo literário.

Abstract: The literature produced in Brazil between 1836 and 1860 does not necessarily configure distinct generations, but echoes the contradictory complexity of the modern commodity production system. The paper compares the differences and the standardization of criteria with which the literary historicism of Sílvio Romero and José Verísimo establishes phases for Brazilian romanticism. From this point of view, the work of Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Manuel Antonio de Almeida, Sousândrade, among others, participates in the same contradictory and divergent artistic time. The change in this context occurs from the late 1860s with the country's economic and political crisis, the abolitionist and republican campaign, and the vogue of positivism, coexisting with the moment of production of Castro Alves' work and José de Alencar's last novels.

Keywords: Brazilian romanticism; nationalism; literary historicism.

Na passagem do XVIII para o século XIX, as divergências e os debates sobre questões filosóficas e políticas que promoviam transformações na arte desautorizam a unidade prevista no termo “espírito romântico”. Ainda que o mercado das artes e estratégias didáticas o reivindicuem, essa estética não apresenta uniformidade de princípios e procedimentos artísticos. O equívoco inscrito nessa suposição não se deve apenas a um análogo costume de sintetizar práticas antigas nos epítetos “renascimento”, “barroco” etc. muitas vezes empregados para designar transistoricamente um conjunto de fenômenos e categorias que se modificam e se especificam na medida em que são produzidos. A tentativa de homogeneizar as produções artísticas do século romântico brasileiro em torno de traços comuns e recorrentes esbarra no conflito que travaram entre o velho e o novo. A recusa a acatar leis poéticas e modelos prefixados pela tradição sustenta uma rebeldia que, a contrapelo, valoriza a originalidade autoral e a particularidade geográfica.

Ao eclodir por meio de um permanente confronto com normas artísticas instituídas, o tempo romântico se desenrolou por meio de um vetor plural, marcado pela convivência de posições artísticas e filosóficas divergentes. Ainda que estabilize um modelo canônico, este tende a conviver conflituosamente com outras posições que lhe refutam ou mesmo se lhes tornam indiferentes. Essa complexidade se acentua ainda mais com a evidência de que nem todo o período foi eminentemente romântico, como se observa no dito “classicismo” de Goethe e Schiller. Mesmo que incorporem o princípio da arte como imitação de ações e paixões, eles também deram corpo à ideia, entre outras, de que ela encena as reflexões poéticas de seu autor.

Com Octavio Paz (2013), pode-se dizer que também no Brasil a modernidade tem início com o século XIX, quando se destruiu o vínculo entre o passado e o presente e negou-se a possibilidade de repor de valores imutáveis e a autoridade da tradição. O divórcio com ela levou a estética romântica a absorver a contradição, a pluralidade, a heterogeneidade e a diversidade, tornando-se multifacetária. A ruptura com a unilateralidade do pensamento e do conhecimento implicou também a interiorização da crítica e da autocrítica, o cultivo da negatividade e da contradição. O movimento romântico se concretiza assim

[...] ao mesmo tempo (ou alternadamente) revolucionário e contrarrevolucionário, individualista e comunitário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, retrógrado e utopista, revoltado e

melancólico, democrático e aristocrático, ativista e contemplativo, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual. (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 19)

Na disciplina “Romantismo e Modernidade”, ministrada no curso de pós-graduação na Unesp, Antonio Candido (1989) estabeleceu um paralelo entre essa estética e o princípio marxista de que o capitalismo se reproduz por meio de crises, destruindo e renovando incessantemente os meios de produção e as relações de trabalho. Analogamente, o modo de reprodução do romantismo desencadeou, nessa ótica, uma permanente modificação nos movimentos artísticos. Uma das diferenças entre essa estética e as letras antigas refere-se, para ele, ao fato de estas seguirem as regras objetivas que regiam os gêneros e os estilos, assim como os modelos consagrados. Em diálogo com Óscar Lopes e Antônio José Saraiva, Candido (1989) ressalta que há certo exagero na subdivisão da história da literatura romântica em realismo, naturalismo, decadentismo, parnasianismo, simbolismo e modernismo, em pensá-los como partes daquele primeiro movimento. Mas não se pode negar que a fonte da modernidade se encontra no romantismo: “Só no final do século XX começam a surgir certos traços que permitem falar numa alteração fundamental dos rumos da literatura, sobretudo devido às novas mídias e ao desenvolvimento dos meios audiovisuais”¹. A constante reposição da ruptura leva a uma permanente transformação artística. Assim, em seus termos, se as letras antigas podem ser concebidas como uma arte da imobilidade, o romantismo pôs em ação uma estética do movimento.

Numa posição análoga, mas movido por outros princípios, Alfredo Bosi discute, em *Literatura e resistência* (2002), a contradição moderna. Procura relativizar tanto o gesto de se tomar a linearidade do tempo histórico como padrão absoluto de avaliação de uma série literária, ignorando-se, com isso, o que escapa da hegemonia de certo “estilo de época”, quanto os momentos de ruptura, desconhecendo-se, no polo oposto, a permanência de um estilo ao longo de certa duração. Bosi lê o tempo da modernidade como aquele que avança levando em conta não apenas o que permanece em meio a mudanças, mas também a descontinuidade no fluxo da história. Para ele, um mesmo momento produz uma cultura orientada para a reprodução de

¹ Curso de pós-graduação ministrado na Unesp-Assis em 1989, gravado em seis fitas cassetes, cedidas gentilmente a esta autora por um professor da USP.

modelos canônicos que convergem para uma ideologia dominante, veiculada supostamente como universal. Mas gera também seu contraponto, isto é, “uma tensa divergência ao complexo de ideias e valores transmitidos pelas agências sociais” (BOSI, 2002, p. 172). Formulada por experiências estéticas individuais, a rebeldia à cultura instituída ora é lida como expressão fora de seu tempo, ora ignorada pela padronização forjada pelo conceito “estilo de época”. Seu andamento segue, nessa ótica, ritmos peculiares e descontínuos, contrário à rotina, podendo surgir em meio a um tempo de tensões e contradições.

A despeito da complexidade que marca a modernidade artística e as diferentes leituras sobre ela, em histórias da literatura brasileira, observa-se uma tendência para definir o romantismo como um período artístico estritamente regido pela melancolia, pela lamentação, pelo sentimentalismo, pela absorção do patriotismo oficial e pela reprodução da ideologia representativa da burguesia agrária e escravocrata. Em uma incursão por dois dos principais historiadores do século XIX que legaram à posteridade o método de escrita da história literária nacionalista, há entre Sílvio Romero e José Veríssimo uma falta de consenso e algumas contradições nos critérios com que periodizam a variedade do tempo romântico.

Em *História da literatura brasileira* (1902), Sílvio Romero desdobra seus pressupostos do processo histórico social e adota como fio que o liga à história literária o conceito de “mestiçagem” física e moral, vista como traço de um suposto tipo humano novo, de diferenciação dos costumes e das práticas literárias locais. Para ele, a constituição de todo brasileiro, de seu “caráter” e de sua vida espiritual deriva da herança dos três povos, da ação do meio pobre e da natureza, que agiria em favor da imitação de culturas estrangeiras. Para ele, “brasileiras” seriam todas as práticas letradas cujos escritores nasceram no Brasil, inclusive no período colonial. Movido pela crença nacionalista de que Gregório de Matos Guerra teria se insurgido contra o clero e os membros da corte, Romero sugere que a esse poeta poderia ser destinado o título de um dos fundadores da literatura brasileira.

Sua história das práticas letradas no Brasil divide-se em quatro períodos: “formação” (1500 a 1750), “desenvolvimento autônomo” (1750 a 1830), “transformação romântica” (1836 a 1870) e “reação crítica” (1870 em diante)². A primeira delas teria oferecido os primeiros conhecimentos

² Publicado posteriormente a *História da literatura brasileira* (1888), em seu *Compêndio da história da literatura brasileira* (1906), aparentemente de natureza didática, Sílvio

do Brasil, de sua natureza e do “espetáculo de suas raças selvagens”. O marco de uma segunda fase surge aí com a “escola mineira” do século XVIII que teria sido motivada por um incerto “impulso” autônomo de Portugal, quando teriam sido elaboradas a ideia de independência política e a atividade literária e científica. Romero nomeia as práticas árcades de “protorromantismo” e reconhece que só com o romantismo houve uma “escola” literária em sentido lato, quando ele invade, nessa ótica, a política e a literatura. O mérito desse terceiro momento teria sido forjar os primeiros passos definitivos para “afastar-nos da esterilidade do lusitanismo literário”, substituindo-o pela cultura francesa. Mas graças ao momento positivista seguinte, sistematizou-se o combate contra “o romantismo transcendental e metafísico”, quando Sílvio Romero entroniza a sua geração como ponto de chegada desse telos racionalista (ROMERO, 1902, p. 8-9).

Nesse confronto entre romantismo e naturalismo, Romero recorta a reação do discurso científico contra os estudos retóricos antigos e contra as belas letras, um marco, para ele, da evolução e superação daquilo que ele obsoleta enquanto escreve. Assim, o crítico naturaliza o desprestígio dos estudos retóricos predominantes ainda na cultura de seu tempo, inclusive em sua formação educacional. Com isso, entroniza sua época no ápice do processo linear e cumulativo da história e alça o cientificismo à condição de o discurso do mestre. Ainda que esse combate tenha firmes posições antirreligiosas e laicas, ele também joga fora o antigo sistema retórico e poético e o transforma em elefante branco, à maneira do que se vê na obra de Aluísio Azevedo.

Romero agrupa na primeira geração romântica os autores Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Teixeira e Sousa, Joaquim Manuel de Macedo, Norberto Silva e “epígonos”, unificando-os pela adesão desses escritores ao cristianismo e por elegerem Lamartine como poeta afim. O argumento de que na prosa de ficção a evolução não teria se desenrolado tão logicamente assim leva-o a distribuir esses romancistas, além de

Romero reduz esses momentos a apenas dois: “formação ou período clássico” (1592 a 1835) e “período de desenvolvimento ou de reações ulteriores” (1836 a 1870). No *Compêndio*, prioriza, como já ensaiara anteriormente, a ação do absolutismo e o “classicismo” em todo o período colonial. Já o critério com que unifica o tempo romântico às práticas naturalistas é fornecido pela consciência crítica de nós, quando a elite intelectual começa a se interessar pelos problemas locais, interesse que teria atingido nitidez a partir de 1870 (ROMERO, 2001, p. 71-72).

José de Alencar, Franklin Távora, Machado de Assis e Aluísio Azevedo, genericamente em embrionários, estudiosos da sociedade, multiplicadores, camponeses, psicológicos e naturalistas (ROMERO, 1902).

O crítico reconhece a afinidade estreita dos pressupostos poéticos de Gonçalves Dias com os da primeira geração, mas o insere isoladamente em um segundo momento, diferentemente do historicismo da literatura atual que o desloca para aquele primeiro momento. O indianismo gonçalvino, para ele, teria realizado a proeza de transformar os autores acima em seus satélites. Ao elegê-lo como chefe isolado dessa segunda fase e como ponto culminante do indianismo, concebido como um padrão unívoco, o crítico realiza a curiosa operação cronológica que leva iniciadores a sucederem o seu possível sucessor.

Em uma terceira fase, Romero situa Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Aureliano Lessa, José Bonifácio, o Moço, Teixeira de Melo, Bittencourt Sampaio, Franklin Dória, Junqueira Freire, Bruno Seabra. Ao lado deles, inclui Casimiro de Abreu, hoje considerado membro de uma terceira geração. Unificariam esses poetas as muitas mágoas e as poucas alegrias, vistas como traço natural do tipo local. Para o crítico, esses poetas teriam sistematizado as lamúrias e os gemidos dispersos nas produções artísticas desde antes.

Entre esse grupo e o seguinte, em uma espécie de transição sem lugar próprio, Romero isola Fagundes Varela em um “naturalismo báquico”. O apego à racionalidade leva o crítico a empregar o sintagma em referência ao cultivo das contradições na obra desse poeta, qualificadas como vaporosas e quiméricas, nem triste ou alegre, nem crente ou cética, nem liberal ou autoritária, mas tudo isso ao mesmo tempo, em um mesmo “espírito inconsistente adormecido numa espécie de embriaguez” (ROMERO, 1880, p. 185).

Em sua quarta geração, Romero entrona como fundador seu amigo Tobias Barreto, acompanhado, entre outros, de Castro Alves, qualificado como discípulo do primeiro deles. Tomando Victor Hugo por modelo, esse grupo de “caráter revolucionário” teria recuperado a nota “patriótica e social” e as práticas descritivas árcades da natureza local.

Ainda que ressalve que o romantismo tenha invadido a política e a literatura, Sílvio Romero o sintetiza na fórmula “transcendental e metafísico”. A combinação desses dois termos opera uma contradição entre eles, provavelmente confundindo “transcendental” e “transcendente”. Seu

quadro histórico do romantismo unifica diferentes práticas em uma mesma categoria sintética. Ao recortar arbitrariamente poucos princípios dominantes em cada uma de suas fases, o crítico desdenha tantos outros. Nesse sentido, embora hipertrofiar o indianismo de Gonçalves Dias em um único período, Romero, como leitor arguto da literatura, reconhece nessa poesia uma variedade de estilos poéticos que vai desde a melancolia, a pintura da natureza e do humano, de cenas da vida urbana e da roça. Mas justifica essa variedade no preconceito com que arma sua noção de “mestiçagem”. Para ele, nesse poeta falaria a resignação e a passividade melancólica do índio, a expansibilidade e a franca alegria dos africanos, o bom senso, a nitidez e a clareza dos brancos (ROMERO, 1905, p. 51). Mesmo que determine que o desgosto da vida e a melancolia predominem na poesia de Álvares de Azevedo, Romero afirma que ela se caracteriza por misturas e extravagâncias: um lirismo ora idílico, ora melancólico, ora lascivo, ora crente, ora cético, ora subjetivista, de uma “grande variedade, introduzida por estímulos objetivistas, por cenas de costumes, preocupações políticas, por passagens humorísticas” (ROMERO, 1905, p. 69).

José Veríssimo, por sua vez, nega a presença do sentimento nacionalista durante a colônia e divide a história das práticas letradas aqui produzidas em período colonial e nacional. Para ele, ainda que trate de coisas locais e tenha sido composta no Brasil, a obra de um escritor estrangeiro não se torna brasileira. Tampouco a produção por brasileiros pertence necessariamente à literatura local se a língua adotada e seu estilo não o forem, prendendo-se antes à poética portuguesa. Para ele, o Seiscentismo procrastinou-se nas produções letradas do Brasil até imediatamente antes da Independência. Em confronto direto com Sílvio Romero, Veríssimo relativiza a ideia de “desenvolvimento autônomo” da produção letrada anteriormente a 1836 sob o argumento de que, até então, ele se deslançou por quantidade e extensão, mas não por atributos que o diferenciavam do português. Nega-se com isso a distribuir obras e autores do tempo colonial em períodos de uma história da literatura brasileira. Esses períodos são para ele aqueles mesmos propostos pelas histórias da literatura portuguesa, especialmente a de Fidelino de Figueiredo.

Veríssimo arrefece o cientificismo de seus pressupostos históricos da literatura brasileira, mas não afasta positivismo. Sua combinação entre os eventos da história literária adota o esquema precursor, sucessor

e diluidor. Pontos de contato entre um e outro se legam, nessa ótica, de modo organicamente progressivo, de início, em germe, e, em seguida, se torna estilo de época e alcança todos os grupos artísticos, quando morre por exaustão, desgaste ou devido ao surgimento de um novo sistema filosófico e de uma nova ordem social e política. Tendo em vista esse esquema, o crítico traça uma distinção entre “patriotismo”, que considera vício, e “nativismo”. Por este termo, compreende o apego à terra natal enquanto, pelo primeiro, “não só o amor e a devoção à terra, mas também o sentimento de sua distinção de Portugal” (VERÍSSIMO, 1969, p. 132). Contra Romero, Veríssimo propõe que o descontentamento político de Gregório de Matos e Guerra teve origem em sua vaidade e ambição de colono, ou resultou de uma imitação do modelo satírico fornecido por Quevedo. O crítico argumenta ainda que de uma única exceção não se constitui período literário. Mas situa o sentimento nativista já no século XVII.

A descoberta das minas de ouro e diamante despertou em nativos, mamelucos, mazombos, adventícios, reinóis e emboabas a cobiça por riqueza fácil. Com isso, diz Veríssimo (1902, p. 37), o deslumbramento pelas belezas da terra e o sentimento daqueles indivíduos de que seriam merecedores de seus bens naturais disseminaram-se lentamente pela cultura. Ao lado disso, o orgulho com a derrota dos holandeses teria feito germinar o afeto pela terra, num rude e incipiente nativismo, sem consciência de si. Veríssimo deriva desse sentimento as motivações das descrições das belezas e riquezas naturais, como em *Diálogo das grandezas do Brasil*, atribuído a Ambrósio Fernandes Brandão, e *A descrição da Ilha de Itaparica*, por Manoel de Santa Maria Itaparica, primeira e segunda “manifestação”, nessa ótica, da emoção nativista. Com esse termo aspado, o crítico define essas supostas primeiras e tímidas tentativas localistas, celebrizado por Antonio Candido, em sua *Formação da literatura brasileira* (1975, v. 1, p. 23).

Veríssimo admite, com Sílvio Romero, a possibilidade de unificar a produção árcade como momento de transição. No entanto recusa a hipótese de que ela tivesse se diversificado da poética portuguesa a ponto de merecer categoria temporal nova. Para ele, os árcades mineiros devem ser incluídos numa história da literatura brasileira por legarem um inconsciente nativismo. Mas parco o suficiente para se limitar aos líricos, sem que tivesse alcançado todos os gêneros e todo o século XVIII. O restante da produção letrada colonial entra em sua história literária por dever de historiador, como diz.

Nessa retrospectiva do processo de invenção e circulação do nacionalismo oitocentista para tempos antigos, o apego à terra, fenômeno inicialmente próprio da cultura, germinou-se e propagou-se até se tornar natureza da psicologia coletiva. Teria passado a dominar as matérias e os procedimentos artísticos de um e outro letrado do século XVII, transferiu-se para os árcades e alcançou os românticos, quando se torna intenção geral. A linha de continuidade temporal de José Veríssimo não diferencia as descrições efrásticas das prosopopeias românticas, nem da descrição que se autonomiza da narração em fins do século XIX.

Sua *História da literatura brasileira* (1969) reúne numa primeira geração quase os mesmos autores selecionados por Sílvio Romero, acrescentando-lhes Monte Alverne, dito “precursor”, Gonçalves Dias, Pereira da Silva e Varnhagen. Com isso, o crítico elimina o segundo período de Romero. Numa fase seguinte, Veríssimo situa poetas que estrearam na década de 1850, quase os mesmos do terceiro momento de Romero, não fosse pela exclusão de Teixeira de Melo, Bittencourt Sampaio, Franklin Dória e pela inclusão de Laurindo Rabelo, o qual Romero (1905) o havia situado numa espécie de limbo entre a sua primeira e segunda fase lírica, ao lado de Moniz Barreto, Maciel Monteiro e José Maria do Amaral. Entre os romancistas, Veríssimo destaca Manuel Antônio de Almeida, Joaquim Manuel de Macedo (mas situa o poeta na primeira delas), Bernardo Guimarães e Agrário de Menezes. O crítico monta ainda um quadro de diluidores, com autores que se lançaram quando o romantismo já se acabava, mas que continuaram a perpetuar seus traços distintivos, reduzidos nessa ótica à intenção nacionalista, à sentimentalidade, à descrição da natureza e dos costumes locais. Nesse grupo de românticos “anacrônicos e amaneirados”, inclui os romancistas Alfredo Taunay, Franklin Távora e os poetas Machado de Assis, Tobias Barreto, Fagundes Varela, Luís Guimarães Júnior e Castro Alves.

O critério de classificação das fases do romantismo brasileiro por Veríssimo é de natureza política e social, delimitado entre os primeiros que, de um lado, testemunharam a Independência e, de outro, aqueles que abandonaram a tendência de buscar ensino na metrópole e aqui se educaram, com a fundação de universidades no país. Mas esses dois critérios surgem atravessados pela noção de “expressão do caráter nacional”.

Ainda que caracterize os autores da primeira geração pelo patriotismo, Veríssimo o faz de modo crítico. O historiador assimila, como em Romero, a tópica romântica da melancolia à expressão desse caráter, mas a torna traço da obra de poetas brasileiros em geral. A nostalgia dita “brasileira” remontaria a Cláudio Manuel da Costa, uma de suas primeiras “manifestações”. Sua presença na obra dos escritores da primeira geração teria se originado do catolicismo medieval, ou da “alma portuguesa”, e daí descambado para a “beataria popular”. Historicizando a prática do mecenato imperial, Veríssimo ressalta o “favor” que os escritores de primeira hora receberam em cargos e comissões do Império, em troca do louvor à monarquia e da ilustração do Segundo Reinado. Nesses autores, a tristeza remontaria da “pouca estima e mesquinha recompensa do gênio” concedida pelo mecenato, mas infundada para o crítico, pois acompanhada de vaidade e de uma ânsia por mais e mais prestígio e benesses. Já na segunda geração romântica, a estilização da melancolia fundamenta-se no ceticismo, no desalento e no fastio da vida, herdados de Byron, Musset e Espronceda.

Em outro contraponto do estilo predominante em cada um desses dois momentos, o crítico propõe que, à exceção de Gonçalves Dias, os escritores da primeira geração teriam deixado de expressar um dos traços do caráter nacional, ao desenvolverem um estilo poético marcado pelo culto da razão em detrimento da sensibilidade e da sinceridade. Teriam plasmado, com isso, uma poética monótona e fria, com descrições de cenas e paisagens locais que sacrificaram a emoção lírica (VERÍSSIMO, 1969, p. 16). Assim, Veríssimo reduz o gênero lírico à expressão de emoção, dele rejeitando os artifícios da racionalidade poética que podem acompanhar uma produção lírica desde sempre.

Em sua concepção, a nota de brasilidade dos autores da segunda geração se encontra na espontaneidade supostamente não programática de sua linguagem, considerada por Veríssimo como típica da “alma nacional”. A “sinceridade” que predomina nessas obras se define em José Veríssimo em contraponto dos artifícios retóricos e poéticos antigos, considerados “artifíciosos”. Já as técnicas retóricas dos poetas românticos do segundo momento qualificam-se como espontâneas. O fato de esses poetas terem se educado exclusivamente no Brasil teria favorecido a produção de uma linguagem mais próxima do português falado no Brasil. Ao procurar descrever essa linguagem, Veríssimo aponta procedimentos artísticos

considerados essenciais para a produção de um estilo simples e humilde, desde a recuperação de Longino no século XVII. São recursos aptos a gerar o efeito de naturalidade, transformados em sinônimo de linguagem poética por Coleridge, Wordsworth, Stuart Mill e tantos outros. Entre eles, destaca-se principalmente a aproximação da linguagem literária à língua em uso e a parcimônia no trato com as figuras de linguagem.

Ainda que guarde maior verossimilhança com a hora histórica, a *História da literatura brasileira* (1969), de José Veríssimo, tende também a unificar a variedade estilística do romantismo. Ao selecionar, por exemplo, a sentimentalidade por traço comum dos escritores de um segundo momento, afasta a irreverência satírica e a variedade estilística das poesias de muitos deles. Tópicas eminentemente oitocentistas, como o nativismo e o patriotismo, ganham discursivamente organicidade própria e vida longa.

Em Sílvio Romero e José Veríssimo, a distribuição de autores contemporâneos por períodos distintos, a proposição de que Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Manuel Antônio de Almeida, Sousândrade e outros sucedem a Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias só se sustenta se a história for vista como evolução da “marcha” das ideias e do sentimento nacional. Tampouco a diferença de faixa etária de muitos escritores românticos poderia servir de base para delimitar gerações distintas da literatura romântica no Brasil. Entre o nascimento de Gonçalves de Magalhães (1811), Gonçalves Dias (1823), Bernardo Guimarães (1825), Manuel Antônio de Almeida (1830), José de Alencar (1829), Álvares de Azevedo (1831) e Sousândrade (1833), o curto lapso de tempo não é suficiente para separá-los em gerações. Dez anos distanciam a publicação da obra inicial de Gonçalves de Magalhães (*Suspiros poéticos e saudades*, 1836) da de Gonçalves Dias (*Primeiros cantos*, 1846). O livro de estreia de Bernardo Guimarães, *Cantos da solidão*, foi publicado em 1852 e as *Obras poéticas*, de Álvares de Azevedo, em 1853, mesmo ano do lançamento das *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Informações de Azevedo em cartas a familiares e amigos sugerem que a maior parte de sua obra foi composta entre 1848 e 1852. *As Harpas Selvagens*, de Sousândrade, e *O Guarani*, de José de Alencar, saíram em 1857.

O isolamento do indianismo de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias em uma primeira geração evidencia o privilégio concedido a dois escritores que, cada um a seu modo, ansiaram por uma nação harmônica e hegemonicamente cristã, afeitos a um estilo claro, conciso e racional, e a favor

da função edificante da arte. A localização de Álvares de Azevedo, das obras poéticas da juventude de Bernardo num segundo momento “sentimental” e a compreensão de que Manuel Antônio de Almeida e Sousândrade sejam exceção no tempo romântico sinalizam o pouco apreço crítico pela produção satírica desses escritores. Ao lado e na contramão dos indianistas, eles formularam outra proposta de construção do nacionalismo literário, distinta do romantismo oficial³. Marcaram posição, ainda que tímida nos dois primeiros casos, contra a monarquia e a escravidão. A reunião de Azevedo e Guimarães em um período “ultrarromântico” e “subjetivista” deixa de lado seu culto da linguagem irregular e do fragmento, e sua militância contra o racionalismo, a simetria, a harmonia e a literatura edificante.

Diante disso, pode-se propor que também no Brasil a literatura produzida entre 1836 e 1860 não necessariamente configura gerações distintas. Também ela ecoa conflituosamente a complexidade contraditória do sistema de produção de mercadorias no Brasil que, como se sabe, não se instala com a urbanização e a industrialização. Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Álvares de Azevedo, Manuel Antônio de Almeida, Sousândrade, Bernardo Guimarães e outros são contemporâneos de um mesmo momento de estabilização do governo de Pedro II e de nacionalização da literatura. A modificação nesse cenário artístico começa a ocorrer ao longo da década de 1860, com a intensificação da crise econômica e política do país, a ascensão do Partido Republicano, a campanha abolicionista e a voga do positivismo convivendo com o momento de produção da obra de Castro Alves e dos últimos romances de José de Alencar. Enquanto compunham sua obra, Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães assistiam à publicação do primeiro livro de Gonçalves Dias e à sua ascensão na carreira literária. Se traços do romantismo ainda ecoam afirmativa ou criticamente ao longo da década de 1870 – e até mesmo no modernismo de 1922 –, ele, ainda

³ A expressão “romantismo oficial” intitula um dos subcapítulos de *História concisa da literatura brasileira* empregada para definir o círculo de letrados ligados a Pedro II: Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Pereira da Silva, Francisco Adolfo de Varnhagen, José de Alencar e Teixeira e Sousa. Em suas obras, tendem a adotar “traços passadistas a ponto de o nosso primeiro historiador de vulto exaltar ao mesmo tempo o índio e o luso, de o nosso primeiro grande poeta cantar a beleza do nativo no mais castiço vernáculo, enfim, de o nosso primeiro romancista de pulso – que tinha fama de antiportuguês –, inclinar-se reverente à sobrançeria do colonizador” (BOSI, 2012, p. 102).

assim, já morria em 1860, tendo se depositado como ruínas desde então, guardando resíduos ainda hoje.

Diante disso, pode-se propor que também no Brasil a literatura produzida entre 1836 e 1860 não necessariamente configura gerações distintas do romantismo. Também ele ecoa conflituosamente a complexidade contraditória do sistema de produção de mercadorias no território nacional. No Brasil, como se sabe, esse sistema não se instala com a urbanização e a industrialização em fins do século XIX, ele já foi invadido com o propósito de desenvolver o capitalismo mercantil. Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Álvares de Azevedo, Manuel Antônio de Almeida, Sousândrade, Bernardo Guimarães e outros são contemporâneos de um mesmo momento de estabilização do governo de Pedro II e da nacionalização da literatura.

Em que pesem suas profundas diferenças, Magalhães e Dias propõem que a sociedade e o tempo deveriam ser regidos por valores tidos por universais, disseminados a partir do governo central, afastando-se da reação romântica que relativizou o pensamento de que esses valores existem e sejam naturalmente verdadeiros (BERLIN, 2015, p. 39). Contra a tendência de dividir o tempo romântico em dois momentos e entre uma imitação subjetivista contra outra objetiva, há a evidência de que a sátira, como se sabe, é um gênero fundamentalmente objetivo. Em contrapartida, a obra de Gonçalves Dias, especialmente *Segundos Cantos*, é atravessada por um bom número de poesias de cunho sentimentais. Para falar com Antonio Candido, a parcela de sua produção indianista reduz-se a cerca de um terço de sua obra. Além disso, seu teatro de primeira hora, como *Beatriz Cenci*, incorpora a revolta juvenil disseminada pela obra de Byron.

Quando Gonçalves Dias começa a ser glorificado em seu tempo, a partir de 1847, quando publica os *Primeiros cantos*, o Brasil já consolidara sua emancipação política. O momento em que o autor de “I-Juca Pirama” logra conferir expressividade poética à cor local coincide com o período em que a facção política conservadora toma providências para consolidar as bases do governo imperial e a unidade nacional. Nesse cenário, a tipificação do “caráter” nacional, a rejeição da “importação” das ideias, o recuo da tradição nacional até o passado longínquo, o tracejado de uma continuidade histórica da literatura desde então, que destacasse os “gênios” da tradição, apresentam estreitas relações com o receituário da ideologia liberal, voltada para legitimar o discurso de construção dos Estados em nação.

O sentimento de pertencimento à unidade territorial não estava então interiorizado pela coletividade. A lusofobia que tomou conta do país nos anos finais do Primeiro Reinado possuía raízes localizadas e um apego antes regional (DIAS, 1972). É corrente ainda que o processo de emancipação política não resultou de uma reação espontânea da população brasileira contra o imperialismo, mas dos conflitos políticos entre os portugueses do reino e os da corte instalada no Rio de Janeiro, num processo definitivamente selado com a abdicação de D. Pedro I e com o afastamento da ingerência portuguesa⁴. O projeto de desenvolver, pela literatura, o sentimento de pertencimento nacional ganhou impulso no período entre 1840 e 1850, quando a facção política conservadora procura consolidar as bases do Império e a unidade nacional, toma em suas mãos a tarefa de conter a maré democrática e separatista que se propagou pelo país até 1848, data da última rebelião do período, a *Praieira*.

Desde a abdicação de Pedro I, os agentes políticos que se alternaram no poder durante as Regências, divididos entre liberais, moderados e conservadores, discordavam dos moldes como deveria ser feita a reconstrução da estrutura política do Estado. As forças políticas dividiam-se entre os que defendiam uma maior democratização do país, propondo a federação e o controle político dos municípios pelos chefes locais, ou a proposta dos conservadores de concentrar o poder no centro político do país com a redução da autonomia regional. Essa instabilidade política, que marca o período entre 1831 e 1840, evidencia uma divisão no seio da elite dominante que acaba por favorecer os diversos levantes populares armados que se alastraram pelo país afora, num leque amplo de reivindicações que apontam tanto para o federalismo quanto para a autonomia regional e para o foco de revoltas dos escravizados e pobres livres.

A complexidade histórica desse momento resulta de um feixe múltiplo de motivos e interesses em que à dispersão e à fragmentação do poder somam-se as divergências políticas da elite dominante, a heterogeneidade dos interesses regionais e a instabilidade social gerada por uma minoria proprietária e uma maioria de desempregados, escravos, pobres e mestiços. Tudo isso indica que o Estado nacional ainda não possuía sólida estrutura, tampouco a unidade nacional estava assegurada.

⁴ Na reconstituição desse momento histórico do país, foram consultados MONTEIRO (1991), ALENCASTRO (1997) e IGLÉSIAS (1995).

A partir da renúncia de Feijó, em 1837, a ascensão dos conservadores na figura de Araújo Lima dá início a um movimento de retomada da ordem e da transição para a monarquia nacional. A “reação monárquica” implementa diversas reformas no âmbito institucional, voltadas para assegurar a reconstrução do Estado nacional em bases conservadoras. O “regresso”, corrente política cuja autonomização alude ao período anterior às rebeliões, promove a desmontagem da legislação descentralizadora da Primeira Regência, reinterpretando a seu favor o *Ato Adicional* e o *Código do Processo Criminal* que, em mãos dos liberais, tinham sido instrumentos de habilitação da autonomia municipal. Por meio do *Ato Adicional*, os municípios, na figura do juiz de paz, exerciam atribuições judiciais e policiais dentro de seus limites, o que permitiu enfraquecer a tutela do poder central. Em 1841, os conservadores aprovam a *Reforma do Código do Processo Criminal*, transferindo a autoridade do juiz de paz para o chefe de polícia, nomeado pelo ministro da Justiça.

Até 1850, os conservadores montam as bases centralizadoras do Estado nacional e contam, para tanto, com o apoio da liderança econômica em ascensão, os barões do café. O “regresso” submete os revoltosos pela força às elites locais insatisfeitas pelo clientelismo, promovendo o golpe da “maioridade” que solidificará a hegemonia conservadora durante o Segundo Reinado. Explorando a seu favor a ameaça de uma insurreição geral dos escravos, a reação conservadora logra arregimentar a adesão das diferentes forças políticas e econômicas em torno de seu projeto político, até que, a partir de 1853, quando se estabelece a primeira grande *conciliação* entre os membros da elite dominante, não mais será possível uma clara distinção entre liberais e conservadores. Desde então, os partidos Conservador e Liberal defendem a continuidade da estrutura sociopolítica da colônia por meio do regime monárquico e da manutenção do modo de produção escravista.

O projeto de desenvolver o sentimento de pertencimento surge a partir da integração das diversas províncias como uma orientação do governo central, conseguida a duras penas por meio da luta pela centralização do poder (DIAS, 1972, p. 169). Nesse cenário, a produção da literatura, que os escritores anteriores ao advento do romantismo viam como uma atividade secundária a que se sobrepunha hierarquicamente a política, ocupa o primeiro plano das atenções, transformando-se num forte instrumento de valorização do patriotismo e da cultura local.

Uma das primeiras providências nesse sentido, a criação, em 1838, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) aglutinou a elite ilustrada, unificada tanto pela formação comum no sistema educacional de Coimbra quanto pelo interesse em controlar as instituições e estruturas políticas do Estado nacional. Contando, entre seus membros, com Gonçalves de Magalhães, Porto-Alegre, Pereira da Silva, Joaquim Norberto, Pedro II e, um pouco mais tarde, Gonçalves Dias, o instituto outorgou-se a tarefa de elaborar o projeto de desenvolvimento da nação em civilização. Seus membros passam a se interessar pelos estudos de técnicas científicas, pelos problemas de constituição dos Estados emergentes, pela reunião de documentação que centralizasse o estudo da história do Brasil e da família imperial, bem como por pesquisa das tradições do país, entre as quais, a do aborígene. A garantia do orçamento do IHGB pelo Estado e a ocupação de altos postos na hierarquia do Império por seus membros evidenciam o caráter oficial de seus estudos e seus esforços para homogeneizar a escrita da história do país (FRAGOSO; SILVA, 1998, p. 35).

Nesse cenário, Dias e Magalhães tomam o passado “como um manancial que flui continuamente, desemboca no presente e, confundido com ele, é a única atualidade que realmente conta” (PAZ, 2013). Em Gonçalves Dias, a atualização e repetição rítmica e ritual do passado colonial manifesta-se negativamente como um desvio da substância divina. Em comum entre esses dois poetas destaca-se a ideia de que o Estado nacional monárquico é uma instituição sagrada, responsável por recuperar a harmonia em meio às relações sociais e políticas violentas desde sempre. Para Magalhães (1858), o representante máximo dessa harmonia encarnava-se em Luiz Alves de Lima, o futuro e sanguinário Duque de Caxias, única figura, segundo ele, capaz de conciliar ecleticamente as divergências da política regional sob a imposição da jurisdição nacional.

Já para o Gonçalves Dias dos poemas “A tempestade” e “Homem forte”, as revoluções que explodiram durante a Regência não passavam de exigências de mudanças que se inscreviam num momento circunstancial. Após a superação do caos pela restauração da ordem divina e monárquica, a virtude continuaria a fluir harmônica e eternamente. Pressionado pela adesão à ideologia do Estado nacional e por sua absorção nos quadros do império a minimizar a presença da tradição portuguesa em sua obra, Dias idealizou e transportou valores do presente para o passado de uma cultura

indígena inventada como uma essência irrecuperavelmente perdida, uma comunidade ideal modeladora do presente e do futuro da nação.

Na série “Visões”, de seus *Primeiros cantos* (DIAS, 1944), a garantia desse futuro exigiria o temor a Deus, o fim do arbítrio patriarcal, de sua conduta poligâmica e da ambição pelo acúmulo do capital, assim como a submissão às leis criadas pela jurisdição nacional. Intermediário terreno das forças harmônicas celestiais e estatais, o eu lírico gonçalvino adquire a função análoga àquela instituída até o século XVIII, atualizada à maneira nacionalista. A ele cabe encarnar a voz da razão e da coletividade, elogiar a virtude e combater os vícios, divulgar e legitimar a ordem do Estado imperial.

Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães preservam o princípio aristotélico da arte como a imitação de modelos e ações. Dialogando, no entanto, com a teoria romântica, adaptaram a noção de gênio titânico e a valorização da imaginação artística, sempre controlada pela racionalidade. Neles, o culto da sentimentalidade não se efetiva como expressão de almas atormentadas pela perda das utopias revolucionárias, antes como fonte da resignação e como preceitos que os poetas deveriam transmitir uns aos outros. Ainda que defendessem a ruptura política com Portugal, muito guardam dos princípios artísticos setecentistas, especialmente Gonçalves de Magalhães, “mais arcádica que romântica”, no dizer de José Veríssimo (1902, p. 95). O principal traço comum que se destaca no discurso dos dois Gonçalves é uma visão de mundo estática que compreende a vida social pelos “variados laços feudais que ligavam o ser humano a seu superior natural” (MARX; ENGELS, 2012, p. 46). A poesia de Gonçalves Dias oscila permanentemente entre a concepção setecentista da arte e a incorporação de preceitos românticos.

No “Ensaio sobre a história da literatura no Brasil” (1979) e no prefácio “Lede”, de *Suspiros poéticos e saudades* (1998, p. 39-46.), de Gonçalves de Magalhães, o autor sintetiza as bases fundamentais para o desenvolvimento do nacionalismo em literatura, disseminadas no contexto literário brasileiro desde a publicação, em 1826, do *Résumé de l’histoire de la littérature*, de Ferdinand Denis. Em 1847, o sucesso alcançado com a publicação de *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias, significou o coroamento desses princípios programáticos, disseminados nos debates pela Revista *Nitheroy*. A eleição da figura do índio como suposto primeiro poeta nacional, a “invenção de uma tradição” brasileira localizada retroativa

e anacronicamente no período colonial, a descrição da paisagem local em estilo grandiloquente, o desejo de nacionalizar oficialmente o catolicismo e a finalidade da literatura como correção moral são os principais fatores que se reiteram tanto nos artigos de Magalhães quanto na prática poética de Gonçalves Dias, lugares-comuns no projeto de construção do nacionalismo literário oficial.

Suspiros poéticos e saudades, de Gonçalves de Magalhães, apresenta um estilo poético que se ressentia de certa inadequação entre forma e matéria. Tende a explorar, de modo prescritivo e em formas fixas, conteúdos que exigem maior subjetivação da linguagem. Mesmo não tendo formado escola, como nota Sérgio Buarque de Holanda (1998), o impasse representado por Magalhães foi sugerido por Alcântara Machado (1936) que, separando seu programa de sua realização, lembra que sua prática poética importa menos pelo valor estético, do que tendo em vista o registro do novo código nacional. O interesse da obra de Magalhães reside na proposta de orientar e reunificar o programa da elite intelectual para constituir a nacionalidade na literatura e na cultura. O lugar de sua obra foi assim estabelecido pela retomada de suas propostas de desenvolvimento progressivo da literatura ou mesmo pela refutação de seus princípios, como fizeram Álvares de Azevedo, em *Literatura e Civilização em Portugal* (1942), e Bernardo Guimarães, em “Reflexões sobre a poesia brasileira” (2014).

Em Gonçalves de Magalhães, o antilusitanismo pretende reforçar o sentimento de pertencimento à nação e deixar viva na memória a possibilidade de um retorno à colônia, mesmo quando essa hipótese já estava afastada. Nele e em Gonçalves Dias, o nacionalismo pressupõe a renúncia dos direitos individuais, a superação das insatisfações regionais em favor da centralização e o ideal de unidade da nação, restrita a alguns poucos brancos e proprietários, mas pressuposta como de interesse de toda a coletividade. No belo poema “O Desterro de um pobre velho”, de Gonçalves Dias (1944, p. 166), sobre um idoso em busca de melhor qualidade de vida, surge como um sentimento negativo que acomete indivíduos de pouco apego à terra, o que poderia acarretar, nessa ótica, a perda da tradição, posta abaixo do direito aos bens materiais da vida.

No Brasil, a apropriação grandiloquente pelos letrados reunidos em torno do IHGB, da metodologia da história da nação e as biografias de seus heróis varonis permitiram, como lembra Rocha (1999), esquecer os fatos da

história tidos por inconvenientes para a política da época. Essa metodologia deixou de lado as revoluções regenciais que ameaçavam o controle do país, ressaltando apenas os fatos e heróis que contribuíssem para legitimar o controle do Estado pelo poder monárquico nas mãos da elite estamental, econômica, branca e escravocrata. A busca das supostas origens da nação com seu conseqüente princípio de evolução permitiu, a um só tempo, oferecer e alimentar o sentimento dos membros dessa elite de que faziam parte de um mesmo passado, assegurar a estabilidade do presente e a certeza de um futuro promissor. Propiciou, sobretudo, legitimar na cultura tanto o governo do Segundo Reinado quanto o imperador como dirigente central.

Nesse cenário, aos autores do indianismo caberá uma reforma literária mais predominantemente temática do que técnica, voltada mais diretamente para as circunstâncias históricas locais daquele momento. Faz exceção a novidade do indianismo de Gonçalves Dias, que adaptou em boa medida personagens e procedimentos artísticos das canções trovadorescas a temas e seres locais. Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães instituem um tipo de romantismo mais fiel e em diálogo com a teoria crítica do romantismo desenvolvida na Europa: discordaram do nacionalismo que adotou o índio como herói nacional e o período anterior à ocupação da terra, como primeira etapa no desenvolvimento da história da literatura brasileira. Procuram adaptar a inovação temática à revolução dos gêneros e dos recursos poéticos, valorizando o sentimento menos como expressão da coletividade que da subjetividade poética. A poesia satírica de Álvares de Azevedo e de Bernardo Guimarães – assim como alguns contos desse escritor, como *O pão de ouro* – retomam negativamente as posições poéticas dos indianistas e produz uma reflexão metapoética em torno da teoria estética do romantismo e da prática romântica no Brasil.

A noção de tempo que norteia suas obras estabelece uma ruptura com o passado, tomado como um tempo inexoravelmente perdido, sem continuidade entre ele e o presente. Especialmente Álvares de Azevedo criticou o cânone eleito por autores que viram o germe do nacionalismo em Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Azevedo e Guimarães caracterizaram sua época como um tempo condenado à pluralidade. Na esteira de Herder, a apologia do pensamento heterogêneo e a negação da possibilidade de um pensamento regido por verdades únicas são as principais ideias que atravessam seus poemas satíricos. Ao defenderem uma arte que absorva a

contradição, a pluralidade, a heterogeneidade e a diversidade, esses poetas praticam, ao lado de Manuel Antonio de Almeida e Sousândrade, a estética da negação (PAZ, 2013). No fascínio que experimentaram pela crítica e pela revisão da tradição, os dois amigos e poetas da Faculdade do Largo de São Francisco realizam uma espécie de romantização subjetiva da tradição, e satirizam lugares-comuns disseminados no cenário artístico do tempo.

Referência

- AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas de Álvares de Azevedo*. Organização de Homero Pires. 8. ed. Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1942.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, Fernando Antônio; ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Orgs). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2, p. 11-94.
- BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 48. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. 2 v.
- CANDIDO, Antonio. *Romantismo e modernidade*. Curso de pós-graduação ministrado na Unesp-FCLA, Assis, 1989. 6 fitas cassetes.
- DIAS, Gonçalves. *Obras poéticas de Gonçalves Dias*. Organização e notas de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.
- DIAS, Maria Odila Silva. A Interiorização da metrópole. In: MOTA, Carlos Guilherme (org). *1822: Dimensões*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 160-186.
- FRAGOSO, João Luís; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. A política no Império e no início da República Velha. In: LINHARES, Maria Yedda (org). *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1991. p. 197-232.
- GUIMARÃES, Bernardo. Reflexões sobre a poesia brasileira. In: SOUZA, Roberto Acízelo (org.). *Historiografia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2014. p. 245-259.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina: o barroco e o pensamento sobre as artes e letras no Brasil*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Prefácio. In: MAGALHÃES, Gonçalves de. *Suspiros poéticos e saudades*. 5. ed. Brasília: Editora UNB, 1998. p. IX-XXXI.

IGLÉSIAS, Francisco. *Trajatória política do Brasil: 1500-1964*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo Editoria, 2015.

MACHADO, Alcântara. *Gonçalves de Magalhães ou o romântico arrependido*. São Paulo: Livraria Acadêmica, 1936.

MAGALHÃES, Gonçalves de. Ensaio sobre a história da literatura brasileira. *Nitheroy, revista brasiliense: ciencias, letras e artes*, Paris, n. 1, t. 1, p. 132-187, 1836. Edição fac-similada. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/6859/1/45000033223_Tomo%20primeiro%2c%20n%2c3%bamer%201.o.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2021.

MAGALHÃES, Gonçalves de. Lede. In: MAGALHÃES, Gonçalves de. *Suspiros poéticos e saudades*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. p. 39-46.

MAGALHÃES, Gonçalves de. *A revolução da província do Maranhão desde 1839 até 1840: memória histórica e documentada*. São Luiz: Typographia do Progresso, 1858. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008697&bbm/4156#page/10/mode/2up>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O manifesto do partido comunista*. Tradução de Sérgio Tellalori e Paulina Wacht. São Paulo: Penguin-Companhia, 2012. p. 46.

MONTEIRO, Hamilton de Mattos. Da Independência à vitória da ordem. In: LINHARES, Maria Yedda (org). *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1991. p. 125-143.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. 2. ed. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ROCHA, João Cezar de Castro. História. In: JOBIM, José Luís (org.). *Introdução ao romantismo*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1999. p. 31-63.

ROMERO, Silvio. *A litteratura brasileira e a crítica moderna: ensaio de generalização*. Rio de Janeiro: Imprensa Industrial – de João Paulo Ferreira Dias, 1880. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=midias&id=143209>>. Acesso em: 17 out. 2021

ROMERO, Silvio. *Compêndio da história da literatura brasileira*. Organização de Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro: Imago/ Ed. da Universidade Federal de Sergipe, 2001.

ROMERO, Silvio. *Evolução do lyrismo brasileiro*. Recife: Typ. de J. B. Edelbrock – antiga casa Laemmert, 1905. Disponível em: <<http://digital.bbm.usp.br/view/?45000008660&bbm/4746#page/1/mode/2up>>. Acesso em: 30 nov. 2021.

ROMERO, Silvio. *História da litteratura brasileira (1500 a 1830)*. 2. ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902. 2 t. Disponível em: <<http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6569>>. Acesso em: 05 dez. 2021.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1969.



Clássico e romântico como categorias de compreensão da literatura moderna na crítica de José Guilherme Merquior

Classic and Romantic as Analytical Categories in José Guilherme Merquior's Critical Essays on Modern Literature

Adriano Lima Drumond

Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Bom Jesus, Piauí / Brasil

limadrummondjgm@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0754-9763>

Resumo: Não obstante as reservas no que se refere à validade heurística dos estilos de época, os termos “clássico” e “romântico” vêm propiciando bons rendimentos interpretativos quando aplicados a obras posteriores ao período clássico e ao romantismo. Não apenas críticos consagrados, mas também pesquisadores universitários têm ainda hoje se valido desses termos como categorias capazes de caracterizar e nos fazer compreender inclusive a literatura contemporânea. José Guilherme Merquior, crítico literário da segunda metade do século XX, recorreu a ambas as noções, tanto a de clássico quanto a de romântico. A primeira lhe serviu para situar esteticamente e analisar apropriadamente a poesia de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto publicada nos anos 50. Da noção de romântico, Merquior se utilizou no intuito de pensar a produção literária e artística moderna ocidental, a partir de Baudelaire. Este artigo se propõe discutir o emprego merquioriano de tais noções.

Palavras-chave: Romântico, Clássico, Merquior, Modernismo, Literatura moderna.

Abstract: Particularly since mid-20th century the literary studies see some problems in the heuristic usefulness of concepts like “period style”. Nevertheless the terms “classic” and “romantic” continue favoring interesting interpretations, when they are applied to analysis of works written after classical period and romanticism. Not only famous critics, but also many scholars make use of these terms in order to characterize and interpret the contemporary literature. José Guilherme Merquior, a literary critic of the mid-20th century, made use of both of them. “Classic” for the purpose of putting into aesthetic context and analysing appropriately Carlos Drummond de Andrade’s, Murilo Mendes’ and João Cabral de Melo Neto’s poetry published in the 1950s. “Romantic” for the purpose of reflecting on the western modern art and literature from Charles Baudelaire. This article aims to discuss the use of those terms by Merquior.

Keywords: Romantic, Classic, Merquior, Modernism, Modern Literature.

Como crítico literário, José Guilherme Merquior dedicou-se, sobretudo, à poesia. E seus maiores esforços de análise interpretativa e reflexão teórica se voltaram para uma produção poética iniciada em meados do século XIX, com Charles Baudelaire, “a tantos títulos manancial da tradição moderna em literatura” (MERQUIOR, 1990, p. 357), até à própria contemporaneidade do crítico fluminense, que nasceu em 1941 e faleceu em 1991.

Embora a obra baudelairiana marcasse uma proposta de encerramento da estética romântica, e essa, por sua vez, tivesse se insurgido contra a poética clássica (ou, mais precisamente, neoclássica), os estudos literários continuariam com frequência a recorrer aos conceitos de clássico e de romântico como categorias fundamentais, das quais vêm se servindo, ainda hoje, para compreender boa parcela da literatura posterior.

O recurso a ambas as categorias – clássico e romântico – se destaca na ensaística de José Guilherme Merquior. E esse notório defensor da função avaliativa e judicativa da crítica literária não as empregará, ao caracterizar aspectos da literatura moderna, sem lhes imprimir alguma distinção de valor. Dizendo de forma bastante direta, Merquior aplaudirá o caráter clássico, ao passo que criticará, no sentido negativo da palavra, o caráter romântico de uma obra.

Desde já, cumpre salientar que Merquior não nutriu aversão ao “romantismo como cultura, rico e fecundo” (MERQUIOR, 1980, p. 54), situado historicamente entre o fim do século XVIII e meados do XIX. O problema residiria na sobrevivência de certos elementos românticos na literatura produzida após o romantismo. A título de exemplo, o crítico fluminense, em *Razão do poema*, atribui ao poeta modernista Augusto Frederico Schmidt “reações neorromânticas e a campanha para voltar ao sério e triste lirismo convencional” (MERQUIOR, 2013, p. 48). Aquilatados os versos de Schmidt, conclui: “Não há dúvida: o neorromantismo é um defeito.” (MERQUIOR, 1980, p. 49)

Se considerarmos, todavia, que, seja o estilo de época, seja a sua sobrevivência extemporânea, no romantismo “o sentimento é o princípio de tudo” (VIZZIOLI, 2002, p. 139), e a “razão dev[e] brotar do sentimento” (VIZZIOLI, 2002, p. 139), então Merquior foi, sim, um crítico antirromântico. Em seu “Crítica, razão e lírica: ensaio para um juízo preparado sobre a nova poesia no Brasil”, escrito em 1962, preconiza a proeminência supervisora da razão sobre o sentimento, e, também, sobre a fantasia, durante o processo da criação poética. Pois, segundo o autor, caso se

imponha o sentimento, o texto falhará no propósito comunicativo da poesia, uma vez que o “predomínio do sentimental [...] nada tem a comunicar, não transmite no interesse coletivo” (MERQUIOR, 2013, p. 183).

Quanto à fantasia hipertrofiada, esta

[...] prejudica a comunicação poética até o ponto em que o poeta se torna objeto ininteligível. Presença exagerada, desviada, com origem em todas as numerosas teorias que atribuem à imaginação do poeta uma ação livre, solta, sem obrigação de referir-se à realidade e sem o compromisso de se afastar dela tão somente para poder melhor apreendê-la. (MERQUIOR, 2013, p. 183)

O não comunicar do excesso de fantasia e o nada ter a comunicar do sentimento transbordante comprometem a qualidade do poema porque, na visão de Merquior (2013, p. 183), “[i]ndispensável é a comunicação, por via consciente, de significados de fundo coletivo, porque a poesia não pode ser um jogo de obscuridade e de inconsciência totais”.

Mas, em Merquior, a questão da permanência do “romântico” na literatura moderna integra uma discussão mais ampla, voltada para problematizar o formalismo. A propósito, se há um tema de evidência contínua na ensaística merquioriana, desde os primeiros textos publicados até os últimos, esse tema é o formalismo, um dos alvos prediletos da artilharia de um autor reconhecidamente afeiçoado a polêmicas.

Cabe observar que o pensamento e a obra de José Guilherme Merquior se situam numa época de intensa divulgação e discussão da teoria literária no Brasil, em especial, a partir de 1948, quando, recém-chegado dos Estados Unidos, Afrânio Coutinho se encarregara de apresentar por aqui o *new criticism* anglo-americano, ao mesmo tempo em que reivindicava uma reforma dos cursos de Letras e a profissionalização universitária do crítico literário. A campanha de Coutinho termina vitoriosa em meados dos anos 60, coincidindo com um processo de expansão das universidades tanto no Brasil quanto no exterior.

Concluída, pode-se dizer, a primeira etapa desse processo, que envolveu o crescimento numérico de instituições e de alunos matriculados, a conversão do curso de Letras em graduação e a regulamentação da pós-graduação nessa área, o estruturalismo francês encontraria no meio universitário nacional a acolhida que a cultura francesa vinha recebendo de nós havia mais de um século. Note-se que se trata de duas correntes da

crítica e da teoria literárias consideradas formalistas, o *new criticism* e o estruturalismo, o que dimensiona o impacto do formalismo no Brasil de José Guilherme Merquior.

De influência bem maior entre os estudiosos brasileiros do que a vertente anglo-americana, o estruturalismo francês teve no autor de *As ideias e as formas* um perseverante opositor. Esse seu posicionamento dizia menos respeito à antropologia de Claude Lévi-Strauss, de quem Merquior seria aluno na École des Hautes Études no fim dos anos 60, do que ao estruturalismo aplicado à crítica literária.

Pois em termos gerais, sobretudo entre replicadores das teorias e das metodologias estruturalistas, a abordagem crítica implicaria um sistemático descarte de aspectos considerados extratextuais (contexto histórico, biografia do autor, por exemplo) em favor de análises tidas por estritamente textuais. Diga-se de passagem, esse suposto alheamento metodológico, segundo Carlos Nelson Coutinho (2010, p. 9), explicaria pelo menos parte da larga disseminação do estruturalismo nas universidades brasileiras durante o período de maior severidade do regime civil-militar, um “período de *cultura esvaziada*: esvaziada de espírito crítico, de efetiva preocupação com as questões sociais e políticas”. Não obstante certa plausibilidade, a explicação de Coutinho suscita a pergunta: mas por que, então, o estruturalismo surgiu e prosperou em uma nação europeia, a França, onde não se sofria de nenhuma *cultura esvaziada*, nem de um regime autoritário equivalente ao nosso?

Para José Guilherme Merquior, a questão do estruturalismo, assim como o neorromantismo, integrava o problema maior, o do formalismo – o qual não afetava apenas as universidades brasileiras, mas também setores da inteligência e da cultura ocidentais; não se limitava a fatores situados no contexto da década de 60, e sim derivava de uma mentalidade herdada, ou apropriada, do romantismo.

No século XVIII, ensina Merquior (2015, p. 228), a industrialização e a urbanização da sociedade europeia teriam condicionado a marginalização social da arte. Àquela altura, artistas e escritores se deparavam com o “reconhecimento da autonomia da função estética”, por obra e graça de Immanuel Kant. Findo o romantismo, a condição marginal da arte somada à autonomia reconhecida pelo filósofo de Königsberg nutriria “o germe da mudança da arte em puro jogo abstrato, sem raízes no drama da cultura, sem lançar luz sobre os problemas da existência”, germe que diversos artistas e

escritores passariam a cultivar dentro da tradição moderna (MERQUIOR, 2015, p. 231).

É que a concepção merquioriana de literatura e de arte postula uma ligação vital entre as expressões literárias/artísticas e o mundo. Durante a década de 1970, o autor insistia na *crítica da cultura* como sendo a única tessitura efetiva desse vínculo. Cultura aí se deve entender por estrutura social, os costumes, os valores típicos, no caso, da modernidade. Trata-se de uma cultura ambiente marcada, segundo o autor, por “falsos padrões, coisificados e robotizantes” (MERQUIOR, 1965, p. 8). Por isso, para Merquior, nos anos 70, a literatura e a arte assumem, ou deveriam assumir, o *compromisso* de realizar a *crítica da cultura* nessa acepção, no propósito de resgatar a autenticidade ética da existência humana.

Já na década de 80, embora descrito de uma crise da cultura que nos enredasse em *falsos padrões, coisificados e robotizantes*, o autor preserva em sua concepção a ligação vital entre literatura/arte e mundo, porém estabelecida antes por um diálogo crítico com a cultura do que por uma crítica que significasse “uma repulsa maciça pela civilização moderna” (MERQUIOR, 1990, p. 358).

À revelia das diferenças que sua concepção apresentará dos anos 70 para os 80, a ausência dessa ligação, desse vínculo resultaria, para o crítico fluminense, numa literatura formalista, numa arte formalista, isto é, em *um puro jogo abstrato, sem raízes no drama da cultura, sem lançar luz sobre os problemas da existência* (MERQUIOR, 2015, p. 231). É esse, afinal, o ponto nevrálgico que Merquior associou ao caráter romântico presente em obras modernas:

De maneira geral, [...] na tradição da arte moderna, a persistência de elementos românticos não submetidos à nova economia estilística em sua dupla função referencial e poética atuou como fator de formalismo: de estreitamento da visão artística e de enfraquecimento da sua vitalidade comunicativa. (MERQUIOR, 2015, p. 242)

Constatamos, portanto, que o formalismo, aos olhos do autor, teria efeitos nocivos em relação tanto à literatura quanto à crítica literária. A primeira, uma vez formalista, estaria condenada a um *estreitamento da visão artística* e a um *enfraquecimento da sua vitalidade comunicativa*, aspectos atinentes ao vínculo entre literatura e mundo, arte e sociedade. E

uma vez formalista a crítica literária, a ela acometeria a incapacidade de dimensionar devidamente a amplitude da visão artística e a força da vitalidade comunicativa das obras não formalistas.

A querela entre críticos formalistas e críticos de abordagem sociológica, histórica, numa linha marxista ou não, fomentou realmente, nos anos 60 e 70, muitas acusações recíprocas baseadas em estereótipos e desentendimentos. Nesse contexto, Merquior reconhecia, sublinhe-se, as contribuições inestimáveis das correntes teóricas e críticas que, no decurso da primeira metade do século XX, reivindicavam atenção maior a elementos textuais até então quase de todo ignorados por análises que elegiam como chave de interpretação os dados biográficos, contextos históricos, características raciais, nacionais, geopolíticas, climáticas etc. Assim, para o crítico fluminense, havia-se de diferenciar formalismo de *análise formal*:

[...] o que consideramos insuficiente ou errôneo [...] *não é de modo algum a análise formal em si* – mas apenas a sua rarefação, o seu “emagrecimento” numa atenção à forma “pura”, esquecida da riqueza de significações que ela contém. Essa rarefação converte a análise formal em visão *formalista* [...]. (MERQUIOR, 2015, p. 268, grifos do autor)

Outro esclarecimento de Merquior a respeito do assunto encontra-se em *De Anchieta a Euclides* (2014)¹ subtintulado “breve história da literatura brasileira”. Dados os questionamentos dirigidos a esse gênero de trabalho – “A ‘história da literatura’ é atualmente uma disciplina caída no mais contrastador descrédito” (MERQUIOR, 1980, p. 43) –, o autor justificou o livro nestes termos:

Tudo está em saber ler a história no texto, em vez de dissolver o texto na História. Há histórias da literatura nas quais os textos não passam de pretextos para falar da realidade social ou “espiritual” de cada época. [...] Mas é preciso não esquecer que o texto literário só “fala” se posto em contexto – no contexto dos seus irmãos de gênero e estilo, e no contexto concreto de sua época. Se as verdadeiras obras literárias são, de fato, simples documentos, nem por isso deixam de ser monumentos – construções eminentemente referenciais, cujo sentido é inseparável da capacidade de representar, aludir, simbolizar. Arte é símbolo; literatura é arte [...]. O poder de referência ao mundo pertence à própria natureza da linguagem literária, em qualquer das suas encarnações estilísticas. (MERQUIOR, 2014, p. 32-33)

¹ Data de publicação do original: 1977

Retornemos à questão do formalismo/neorromantismo. Na verdade, o eventual predomínio do sentimento sobre a razão no processo de criação poética configuraria, para Merquior, uma fraqueza criativa, mas não uma atitude formalista propriamente dita. O enlace romântico-formalista nas obras de tradição moderna se manifestaria por outras vias, uma delas atinente à forma. O *fragmentarismo*, no sentido de “clara ou secreta desconfiança do esforço prolongado, da criação arquetetônica, e da contemplação trabalhadora”, consistiria num resquício romântico que, nas obras literárias e artísticas modernas, resultaria em formalismo (MERQUIOR, 2015, p. 244).

Merquior entende que a forma do fragmento, tal qual surge e se pratica no romantismo, se sustenta por uma justificativa filosófica que, posteriormente, se perderá. Segundo o crítico fluminense,

[...] o fragmento romântico espelha a nostalgia “religiosa” de um suporte transcendental, aquela *aspiração ao Todo* indissociável da alma romântica. Quando Novalis pondera que completar um objeto finito seria submeter-se a uma limitação [...], ao passo que o finito quebrado sugere o infinito; quando Victor Hugo afirma, na teoria do grotesco do prefácio de *Cromwell*, que ser incompleto “é a melhor maneira de ser harmônico”, vemos sem dificuldade que o fragmento romântico é devorado por uma carência de infinito [...]. (MERQUIOR, 2015, p. 245-246, grifos do autor)

Descrente de totalidades e infinitos, mergulhada na *vacuidade do ideal*, a literatura moderna viria a converter a “estética do fragmento” a uma “supervalorização da sensação de imediatez (ou de ‘espontaneidade’) como prova presumida de vitalidade estética” (MERQUIOR, 2015, p. 248).

Outros casos de formalismo de extrato romântico se refeririam à

excessiva individualização da produção artística, que [...] indica [...] uma tendência ao esfiapamento dos laços culturais entre o artista e a comunidade, traduzido no primado das mitopoéticas individuais sobre a fabulação de fundo coletivo. (MERQUIOR, 2015, p. 263)

[E à] mania de entender a originalidade como *antítese* absoluta da tradição e das convenções, em lugar de discerni-la como *integração superatória* da moeda social do estilo – como algo que transcende a herança social, e não que dela prescinde (MERQUIOR, 2015, p. 296).

Até o fim da década de 1970, José Guilherme Merquior esteve convencido do fato de que “formalismo e modernidade estética são irmãos inimigos” (MERQUIOR, 2015, p. 39), mas nunca deixará de acreditar na nocividade formalista do neorromantismo, desse “fantasma romântico” a assombrar a produção artística e literária moderna.

“Fantasma romântico” é a expressão que o crítico fluminense utiliza ao contestar a famosa tese de Octavio Paz, desenvolvida em *Os filhos do barro*, de “uma continuidade essencial entre romantismo e modernismo” (MERQUIOR, 1980, p. 48), uma vez que, nas palavras do autor mexicano:

Na Europa, os movimentos de vanguarda eram tingidos de forte coloração romântica, dos mais tímidos, como o expressionismo alemão, aos mais exaltados, como os futurismos da Itália e da Rússia. Dada e o surrealismo foram, quase nem é preciso dizer, ultrarromânticos. (PAZ, 2013, p. 140)

Continuidade essencial entre romantismo e modernismo (MERQUIOR, 1980, p. 48) porque os românticos teriam marcado o início da “tradição da ruptura”, que se prolongaria por grande parte do século XX. E porque tanto o romantismo quanto os movimentos literários posteriores ao século XIX e ao modernismo do século XX consistiriam em poéticas analógicas, já que “a história da poesia moderna é uma surpreendente confirmação do princípio analógico: cada obra é a negação e a ressurreição, a transfiguração de outras” (PAZ, 2013, p. 74), e irônicas, por se tratar a ironia de uma “estética do grotesco, do bizarro, do único” (PAZ, 2013, p. 81).

Onde Octavio Paz enxergaria continuidade, Merquior detecta, no entanto, justamente uma ruptura, como exposto em *O fantasma romântico e outros ensaios*:

Nenhuma poética da analogia apaga a distância entre a constante oscilação do expressivismo romântico entre dois polos míticos, o Eu e o Todo, nem entre a tremenda carga *idealizatória* do romantismo, e a vocação antimetafísica, o realismo psicológico, que inspiram os estilos do segundo oitocentismo. (MERQUIOR, 1980, p. 49, grifos do autor)

E onde o crítico mexicano enxerga prosseguimento da poética analógica, o crítico brasileiro detecta o princípio de uma poética alegórica. A alegoria em questão, Merquior a extrai de Walter Benjamin, no interesse de compreendê-la como “a dinâmica do sentido *outro*, negador de toda

transparência da subjetividade simbolizante”, como razão da “*obscuridade* essencial do texto moderno” (MERQUIOR, 1980, p. 53). Desse modo, destaca Merquior, “Benjamin surpreende seus primórdios [da alegoria] na obra mesma de fundação da lírica moderna: em Baudelaire” (MERQUIOR, 1980, p. 53) e “os expoentes máximos do alegorismo serem, em Benjamin, de um lado, Kafka, e de outro, o surrealismo” (MERQUIOR, 1980, p. 53).

Outras diferenças relativas à produção literária a partir do romantismo até o modernismo terão visibilidade sob a lupa merquioriana. Uma muito importante se apresenta na citação abaixo:

Os vitorianos [autores da segunda metade do século XIX, pós-românticos] viviam [...] no culto da arte-magia e da obra-fetichê. Embora em regra infensos ao halo aurático da psicofania romântica, praticavam a arte em si como uma atividade *cultural*. **A literatura era uma religião**; a obra literária, um talismã, um objeto laborioso, compenetradíssimo labor. Um era rito; outra, fetichê ou sacramento, ministrado por **uma seita redentora: a classe literária**. E foi aí que vieram **os modernos, esses bárbaros profanos**. Com eles, a mística da arte-religião cedeu lugar ao **humor da arte-jogo**. Dessacralizando a arte e desfetichizando a obra, os modernistas [...] *converteram a arte de rito artesanal em jogo experimental*. (MERQUIOR, 1980, p. 17)²

Para Merquior, portanto, o século XIX, com o romantismo e correntes posteriores denominadas de *vitorianas*, se caracterizaria pelo paradigma da sacralização da literatura, ao passo que o século XX, especialmente com os modernistas, se caracterizaria pelo paradigma oposto, isto é, o da dessacralização da literatura. A *arte-magia*, a *literatura-religião* marcaria a mentalidade dos escritores oitocentistas; a *arte-jogo*, a literatura como *jogo experimental* marcaria a mentalidade dos escritores novecentistas.

O modernismo constituiu um dos maiores interesses de Merquior, que chegou a planejar a escrita de um livro inteiramente dedicado ao assunto. Embora não tenha concretizado esse projeto, o autor nos legou um material robusto, em termos quantitativo e qualitativo, sobre o modernismo em geral e o brasileiro em particular. Uma valiosa contribuição sua a tal propósito refere-se ao fenômeno da *classicização* do nosso modernismo avançado, contribuição essa que, aliás, repercutirá em dois importantes trabalhos de

² Nas citações deste artigo, negritos são destaques meus; itálicos são do próprio autor.

Vagner Camilo, *Da rosa do povo à rosa das trevas* (primeira edição de 2001) e, mais recentemente, *A modernidade entre tapumes* (2020).

Merquior (1997, p. 199) se vale da noção de “classicismo modernista” para compreender “o terceiro segmento da poesia modernista, centralizado na maturidade de [Carlos] Drummond [de Andrade] e de Murilo [Mendes] e em João Cabral [de Melo Neto]”.

Para fins de esclarecimento, o *primeiro segmento* da poesia modernista brasileira reuniria as obras de um Mário de Andrade, de um Oswald de Andrade, de um Manuel Bandeira, as quais inauguram e consolidam, na década de 1920, o modernismo entre nós. Integrariam o *segundo segmento* as obras dos mesmos Carlos Drummond de Andrade e de Murilo Mendes, publicadas nos anos 30 e 40. O que os dois poetas mineiros e o pernambucano publicam na década seguinte, a de 50, comporiam o *terceiro segmento*, distinguido na citação acima por José Guilherme Merquior.

Desse modo, podemos compreender que *Claro enigma* (1951) e *Fazendeiro do ar* (1954), de Drummond, e especialmente os *Sonetos brancos* (1959), de Murilo Mendes, além da obra de João Cabral como um todo, teriam tomado um rumo novo em relação à trajetória da poesia modernista brasileira; rumo que Merquior caracterizou como *classicismo modernista*.

Para o crítico fluminense, essa produção poética de meados do século XX se impõe como “o apogeu do lirismo modernista” (MERQUIOR, 1997, p. 199), “a região mais ‘filosófica’ do império modernista [brasileiro]” (MERQUIOR, 1997, p. 199). Antes de explicar as razões de tão alto julgamento, vejamos o que é, afinal, o *classicismo modernista*, segundo José Guilherme Merquior.

Um aspecto fundamental dessa estética se revelaria na “atenuação dos efeitos do processo auerbachiano da mescla dos estilos” (MERQUIOR, 1997, p. 199). A *mescla estilística*, conceito mediante o qual o crítico alemão Erich Auerbach procurou caracterizar certos aspectos da dinâmica histórica da literatura ocidental, refere-se a um procedimento que contraria a separação de registros muito bem demarcada sob as convenções retórico-poéticas da tradição clássica. Sobre isso, esclarece-nos Auerbach (2007, p. 309):

Na estética clássica, o tema e a maneira de tratá-lo foram divididos em três categorias: o grandioso, trágico e sublime; depois, o médio, agradável e suave; e por fim, o baixo, ridículo e grotesco. [...] Uma classificação deste tipo corresponde à sensibilidade humana, ao

menos na Europa [...]. O que o século XIX realizou – e o século XX levou ainda mais adiante – foi mudar a base da correlação: tornou-se possível abordar com seriedade temas que até então pertenciam à categoria média ou baixa e tratá-los séria e tragicamente [...].

A *mescla estilística*, segundo Auerbach, consolida-se na obra de Charles Baudelaire, na qual o leitor se depara frequentemente com uma “contradição entre o tom elevado e a indignidade tanto do tema como um todo quanto de seus muitos detalhes” (AUERBACH, 2007, p. 309). E, segundo Merquior (1997, p. 59), “[n]a história da lírica nacional, o modernismo representa a instalação [da] ‘mescla estilística’”. Sendo assim, o *classicismo modernista* de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto *desinstalaria a mescla estilística*, procedimento que teria marcado os primeiros períodos do nosso modernismo.

De mãos dadas com o processo de atenuação ou eliminação da *mescla estilística* estaria o aprofundamento do caráter filosófico da poesia *clássico-modernista*. Esse aprofundamento, aos olhos de Merquior, é uma novidade que só o modernismo tardio traria para a literatura brasileira.

Cumprir registrar aqui que José Guilherme Merquior desvelou, no âmbito ocidental, uma importante linha de força da poesia em particular e da literatura em geral produzidas a partir de meados do século XVIII. Segundo o crítico fluminense, a lírica do alemão Johann Wolfgang von Goethe, escrita nos anos de 1770, inaugura uma “literatura [que] ‘pensa’ *por si*”, que “se tornou essencialmente uma espécie de debate humanístico *autônomo*” – em suma: que conquistou a “emancipação do pensamento literário” (MERQUIOR, 1975, p. 23).

Desde então, a literatura ocidental atravessaria uma longa trajetória em que, ao alcançar o século XX, “a *independência do pensar poético*” se coloca como “requisito do valor literário” (MERQUIOR, 1975, p. 26). A atitude que traduz a autonomia do pensamento na literatura é a *crítica da cultura*, motivada pelo seguinte contexto:

Antes mesmo de aparecer como uma característica intelectual da literatura de Goethe para cá, o fenômeno da autonomização do pensamento poético constitui uma resposta da literatura à crise *espiritual* da cultura burguesa. [...] A burguesia, como classe, emergiu e triunfou a braço com sérias carências em matéria de legitimação cultural do seu status e poder; a civilização industrial burguesa,

suplantando a sociedade tradicional do *Ancien Régime*, se defrontou desde cedo com a ausência ou tenuidade de valores comunitários partilhados pelo conjunto das camadas sociais, ou melhor, com o esgarçar-se daquele denominador comum cultural que, na ordem feudal e monárquico-feudal, subjazia às diferenças entre os valores de cada classe. (MERQUIOR, 1975, p. 26)

A *crise da cultura* figura como um dos temas mais importantes da ensaística de Merquior na década de 1970. Dois livros seus publicados nesse período, *Saudades do carnaval* (1972) e *Formalismo & tradição moderna* (1974), tratam do assunto de forma especial, sendo o primeiro subintitulado “introdução à crise da cultura”, e o segundo, “o problema da arte na crise da cultura”.

Nesse caso, o autor emprega a palavra *cultura* no sentido de cultura ambiente, isto é, em referência às estruturas sociais, às condições de vida, aos valores éticos e morais de uma sociedade. Nos anos 70, quando no pensamento merquioriano se entrelaçavam linhas de tradição humanística e marxista, sua avaliação da sociedade moderna burguesa é de que nela se sofreria, escreve Merquior em espanhol, de uma “declinación de la autenticidad del vivir”³ (1972, p. 380), e, em português, de uma “evanescência dos valores autênticos e sua substituição por falsos padrões, coisificados e robotizantes” (1965, p. 8).

Por conseguinte, a *crítica da cultura* significaria uma afirmação da *autenticidade do viver*, dos *valores autênticos*, um combate contra os *falsos padrões, coisificados e robotizantes* da sociedade burguesa. José Guilherme Merquior entende, pelo menos no que se refere ao seu pensamento expresso nos anos 70, que o *classicismo modernista* está “profundamente identificado com a implantação da *poesia do mundo* (da lírica de interpretação autônoma e globalizante do real) na literatura brasileira” (MERQUIOR, 1997, p. 199).

Se a *autonomia filosófica* da literatura se manifesta como *crítica da cultura*, e como exposto nos dois parágrafos acima, não teremos maiores dificuldades em deduzir que a *poesia do mundo*, conforme o autor, em *Formalismo & tradição moderna*, significa uma lírica que “realiz[a uma] abertura poética à realidade do mundo [...]” (MERQUIOR, 2015, p. 131).

³ “declínio da autenticidade do viver” (tradução nossa).

A obra que parece ser, na visão de Merquior, o epítome do *classicismo modernista* no Brasil é *Claro enigma* (1951), de Drummond, com seu “lirismo [...] de interrogação existencial”, com seu “desenvolvimento do poema filosófico” (MERQUIOR, 2012, p. 171). À semelhança do que já vinha estabelecendo a recepção crítica do poeta itabirano, entre *Alguma poesia* (1930) e o livro de 1951, José Guilherme Merquior distingue três fases. Na primeira, *Alguma poesia e Brejo das almas* (1934) “asseguram à mescla de estilos, à poesia séria feita de cotidiano, o seu talvez mais alto nível” (MERQUIOR, 1997, p. 196). Na segunda fase,

a retórica participante, forjada desde *Sentimento do mundo*, tende a uma uniformização de tom onde o não-nobre não tem relevo; a idealização e a emocionalização crescentes vão de par com uma ressolenização da linguagem. (MERQUIOR, 1997, p. 197)

Para Merquior, com essa *ressolenização da linguagem* – nada mais, nada menos do que uma *rarefação da mescla estilística* – a partir da segunda fase, na qual constam *Sentimento do mundo* (1940) e *A rosa do povo* (1945), “a língua drummondiana se encaminha, em ritmo e em imagem, para o classicismo filosófico de *Claro enigma*” (MERQUIOR, 1997, p. 197). É interessante notar que essa caracterização da obra poética de Carlos Drummond de Andrade não vai pelo caminho muito usual de formar uma dicotomia entre a segunda e a terceira fase, entre *A rosa do povo* e *Claro enigma*.

Também é importante frisar que, segundo José Guilherme Merquior, o fenômeno da classicização do modernismo não teria ocorrido somente no Brasil. Pelo contrário, destaca o autor, a sucessão das três fases iniciais do poeta itabirano corresponderia “em certos aspectos à evolução por volta de 1930, do estilo poético de um T. S. Eliot, após a *Stilmischung*⁴ de *The Waste Land*” (MERQUIOR, 2012, p. 171), com a diferença importantíssima de que “[e]m Drummond [...] o novo estilo ‘puro’ não trouxe consigo sequer uma ‘restauração’ ideológica” (MERQUIOR, 2012, p. 171-172).

Mas o *novo estilo puro* da poesia drummondiana, assim como o da poesia de Murilo Mendes e de João Cabral de Melo Neto, não transigiria com uma “idealização da cena lírica” (MERQUIOR, 2012, p. 103), nem

⁴ *Stilmischung*: “mescla estilística” em alemão.

retomaria o “léxico ‘literário’ convencional de antes do modernismo” (MERQUIOR, 2012, p. 257-258). Desse modo, não se poderia dizer, afiança o crítico fluminense, que se trataria de um recuo passadista por parte desses poetas, ou de um abandono das hostes modernistas, mas, sim, da exploração de outras possibilidades ainda dentro do território do modernismo. O *novo estilo puro* não seria “menos moderno” do que “a ótica grotesca em ‘estilo mesclado’” (MERQUIOR, 2012, p. 171).

Outro aspecto da classicização do modernismo que Merquior observa, particularmente em Carlos Drummond de Andrade, é “a *predominância das formas métricas sobre o verso livre*” (MERQUIOR, 2012, p. 184). Acerca disso, detalha o crítico:

Ora, a partir de Claro enigma, Drummond não só multiplica o uso da redondilha maior, [...] mas ainda confia ao decassílabo, sozinho ou em posição hegemônica, algumas de suas mais densas mensagens poéticas [...]. Além disso, recorre de bom grado ao soneto [...]. [...] também a rima passa a ser de uso mais constante e mais variado desde Claro enigma [...]. (MERQUIOR, 2012, p. 184-185, grifos do autor)

O emprego da redondilha maior – metro consagrado na linguagem poética e musical popular – talvez não nos soe tão clássico quanto Merquior tentasse nos fazer crer. Porém, a mais disseminada regularidade métrica contrasta, de fato, com um dos recursos emblemáticos das primeiras gerações modernistas: o verso livre. Já o soneto e o decassílabo, forma e metro que a poesia clássico-renascentista consolidou na literatura de língua portuguesa, não há dúvida, constituem marcas de uma classicização.

Ainda outro possível aspecto classicizante do modernismo seria o “simbolismo abstrato, refratário à figuração da empiria social” (MERQUIOR, 2012, p. 260). Com *simbolismo abstrato*, Merquior quer referir-se a uma espécie de *mimese*⁵ típica da arte clássica, no que esta se contraporía ao realismo da arte naturalista. Em *Verso universo em Drummond*, Merquior (MERQUIOR, 2012, p. 259-260) explica que

[...] o conceito de “classicismo” implica [...] a ideia de *estilização*: com efeito, não há classicismo sem uma certa abstração do real.

⁵ Merquior preferia escrever *mimese*, e não *mimesis* ou *mimese*. Por se tratar de uma discussão em torno de seus textos críticos, manteve a grafia de sua preferência.

Antes mesmo de seguir o cânon antigo, toda mimese classicista – seja ela plástica ou literária – se despoja deliberadamente do desejo de representação “realista”, concreto, da natureza e da sociedade. Então o contrário do clássico já não é romântico; é (ou facilmente se torna) “naturalista”. Não apenas o naturalismo cientificista à Zola, mas o naturalismo em geral, no sentido em que se fala do “naturalismo de Caravaggio”.

Creio podermos inferir da citação acima que, na visão merquioriana, a mimese parece se enriquecer ao estilizar a realidade, na mesma proporção talvez em que se empobreça ao procurar copiá-la fidedignamente; parece potencializar-se ao abstrair-se do real, em vez de pretender *fotografá-lo*.

Em ensaio publicado em 1965, “As contradições da vanguarda”, José Guilherme Merquior se inclui na fileira dos críticos que, a exemplo de G. Lukács e B. Brecht, se empenharam em formular um conceito de *realismo* não coincidente com o das propostas da escola literária do século XIX. Assim, Merquior (1965, p. 5) define *realismo* como “a orientação mais forte e rica da literatura moderna”, de modo que o conceito abarque as “tentativa[s] de exprimir a realidade da experiência cotidiana”, nem tanto “de maneira sociológica, documental”, mas “frequentemente de forma visionária, fantástica, alusiva e simbólica” (MERQUIOR, 1965, p. 6). O que garantiria a *realidade* desse *realismo*, isto é, os vínculos entre arte e sociedade, literatura e mundo, seria a presença – de um jeito ou de outro – do cotidiano no produto mimético.

Ao fim e ao cabo, parece inserir-se nesse conceito de *realismo* o que o crítico fluminense, em outros ensaios posteriores citados aqui, entenderá por *poesia do mundo*, a poesia que *realiza uma abertura poética à realidade do mundo* – e *realidade do mundo* no sentido de *realidade da experiência cotidiana*.

Não cabendo aqui aprofundarmo-nos nas reflexões que José Guilherme Merquior, sobretudo nos anos 60, desenvolveu sobre lírica com base na filosofia heideggeriana, podemos pelo menos dizer que o interesse do autor pela *realidade da experiência cotidiana* na poesia moderna equivaleria a uma investigação acerca do *dasein*, que poderia ser “mostra[do] [...] tal como el[e] é *antes de tudo* e na *maioria das vezes*, [na] *cotidianidade mediana*” (HEIDEGGER, 2015, p. 54).

Nesse período, Merquior insiste – muito heideggerianamente; derridianamente, nem tanto – na superação da metafísica não só pelo

pensamento filosófico, mas também pelo *pensamento poético*. Em “O idealismo do significante (a *Grammatologie* de Jacques Derrida)”, esta explicação da filosofia de Heidegger é uma expressão do que então pensava o próprio Merquior (1975, p. 63):

[...] a essência da escrita, solidária da questão do ser, só pode ver a luz através da destruição do conceito clássico do escrito, da mesma forma que o verdadeiro sentido do ser só pode ser indicado na destruição da metafísica enquanto primado do ente.

Se foi Charles Baudelaire quem “realizou o máximo de abertura poética à realidade do mundo” (MERQUIOR, 2015, p. 131) desde a conquista da *autonomia filosófica* com Goethe, não teria sido, porém, o poeta oitocentista francês o pioneiro da propositura de um “princípio efetivo de interpretação da realidade”, na medida em que sua “poesia do mundo [ainda é] sem *centro ontológico*” (MERQUIOR, 1997, p. 41).

Exemplo de poesia dotada de *centro ontológico* será a de Mallarmé, cujo

[...] projeto [...] nunca foi rejeitar o mundo sensível; inimigo confesso do transcendentalismo, [Mallarmé] pretendia, ao contrário, descobrir na imanência a cintilação multiforme do significado e do ser. A poesia *objetiva*, onde a generalidade brota da imagem concreta e os sentimentos se exprimem através do plástico, é a elaboração suprema do simbolismo e o seu mais valioso legado à lírica contemporânea. (MERQUIOR, 1997, p. 39)

Logo, se o modernismo classicizado se responsabiliza pelo surgimento de uma *poesia do mundo* na literatura brasileira, definida como *lírica de interpretação autônoma e globalizante do real*, concluímos que, para Merquior, um livro como *Claro enigma* representaria entre nós a dimensão baudelaireana da *lírica aberta ao mundo* e a dimensão mallarmaica da *lírica com princípio efetivo de interpretação da realidade*.

Conquanto o modernismo classicizado *estilize a realidade e abstraia o real*, os elementos do cotidiano nele se impõem. A endossar o pensamento merquioriano, se quisermos exemplos dessa presença, encontraremos um excelente nesta belíssima imagem do soneto “Oficina irritada” de *Claro enigma*: “Esse meu verbo antipático e impuro / há de pungir, há de fazer sofrer, / *tendão de Vênus sob o pedicuro*.” (ANDRADE, 2009, p. 320, grifo meu).

O verso em destaque é um exemplo especialmente feliz por conciliar o universo mitológico, representado pela deusa romana do amor, com a banalidade de uma cena de tratamento estético das unhas do pé. Aqui, o moderno não se rende, apequenando-se, a um saudosismo da grandiosidade do clássico, e, sim, deste se vale como elemento de revitalização de si mesmo – da própria modernidade –, que se enrobustece.

Claro enigma despertou muita contrariedade tanto no calor de sua publicação, em 1951, quanto algumas décadas depois. O autor que antes, com *Sentimento do mundo* (1942) e *A rosa do povo* (1945), conquistara o reconhecimento de excepcional poeta engajado, conhecedor de como aliar qualidade estética e força de denúncia e reflexão sobre questões sociais, se depararia então com acusações de *deserção ideológica*, de *conservadorismo*, de *formalismo*, de *retroação neoclássica* etc.

Em *Da rosa do povo à rosa das trevas*, Vagner Camilo (2005) investigou as polêmicas em torno da história da recepção de *Claro enigma*, e elenca nomes de críticos, hoje ilustres, que manifestaram opinião pouco favorável à obra. É nesse contexto, especificamente entre a década de 50 e a de 60, que José Guilherme Merquior se empenharia em considerar *Claro enigma* sob outra perspectiva de interpretação e julgamento.

Vagner Camilo (2005, p. 43) viu em Merquior “quem melhor compreendeu e soube dar o devido valor à guinada de *Claro enigma*”. Entretanto, o autor de *Verso universo em Drummond* não atingiu desde logo tal *melhor compreensão*. Em ensaio escrito em 1965, Merquior (2013, p. 100) admitia:

Eu próprio compartilhei um dia dessa visão [que a seguir se esclarece], arremetendo contra a má vontade intransigente dos insensíveis ao valor da forma – mas sem ousar um pio a favor dos temas (tão incômodos) do melancólico fazendeiro do ar!

O primeiro passo da reconsideração crítica merquioriana sobre *Claro enigma* se deu na direção de um reforço do entendimento de que, “do ponto de vista estrito do estético, não há hipótese de a forma não corresponder, plenamente, ao conteúdo [...], simplesmente não há o dualismo forma-e-conteúdo: existe apenas a unidade das formas significativas” (MERQUIOR, 2013, p. 100).

O passo seguinte parece ter sido um refinamento do conceito de *poesia participante*, condição da qual muitos críticos, sem hesitar, excluíam o livro de 1951. Em ensaio escrito em 1962, Merquior (2013, p. 212) afirma:

O Drummond desde 1951 é mais dorido e recatado do que nunca; mais memória que qualquer ação; mais pesquisa humana do que análise situada, mais abstrato, mais reduzido e também mais puro – porém se isso contraria a missão da poesia, o significado da sua “participação”, só pode ser para os crentes num tipo de ação estranho à própria essência da literatura.

Nos anos 60, período em que a atmosfera dos discursos nacionalistas e os ventos marxistas impactavam fortemente o pensamento de Merquior, este se preocupou em conciliar, na sua concepção de poesia, independência estética e contato com o mundo, criação e participação. Menosprezando qualquer caráter panfletário em literatura, abominando o dito realismo socialista, José Guilherme Merquior (2013, p. 229) desenvolveu então a fórmula da “responsabilidade social do artista”, no sentido de “necessidade propriamente estética, e não ética, como se no fundo não se tratasse de um problema social ou como se tal problema não fosse nem urgente nem relevante”.

Nessas condições, tão abrangentes, não se poderia negar a *Claro enigma* o resultado de uma *responsabilidade social* do poeta. No livro de 1951 haveria participação social e política tanto quanto nos livros de 1942 e 1945, ainda que em registros diferentes.

Um hipotético terceiro passo da reconsideração crítica merquioriana sobre *Claro enigma* poderia ser o da constatação de que a literatura moderna ostentaria uma autonomia filosófica que a conduz a travar uma incansável crítica da cultura, um persistente combate contra os *falsos padrões, coisificados e robotizantes*, da sociedade burguesa. De fato, Merquior (1997, p. 197) escreverá, em ensaio de 1968, que *Claro enigma* é um “fruto refinado da poesia do pensamento, da *poesia do mundo* como ‘lírica filosófica’, não só em seu conteúdo, mas também em sua forma: poesia filosófica como ‘gênero’”.

Ainda de forma hipotética, penso que o quarto passo, e a consumação, desse processo seja a compreensão do *modernismo classicizado, a região mais “filosófica” do império modernista, o apogeu do lirismo modernista*, conforme vimos páginas atrás. Contudo, já entre o segundo e o terceiro passo, José Guilherme Merquior terá reconhecido plenamente o valor da fase drummondiana de *Claro enigma*, ao escrever esta passagem: “Desejaria

estar afastado de todo gosto simplesmente pessoal, para proclamar nesse último poeta [o Drummond de *Claro enigma*, de *Fazendeiro do ar*] o melhor dos três” (MERQUIOR, 2013, p. 44) – os outros dois, aos qual ele se refere, seriam o de *Alguma poesia* e o de *A rosa do povo*.

**

Afirmei inicialmente que Merquior aplaude o caráter clássico, ao passo que critica, no sentido negativo da palavra, o caráter romântico de uma obra moderna. O que determina essa avaliação, que opõe os dois termos, é uma concepção crítica conforme a qual a literatura/a arte deve manter um vínculo com o mundo, deve *lançar luz sobre os problemas da existência*, não podendo transformar-se em *puro jogo abstrato, sem raízes no drama da cultura*. A crítica merquioriana põe em negrito as cinco últimas letras da palavra estética, ou seja, ética.

Durante as décadas de 60 e 70, José Guilherme Merquior acusava, de forma sistemática, os *falsos padrões, coisificados e robotizantes*, da sociedade moderna. Diante dessa conjuntura, o artista haveria de fazer valer sua *responsabilidade social*, e tomar como atitude a *crítica da cultura*, mas sem se render a uma *excessiva individualização da produção artística*, sob o risco de um *esfiapamento dos laços culturais entre o artista e a comunidade*. Do contrário, a arte apenas estaria a serviço da preservação da *ausência ou tenuidade de valores comunitários partilhados pelo conjunto das camadas sociais* (MERQUIOR, 1975) no mundo moderno.

Nos anos 80, Merquior abraçou o liberalismo, do que decorreram mudanças drásticas na sua mundividência. Passou então a questionar a realidade de uma crise da cultura e, conseqüentemente, da necessidade artístico-literária de uma crítica da cultura. Deixou de enxergar tantos males desumanizantes na modernidade. Afastou-se da ótica filosófica heideggeriana. Porém, jamais perderia as razões e o ânimo de afirmar e/ou exigir um vínculo entre literatura e mundo, arte e sociedade, sempre convicto de que *o poder de referência ao mundo pertence à própria natureza da linguagem literária, em qualquer das suas encarnações estilísticas*. A obra que não exercesse esse poder cometeria o pior dos crimes estéticos de acordo com a legislação merquioriana: o formalismo. E, assim, essa obra não seria digna de receber o complemento *de arte*.

Para o Merquior, tanto das décadas de 60 e 70 quanto da década de 80, o lastro romântico, eventualmente presente em obras posteriores

ao romantismo, implicará *formalismo* – um comprometimento da *natureza da linguagem literária*. Já a presença específica do clássico na poesia do modernismo brasileiro revelaria não uma atitude poética retroativa, conservadora e alheia às questões do mundo e da sociedade. Surpreendentemente, segundo o autor, em *Verso universo em Drummond*, o *modernismo classicizado* nada tem de *formalista*. Aliás, é nessa produção dos anos de 1950, concentrada na autoria de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto, que a autonomia filosófica da literatura se estabelece, de fato, na poesia brasileira.

Sem dúvida, um precioso resultado de todo esse pensamento crítico e da validade do recurso a categorias como “clássico” e “romântico” é a valorização e a compreensão devidas a um livro como *Claro enigma*, uma das obras mais injustiçadas da história da literatura brasileira. Na contracorrente das acusações de *formalismo* e *restauração ideológica*, além da denominação pejorativa de *neoclássica*, José Guilherme Merquior expôs a qualidade *participante* e as potencialidades estéticas desse exemplo maior do modernismo *classicizado*, adjetivo posto sem constrangimentos.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. 2º vol. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

AUERBACH, Erich. *As flores do mal* e o sublime. In: AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007. p. 303-332. (Coleção Espírito Crítico).

CAMILO, Vagner. *Da rosa do povo à rosa das trevas*. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2005.

COUTINHO, Carlos Nelson. *O estruturalismo e a miséria da razão*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução revisada de Márcia Sá Cavalcante. 10. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2015. (Coleção Pensamento Humano)

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MERQUIOR, José Guilherme. As contradições da vanguarda. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, n. 31, set-out de 1965. p. 3-20.

MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica (1964-1989): ensaios sobre Arte e Literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 4. ed. ampl. São Paulo: É Realizações, 2014.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo & tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. 2. ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

MERQUIOR, José Guilherme. *O estruturalismo dos pobres e outras questões*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. (Coleção Diagrama – Vol. 2).

MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2013.

MERQUIOR, José Guilherme. Situación del escritor. In: MORENO, Cesar Fernandez (coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno Editores; Paris: UNESCO, 1972. p. 372-388. (Serie América Latina en su cultura).

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Tradução de Marly de Oliveira. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2012.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify; Fondo de Cultura Económica, 2013.

VIZZIOLI, Paulo. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 137-156. (Coleção Stylus)



O esquema romântico de *El matadero* de Echeverría: a violência como identidade estética do texto literário argentino

The Romantic Scheme in El Matadero by Echeverría: Violence as Aesthetic Identity in The Argentine Literary Text

Raquel Alves Mota

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná / Brasil

Universidade Federal de Viçosa (UFV), Viçosa, Minas Gerais / Brasil

raquelfale2003@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-5527-2589>

Resumo: Discute-se a característica romântica de criação de uma identidade de nação, no conto *El matadero* de Echeverría. Percebe-se, primeiramente, que a própria busca dessa cor local, daquilo que representaria o nacional, já se torna uma importante característica da literatura argentina. No conto, esta busca se revela no plano estético, quando a violência é posta como elemento típico da história e da escrita literária latino-americana. Echeverría, então, ultrapassa a conturbada realidade nacional, dos primeiros anos de independência, desvelando esteticamente a violência na escrita literária do conto. Trazem-se, então, textos contemporâneos ao *El matadero*, como o *Facundo* de Sarmiento (2011) e o livro de ensaios de Ébelot (1992), para mostrar como Echeverría plasma a temática da violência em um texto que denota ares da estética realista, mas se conflui dentro do esquema romântico de busca por uma identidade de nação.

Palavras-chave: Echeverría; *El matadero*; violência; escrita literária; história.

Abstract: This paper presents a discussion on the Romantic feature of creating a national identity in the short story *El matadero* by Echeverría. At first, it is noticed that this search for local color, for what it would represent a nation, has already become an important feature in Argentine literature. This search is revealed on the aesthetic level when violence is placed as a typical element of Latin American history and literary writing. Echeverría goes beyond the nation's first years of independence and its troubled reality, aesthetically revealing this violence in the short story literary writing. Subsequently, contemporary texts are brought to *El matadero*, such as *Facundo* de Sarmiento (2011) and the book of essays by Ébelot (1992), in order to show how Echeverría forges the theme of violence in a text that denotes features of realistic aesthetics but converges within the romantic scheme of searching for a national identity. searching for a national identity.

Keywords: Echeverría; *El matadero*; violence; literary writing; history.

Todo pensamiento, pues, tiene su propia y adecuada forma; cada artista original una idea y expresión característica; y cada siglo una poesía, y cada pueblo o civilización sus formas artísticas.
(ECHEVERRÍA, 1928, p. 147)

Como reflexo das Revoluções Burguesas, tem-se no início do século XIX o movimento de independência das colônias espanholas¹. No caso da Argentina, o processo se formaliza em 1816, sendo que as lutas políticas prosseguem dando lugar a uma polarização política entre unitarismo e federalismo. É nessa conjectura de lutas políticas que inicia o Romantismo Argentino², com a publicação do poema *Elvira o La novia del Plata*, de Esteban Echeverría, em 1832. O poema ainda apresenta características desse período de transição entre o neoclassicismo e as novas ideias românticas que chegavam ao continente americano, principalmente de vertente francesa³,

¹ Sobre a Região do Rio da Prata, Falbel (1985, p. 46) escreve: “No Vice-Reinado do Prata, os adeptos da independência se dividiram, sendo que os habitantes do Paraguai não quiseram depender de Buenos Aires, separando-se para inaugurar uma ditadura que, sob a chefia de Gaspar Rodríguez de Francia, se manteve até o ano de 1840, Montevideú também não quis aceitar a hegemonia política de Buenos Aires e permaneceu fiel a Fernando VII até 1814, quando se rendeu às tropas argentinas. Em 1816, após um período intenso de lutas, foi proclamada a independência da República Argentina.”

² Paralelamente tem-se o fenômeno da poesia gauchesca, ou melhor, este movimento literário inicia antes com a publicação, em 1812, de *Cielito*, de Bartolomé Hidalgo, sendo ponto pacífico entre os críticos a obra de Hidalgo como iniciadora da primeira fase da poesia gauchesca, que, segundo Ludmer (2006), encerra-se com a segunda parte de *Martin Fierro* (1879), de José Hernández. Este movimento une publicações de escritores uruguaios e argentinos, com determinada ausência de marcos entre a literatura dos dois “países”, já que o movimento nasce no período anterior à consolidação da independência da Argentina e bem antes da do Uruguai. A chamada *Generación del 37* – movimento muito importante quando se trata do romantismo argentino – é também representada por escritores de Buenos Aires e Uruguai, sendo os principais representantes: Echeverría, Juan María Gutiérrez, Juan Bautista Alberdi e Domingo Faustino Sarmiento. Posteriormente, criam também o salão literário, no qual Echeverría encabeçava muitas das ações, espaço no qual as discussões ultrapassavam a temática literária, disto a dispersão e exílio da maioria de seus integrantes.

³ Benítez-Rojo (2006, p. 442) afirma a importância dos modelos europeus para esse início de planificação de uma narrativa nacional: “No que se refere aos inúmeros modelos romanescos oferecidos pelas literaturas Europeias – a forma mais visível de legitimação extraterritorial – é necessário dizer que não foram imitados indiscriminadamente pelos hispano-americanos. Geralmente tiravam desses modelos o mais apropriado para os projetos nacionais que estavam discutindo em cada país.” (tradução nossa). No original: “En lo que respecta a los innumerables modelos novelísticos ofrecidos por las literaturas

como esclarece Benítez-Rojo (2006, p. 442, tradução nossa): “Um romance como *Atala* (1801) de François René de Chateaubriand (1768-1848), que tratava das paisagens americanas e das sociedades indígenas cativou a imaginação dos leitores americanos.”⁴

Esteban Echeverría, como a maioria dos intelectuais da época, prosseguiu seus estudos na Europa (1825-1830), tendo vivido em Paris, onde teve contato com o movimento romântico⁵. Retornou já tocado pelas novas ideias ou como pontua Imbert (1962, p. 222, tradução nossa), “(...) se não educado pelo romantismo, pelo menos com a mente aguçada por suas leituras românticas.”⁶ A obra central em versos de Echeverría foi publicada alguns anos após: *La cautiva* (1837). Esta apresenta características mais expressivas dessa vertente romântica, como: a natureza e a cor local; a busca por narrar uma história mítica; e a projeção de uma narrativa que represente o nacional. Jitrik (2010) pontua a importância da obra de Echeverría como precursora do romantismo em língua espanhola, ou melhor, identifica que o autor mobiliza as novas influências antecipando a estética romântica na Argentina em relação à Espanha.

Elvira o la novia del Plata apareceu sem nome de autor. O livro não agradou, e essa rejeição produziu uma grande amargura no poeta. Não obstante, inaugurava com ele o romantismo em nossas letras, um ano antes que o duque de Rivas o inaugurasse na Espanha com *Moro expósito*. De fato, esta obra, a primeira expressão do romantismo espanhol, é de 1833, enquanto que Echeverría publicou *Elvira* em 1832. (JITRIK, 2010, n.p, tradução nossa)⁷

Europeas –la forma más visible de legitimación extraterritorial– es necesario decir que no fueron imitados indiscriminadamente por los hispanoamericanos. Generalmente tomaron de esos modelos lo más apropiado para los proyectos nacionales que se estaban discutiendo en cada país.” (BENÍTEZ-ROJO, 2006, p. 442)

⁴ No original: “Una novela como *Atala* (1801) de François René de Chateaubriand (1768-1848), que hablaba sobre los paisajes americanos y las sociedades indígenas cautivó la imaginación de los lectores criollos.”

⁵ Falbel (1985, p. 50) encerra seu artigo “Os Fundamentos históricos do romantismo” afirmando: “(...) o nacionalismo, tal como os movimentos sociais que se encetam a partir da Revolução Francesa, incorporou e gerou, ao mesmo tempo, o espírito romântico.”

⁶ No original: “(...) si no educado por el romanticismo, por lo menos con la mente agudizada por sus lecturas románticas.”

⁷ “*Elvira o la novia del Plata* apareció sin nombre de autor. El libro no gustó, y este rechazo produjo una gran amargura en el poeta. Sin embargo, inauguraba con él el romanticismo

Uma das facetas significativas do romantismo latino-americano é esse gesto de narração da cor local⁸, da criação de uma narrativa que represente o nacional, aspecto muito relevante em se tratando de países recém-independentes das metrópoles europeias, como é o caso da Argentina. Em *La cautiva* se observa esse aspecto: “*La cautiva* (uma das composições de *Las rimas*, 1837) foi a primeira obra que ostentava com talento o programa de uma poesia direcionada à paisagem, à tradição, à cor local, ao povo e à história.” (IMBERT, 1962, p. 223, tradução nossa)⁹. Essa busca pelas características locais é uma das grandes temáticas da literatura argentina desde suas origens, ultrapassando o gesto de mostrar aspectos da natureza, devido à infrutífera busca da cor local, dada a vastidão da lhanura argentina, desse espaço do vazio, se narra a própria busca. É como se o conteúdo fosse deixado de lado em benefício da forma, da performatividade da própria criação literária.

Esses ares de imensidão que marcam a geografia das terras dos pampas argentinos invadem o próprio sujeito da experiência, fazendo com que negue a possibilidade de narrar esse lugar, dada a solidude que o cerca. A própria presença se mostra como a invasão de um vazio, de um nada. A busca pela cor local se torna, ela mesma, uma temática, já que o próprio objeto se esvai ou se apresenta como uma negativa. Essa é uma importante característica da literatura argentina, ou melhor, têm-se aí dois desdobramentos: a questão da busca pela cor local e, na negativa ou na impossibilidade, se descobre aquilo que é mais característico da literatura argentina, o próprio gesto de mostrar-se, de descobrir-se. Disto, uma faceta

en nuestras letras, un año antes que el duque de Rivas lo inaugurara en España con el *Moro expósito*. En efecto, esta obra, la primera expresión del romanticismo español, es de 1833. Mientras que Echeverría publicó *Elvira* en 1832.” (JITRIK, 2010)

⁸ Rosenfeld; Guinsburg (1985, p. 266) identifica que a concepção rousseauiana do “bom selvagem” “(...) irá gerar, como se sabe, o interesse romântico pelo exotismo e pelo indianismo. Pois, estando no encaicho do homem em estado ‘natural’, o Romantismo se põe a procurá-lo na América e em outras regiões que se distinguiam ainda pela presença do assim chamado ‘selvagem’ ou ‘indígena’ ou pela diferença acentuada de seu modo de vida ‘bárbaro’ e ‘bizarro’ em relação aos padrões europeus e ocidentais.”

⁹ No original: “*La cautiva* (una de las composiciones de *Las rimas*, 1837) fue la primera obra que ostentaba con talento el programa de una poesía vuelta hacia el paisaje, la tradición, el color local, el pueblo y la historia.”

de extrema relevância se manifesta: a busca se torna o próprio objeto do literário; como bem já compreendia Sarmiento:

Agora, eu pergunto: Que impressões devem deixar no habitante da República Argentina o simples fato de cravar os olhos no horizonte e ver... não ver nada; porque quanto mais aprofunda os olhos naquele horizonte incerto, vaporoso, indefinido, mais dele se distancia, mais o fascina, o confunde, e o funde na contemplação e na dúvida? Onde termina aquele mundo que quer em vão penetrar? Não sabe! O que há mais além do que vê? A solidão, o perigo, o selvagem, a morte! Eis a poesia: o homem que se move nesses cenários se sente assaltado de temores e incertezas fantásticas, de sonhos que o inquietam acordado. (SARMIENTO, 2011, p. 78, tradução nossa)¹⁰

Sarmiento está imerso na visão maniqueísta de civilização *versus* barbárie. Percebe-se nesse intrincado vazio dos pampas argentinos a promoção da barbárie e a necessidade de intromissão, da chegada, principalmente, do “europeu civilizador”, aqui nos termos de Sarmiento. Tendo essa temática como central em *Facundo*, é possível delinear outros pontos interessantes de discussão, quando Sarmiento se mira para o aspecto literário ou para aquilo que pode nortear essa consciência afligida pela noção de “horizonte incierto”. A literatura através da poesia é o espaço encontrado para aproveitar metafisicamente essa incompletude do sujeito. Outro aspecto interessante do trecho acima é a entrada da violência como temática ou como a própria ponte que conduz esse sujeito, afligido por um temor sempre presente da barbárie, ao universo da literatura.

A vastidão do território¹¹ é posta por Sarmiento como um dos problemas do país recentemente emancipado: “(...) O mal que aflige a República Argentina é sua extensão: o deserto a rodeia por todas as partes

¹⁰ No original: “Ahora, yo pregunto: ¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte y ver ... no ver nada; porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se le aleja, más lo fascina, lo confunde, y lo sume en la contemplación y la duda? ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! He aquí ya la poesía: el hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto.”

¹¹ Ravetti (2011, p. 117) também pontua em Echeverría esse maniqueísmo de Sarmiento: “Ainda que em Echeverría o deserto aluda a uma paisagem natural argentina, um espaço

e se insinua em suas entranhas.” (SARMIENTO, 2011, p. 56, tradução nossa)¹². O deserto representa o descontrole do homem sobre a natureza e a constante presença de um perigo que está à espreita de se emergir de seu próprio meio. A barbárie está revolteando-se no interior desse espaço aberto, em constante risco de atingir o homem, esse “habitante da República Argentina”. Aqui mais uma vez o maniqueísmo de Sarmiento: ele, o habitante, e o “outro”, o selvagem. Percebe-se, uma relutância do homem (o habitante) em se identificar como pertencente a esse lugar. É como se a própria natureza ainda não se conjugasse com esse sujeito que se empenha em acercar-se. Aqui, então, parece que é ainda a natureza misteriosa que rege a identidade da Argentina; o homem tenta adentrar-se e receia a barbárie: a presença de uma força que reluta em permitir ser adestrada. O mais interessante é que esse homem se encontra alheio, impossibilitado de identificar-se com o país, como um imigrante ainda recém-chegado. Esse é o homem que Sarmiento defende como aquele que deveria possuir os pampas para formar a nascente Argentina. Assim, ele nega a identidade desse outro, do *salvaje* – representado principalmente pelo indígena e pelo *gaucho*, os habitantes dos pampas – e também o seu direito sobre as terras. Talvez a grande elucidação da obra de Sarmiento, que se encontra nas entrelinhas do texto, é que o ensaísta consegue perceber uma imperiosa força que une esse *salvaje* a essas terras em processo de conquista. Desta constatação advém o sempre temor que assola o imigrante, narrado magnificamente em *Facundo*.

Se não é a proximidade do selvagem que inquieta o homem do campo, é o temor de um tigre que o espreita, de uma víbora que pode pisar. Essa insegurança da vida, que é habitual e permanente nos campos, imprime a meu ver, no caráter argentino, certa resignação estoica para a morte violenta, que faz dela um dos contratempos inseparáveis da vida, uma maneira de morrer como qualquer outra; e pode talvez explicar em parte a indiferença com que dão e recebem a morte, sem deixar, nos que sobrevivem, impressões profundas e duradouras. (SARMIENTO, 2011, p. 78, tradução nossa)¹³

pouco habitado na época, na verdade, se refere muito mais à ausência de civilização branca ocidental nesses territórios.”

¹² No original: “(...) El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas.”

¹³ No original: “Si no es la proximidad del salvaje lo que inquieta al hombre del campo, es el temor de un tigre que lo acecha, de una víbora que puede pisar. Esta inseguridad de la

A violência, então, emerge da própria natureza como uma insegurança que advém do meio e do próprio *salvaje*, impossibilitando que se possa habitar seguramente essas terras. Esse iminente perigo transmuta o homem e o coloca em uma situação de constante insegurança, advindos da aproximação com essa natureza exuberante e já habitada. Sarmiento trata do “carácter argentino” como sendo a resignação com a violência que impera no lugar e que pode assaltá-lo a qualquer momento. É uma intimidade com o perigo, com a possibilidade de ser acometido por algum tipo de morte violenta, como sensação constante. A violência, então, torna-se uma base da identidade argentina, aquilo que primeiro adentra esse sujeito e que, segundo Sarmiento, permanece remanescente em sua identidade. É essa relação conflitante com a natureza que, primeiramente, produz essa pujante relação com a morte e com a violência.

No belíssimo livro de ensaios de Alfred Ébelot, *La pampa: moeurs sud-américaines*, se narram episódios que confirmam como os primeiros habitantes da província lidavam com esse clima de constante violência, no processo de conquista dos pampas, desse lugar ainda selvagem. Ébelot foi um engenheiro civil francês que passou muitos anos na recente República Argentina, construindo algumas obras para o então ministro da Guerra, Adolfo Alsina (1829-1877), no projeto de conquista do deserto argentino. O autor francês desembarca em Buenos Aires, em torno de 1870 – segundo consta no prefácio da obra, escrito por Juan José Saer –, e sua obra é consideravelmente importante por traçar alguns dos primeiros passos da conquista das terras argentinas. É muito interessante como Ébelot se coloca como uma testemunha ocular das mudanças que ocorrem na República Argentina. O ensaísta narra sobre as diferenças que presencia na jovem nação, afirmando ser testemunha de transformações profundas:

[S]e eu reuni essas páginas soltas foi porque a rápida transformação da República Argentina lhes concede um melancólico interesse e uma sorte de valor histórico. O índio já não existe mais. Em dez anos, a civilização impiedosamente terá polido com um esmeril as

vida, que es habitual y permanente en las campañas, imprime a mi parecer, en el carácter argentino cierta resignación estoica para la muerte violenta, que hace de ella uno de los percances inseparable de la vida, una manera de morir como cualquiera otra; y puede quizá explicar en parte la indiferencia con que dan y reciben la muerte, sin dejar, en los que sobreviven, impresiones profundas y duraderas.”

anfractuosidades e as linhas brutas da figura típica do *gaucho*. As simples notas de uma testemunha ocular ganharão, aí, algum sabor” (ÉBELOT, 1992, p. 20, grifo do autor, tradução nossa)¹⁴

Ébelot narra os costumes das gentes dessas terras, mostrando curiosidades como um espectador que distanciado busca as excentricidades desse novo mundo. A questão da violência é, então, abordada dada as guerras para a dominação do mundo selvagem dos pampas. Alguns títulos dos capítulos do livro demonstram a centralidade da abordagem da violência na narrativa, como: “Le rastreador”, “Le boleador”, “Les combats de coqs”¹⁵ e, principalmente, “Le gato moro”, em que Ébelot descreve: “Certamente, há, ainda, na República Argentina, assassinos de natureza; assassinos, poderíamos dizer, espontâneos, que matam as pessoas por prazer. Eu os conheci; eu mesmo tive sob minhas ordens todo um pelotão, que me servia de escolta” (ÉBELOT, 1992, p. 74, tradução nossa)¹⁶. Essa eclosão da violência será posteriormente abordada pelos narradores argentinos tanto em textos ensaísticos quanto em textos ficcionais.

David Viñas, em *Literatura Argentina y realidad política*, identifica o nascimento da literatura argentina na metáfora da violação, do estupro. Viñas postula esse início com *El matadero* e *Amália*, afirmando que:

A literatura argentina emerge em torno de uma grande metáfora: o estupro. *El matadero* e *Amalia*, basicamente, não passam de comentários de uma violência exercida de fora para dentro, da “carne” sobre o “espírito”. Da “massa” contra as matizadas, porém, explícitas projeções heróicas do Poeta. (VIÑAS, 1971, p. 16, tradução nossa)¹⁷

¹⁴ No original: “[...] [s]i j’ai recueilli ces pages volantes, c’est que la rapide transformation de la République argentine leur donne un mélancolique intérêt et une sorte de valeur historique. “ L’Indien n’existe déjà plus. Dans dix ans, la civilisation impitoyable aura poli à l’éméri les anfractuosités et les lignes frustes de la figure accentuée du *gaucho*. Les simples notes d’un témoin oculaire y gagneront quelque saveur. ”

¹⁵ Explicação dessas funções: “o rastreador” (aquele que a serviço das tropas buscava melhor rota para o trajeto, bem como perseguiam os fugitivos); “o boleador” (aquele que maneja as boleadeiras para a caça); “a rinha de galos” (tradução nossa).

¹⁶ No original: “[c]ertes, il y a encore dans la République argentine des assassins de nature, des assassins, pourrait-on dire, spontanés, qui tuent les gens pour plaisir. J’en ai connu ; j’en ai même eu sous mes ordres tout un peloton, qui me servait d’escorte.”

¹⁷ No original: “La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación. *El matadero* e *Amalia*, en lo fundamental, no son sino comentarios de una

O autor desenvolve aqui duas ideias exponenciais: a centralidade de *El matadero* como uma das obras precursoras da literatura argentina e a abertura da temática da violência, tendo como um dos eixos a obra de Echeverría. Espantoso é também como Viñas sublinha a relação conflituosa entre o poeta e a massa da população, estendo à própria linguagem ficcional o maniqueísmo deflagrado na lhanura. O espelhamento entre *El matadero* e *Facundo* é também anunciado pelo crítico por meio desse compartilhamento da cosmovisão a respeito do *outro* ou da *masa*.

Piglia também ratifica esse lugar de *El matadero* na história da literatura argentina, no entanto, percebe-se o duplo início completado com a presença de Sarmiento e não com a do romance de José Mármol, *Amalia*. A posição de Piglia se encaixa perfeitamente nesta análise de *El matadero*, já que aqui se enfoca, principalmente, o pareamento entre esses dois textos – *El matadero* e *Facundo* –, no escopo de perceber as origens da própria temática da violência.

Há uma diferença chave, diria, entre *El matadero* e o começo de *Facundo*. Em Sarmiento se trata de um relato verdadeiro, de um texto que assume a forma de uma autobiografia; no caso de *El matadero* se trata de pura ficção. E justamente por ser uma ficção pôde trazer o mundo dos “bárbaros” e dar-lhes um lugar e fazê-los falar. A ficção como tal na Argentina nasce, diga-se, na intenção de representar o mundo do inimigo, do distinto, do outro (seja chamado bárbaro, gaúcho, índio ou imigrante). Essa representação pressupõe e exige a ficção. (PIGLIA, 1993, p. 9, tradução nossa)¹⁸

A perspectiva de Piglia enfoca a ficção de forma a desnudar a espessura da linguagem poética presente no texto autobiográfico de Sarmiento, afirmando o lugar do outro como o espaço em que a ficção

violencia ejercida desde afuera hacia adentro, de la ‘carne’ sobre el ‘espíritu’. De la ‘masa’ contra las matizadas pero explícitas proyecciones heroicas del Poeta.”

¹⁸ No original: “Hay una diferencia clave, diría, entre *El matadero* y el comienzo del *Facundo*. En Sarmiento se trata de un relato verdadero, de un texto que toma la forma de una autobiografía; en el caso de *El matadero* se trata de una pura ficción. Y justamente porque era una ficción pudo hacer entrar el mundo de los “bárbaros” y darles un lugar y hacerlos hablar. La ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esa representación supone y exige la ficción.”

cobra força para se alastrar. Disto a dificuldade em circunscrever de forma peremptória os limites desses textos ensaísticos, como o de Sarmiento.

De Sarmiento aos escritores do pós-boom, como Juan José Saer, se observa a temática da cor local se transmutando para o foco na escrita metaficcional, isto é, na impossibilidade de circunscrever a evanescente natureza, a escrita se volta para si mesma. É uma iterativa busca de identidade que origina esse texto de aspecto metaficcional, como identidade da própria escrita ou como característica da literatura argentina.

Neste vasto território plano e sem belezas naturais, como não ser o excesso de sua monotonia, o mais urbanizado, povoado e desenvolvido da Argentina, apesar da ausência, para infelicidade das agências turísticas, de toda cor local, em suma se encontra o mais característico de um país que durante décadas se interrogou ansiosamente acerca de sua identidade, sem compreender que era justamente essa incerteza o que a definia. (SAER, 2012, p. 168, tradução nossa)¹⁹

É extremamente importante essa conclusão de Saer a respeito da identidade argentina presa à própria busca por sua singularidade. Outra questão já abordada aqui e presente também no ensaio de Saer é a relação entre a natureza vazia e a própria impossibilidade de definir a identidade da nação. Saer, então, postula em sua obra literária e ensaística relações intrincadas entre o homem argentino e seu espaço geográfico da lhanura, como delineados pelo vazio, pelo nada. É uma profusão de sensações que afligem esse sujeito no espaço aberto dos pampas, preso nesse sentimento de inventariar seu próprio lugar na tentativa de descobrir-se, ou de encontrar sua própria identidade. O vazio, na citação anterior de Saer, representa uma ausência dos elementos da “cor local”, algo amplamente buscado pelos artistas românticos no objetivo de sustentar as narrativas de cunho nacional, tão importantes nesse momento histórico de consolidação de uma identidade nacional.

¹⁹ No original: “En ese vasto territorio chato y sin bellezas naturales, como no ser la desmesura de su monotonía, el más urbanizado, poblado y desarrollado de la Argentina, a pesar de la ausencia, para desgracia de las agencias turísticas, de todo color local, se encuentra en definitiva lo más característico de un país que durante décadas se interrogó ansiosamente acerca de su identidad, sin comprender que era justamente esa incertidumbre lo que la definía.”

Sarmiento, por outro lado, sublinha mais a identidade desse homem, já que o ensaísta é contemporâneo desse momento de independência e solidificação da nação argentina. Sua discussão se baseia na tese de que os chamados *gauchos* representavam – assim como os indígenas mencionados como *salvajes* em seu texto – um perigo constante para a consolidação de uma civilização; conceito este baseado, primordialmente, na chegada dos imigrantes europeus. Ou seja, o homem do campo representava tudo aquilo que para Sarmiento deveria ser suplantado se se quisesse uma organização social consolidada sobre as faculdades intelectuais, como defende o ensaísta: “(...) A vida do campo, então, desenvolveu no gaúcho as faculdades físicas, sem nenhuma das da inteligência.” (SARMIENTO, 2011, p. 74, tradução nossa)²⁰. Em outra parte, é possível destacar como o ensaísta compreende o momento político conturbado em que vivia, muito em função dessas características de grande parte da população do deserto: “(...) Nós, no entanto, queríamos a unidade na civilização e na liberdade, e se nos deu a unidade na barbárie e na escravidão.” (SARMIENTO, 2011, p. 60, tradução nossa)²¹.

Percebe-se, então, a importância do tema da violência na literatura argentina ou sua constante presença em obras de poetas e de prosadores, principalmente nesse período de consolidação da independência do país. É através dessa temática que é possível compreender melhor, principalmente, o início da literatura argentina, e, em especial, o conto *El matadero*²², de

²⁰ No original: “(...) La vida del campo, pues, ha desenvuelto en el gaucho las facultades físicas, sin ninguna de las de la inteligencia.”

²¹ No original: “(...) Nosotros, empero, queríamos la unidad en la civilización y en la libertad, y se nos ha dado la unidad en la barbarie y en la esclavitud.”

²² Sorbille (2007, p. 24), em seu artigo “Echeverría y *El matadero*: anticipación del mito freudiano y paternidad de la Argentina moderna”, coloca em destaque o hiato entre a data de escrita e da publicação do conto, afirmando: “*El matadero* (escrito em 1839 e publicado em 1871)” (tradução nossa); no original: “*El matadero* (redactado en 1839 y publicado en 1871)”. Ainda sobre a inexactidão sobre a data de escrita do conto, por seu turno, Jitrik afirma: “*El matadero* – escrito entre 1838 e 1840 –, inédito até 1871, ano em que Juan María Gutiérrez o publica na *Revista del Río de la Plata*. Aparece, desde então, nas *Obras completas*, editadas por Casavalle entre 1870 e 1874, organizadas pelo mesmo crítico. Posteriormente, no século XX, Ricardo Rojas fez uma reedição na série *Orígenes de la novela argentina*, texto definitivo (1926) organizado por Jorge Max Rhode, Instituto de Literatura Argentina da Faculdade de Filosofia e Letras de Buenos Aires.” (tradução nossa). Original: “*El matadero* – escrito entre 1838 y 1840 –, inédito hasta 1871, año en que Juan María Gutiérrez lo hace publicar en la *Revista del Río de la Plata*. Aparece, desde

Echeverría. Sarmiento, como foi exposto inicialmente, coloca em destaque, em seu *Facundo*, o maniqueísmo entre civilização e barbárie, defendendo, como *conditio sine qua non* para o desenvolvimento da nascente nação argentina, a imigração. O deserto representa na obra de Sarmiento o inveterado movimento de forças ainda não dominadas, aquilo que tinha poder de transmutar a própria percepção do indivíduo de sua pátria. Ou melhor, uma mudança ocorria na própria identidade desse sujeito acuado por forças que se propagavam em um espaço não domesticado, ainda dominado pela presença bárbara, sempre à espreita de se manifestar, com o poder de materializar a temida violência avassaladora.

Echeverría, ademais da importância de sua produção em verso, é considerado o autor do primeiro conto argentino:

O primeiro conto de nossa literatura se chama “El matadero”. Imagem simbólica da ditadura de Rosas (1829-1852), narra o suplício de um jovem intelectual que é torturado e assassinado por um grupo de gaúchos selvagens, partidários do ditador. Seu autor, Esteban Echeverría, era um desterrado, obviamente opositor do regime, e se essa trama demasiada evidente diminui a eficácia literária do relato, não é menos certo que como emblema da época de Rosas sua exatidão é inegável. (SAER, 2012, p. 171, tradução nossa)²³

Saer pontua o teor político e realista do conto *El matadero*, polemizando a questão sublinhada por Sarmiento a respeito do clima de violência que sempre rondava esse habitante das terras argentinas, acuado pelo terror. Sarmiento defende a tese de que é graças ao conluio entre o ditador Rosas e os *gauchos* caudilhos, como Facundo Quiroga, que se impunha o terror em Buenos Aires e seus arredores, e assim se

luego, en las *Obras completas*, editadas por Casavalle entre 1870 y 1874, preparadas por el mismo crítico. Posteriormente, en este siglo, Ricardo Rojas hizo una reedición en la serie *Orígenes de la novela argentina*, texto definitivo (1926) preparado por Jorge Max Rhode, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.” (JITRIK, 2010).

²³ No original: “El primer cuento de nuestra literatura se llama “El matadero”. Imagen simbólica de la dictadura de Rosas (1829-1852), narra el suplício de un joven intelectual que es torturado y asesinado por un grupo de gauchos salvajes, partidarios del dictador. Su autor, Esteban Echeverría, era un desterrado, obviamente opositor del régimen, y si esa trama demasiado evidente disminuye la eficacia literaria del relato, no es menos cierto que como emblema de la época de Rosas su exactitud es innegable.”

sustentavam a ditadura e a dominação da população, acuada pelo medo de uma violência desmedida. No conto em questão, Echeverría põe o foco sobre a violência e a índole daqueles que inveteradamente seguiam a Rosas. Desvelando a polarização política entre federalista e unitário, conta-se sobre, principalmente, a perseguição e morte daqueles que contrários ao governo federalista buscavam a liberdade.

Echeverría inicia seu relato situando-o historicamente, deixando um suspense no ano, mas pontuando a década de trinta do século XIX como o tempo-histórico dos acontecimentos que relata.

Apesar de que a minha é história, não a começarei pela arca de Noé e a genealogia de seus ascendentes como acostumavam fazer os antigos historiadores espanhóis da América, que devem ser nossos protótipos. Tenho muitas razões para não seguir esse exemplo, as que calo para não ser difuso. Direi somente que os sucessos de minha narração se passavam pelos anos de Cristo de 183... Estávamos, ademais, na quaresma, época que se escasseia a carne em Buenos Aires, porque a igreja, adotando o preceito de Epiteto, *sustine, abstine* (sofre, abstém), ordena vigilância e abstinência aos estômagos dos fiéis. (ECHEVERRÍA, 2003, p. 3, tradução nossa)²⁴

O narrador tenta, a princípio, subverter sua própria identidade, já que afirma que aquilo que o leitor está lendo é um texto histórico, ao mesmo tempo, no entanto, constrói para seu texto uma filiação com histórias que são consideradas pertencentes à tradição oral e outros textos de antigos “historiadores”. Abre-se, então, um parêntese: é interessante pontuar esse vínculo estreito entre as ficções e os textos híbridos, representados, aqui, pela escrita ensaística, no universo da literatura²⁵, principalmente quando se trata dos estudos de literatura argentina. O próprio Echeverría enceta essa

²⁴ No original: “A pesar de que la mía es historia, no la empearé por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos. Tengo muchas razones para no seguir ese ejemplo, las que callo por no ser difuso. Diré solamente que los sucesos de mi narración pasaban por los años de Cristo de 183... Estábamos, a más, en cuaresma, época en que escasea la carne en Buenos Aires, porque la iglesia, adoptando el precepto de Epicteto, *sustine, abstine* (sufre, abstente), ordena vigilia y abstinencia a los estômagos de los fieles.”

²⁵ Costa Lima (2006, p. 348) no encaço de conceituar a Literatura, percebe um grupo nomeado por ele de “formas híbridas”, no qual se reúnem os gêneros “heterogêneos”, como a carta, o ensaio e o diário.

discussão no início do conto, transformando-a em uma das problemáticas de *El matadero*. Dessa forma, a preocupação histórica é perceptível no cuidado em situar uma datação para os sucessos que Echeverría pretende relatar. A década de trinta do século XIX é pontuada, deixando com reticências o ano, como maneira de evitar algum tipo de identificação da autoria do texto. Na verdade, a questão central do conto será mostrar, de uma maneira bem crua e, ao mesmo tempo, metafórica, a situação política em que o país se encontrava.

É importante pensar sobre o nome do conto, já que o primeiro movimento do autor do texto é fazer relação com uma das festas religiosas mais importantes do calendário cristão, a páscoa. *El matadero* se apresenta como a própria antítese do período anterior à páscoa, a quaresma, no qual se deveria respeitar uma abstinência rigorosa de carne. Fazem parte da cultura e tradição argentina as reuniões sociais em que se preparam os assados, ou seja, a cultura de comer carne vermelha é muito arraigada no país. Conhecer essa dieta argentina é importante para compreender melhor o esforço empreendido nesse período de abstinência da quaresma. Favorece também a nitidez da construção metafórica de Echeverría, por meio da relação entre a celebração cristã e o título do conto: “o abatedouro” ou “o matadouro”.

Na construção do espaço do acontecimento, descreve-se também o período de chuvas nos arredores de Buenos Aires, tão característico da cidade, com a formação de grandes lamaçais pela copiosa chuva e cheia de riachos e do portentoso rio da Prata, em um tempo histórico em que a população dispunha de pouca infraestrutura. É importante também, nessa construção imagética, a relação “do matadouro” com essa visão da lama preta ou avermelhada, que depois se mescla com o próprio sangue das reses. A relação que se fez, anteriormente, com Noé é resgatada na descrição das intensas chuvas que caíam na região. Novamente, descreve-se o vínculo religioso da população que recorre à sua fé para livrar-se de um quase dilúvio. Narra-se que os pregadores remetiam aos pecados da população como explicação da situação de quase morte em que se encontravam. Algo também bem característico é a menção de cunho político, nos sermões, de que tudo acontecia devido à filiação de alguns aos unitários: “Ai de vós, pecadores! Ai de vós, unitários ímpios que os mofais da igreja, dos

santos, e não escutais com veneração a palavra dos ungidos do Senhor!” (ECHEVERRÍA, 2003, p. 4, tradução nossa)²⁶.

A situação de alagamento colaborou para que a população aceitasse a abstinência de carne e cumprisse os preditos da quaresma. Não se pode perder de vista esse poder religioso que avançava em controle político, dirigindo as ações da população em relação a qual grupo ideológico seguir. A abstinência transformava “o matadouro” em um espaço sem objetivo, deixado de lado até pelas aves de rapina, que, antes, se alimentavam das sobras. O rigor da abstinência é narrado em um tom irônico, fazendo-se relação entre os ditames religiosos e o seu poder sobre os corpos e os membros dos fiéis. Narra-se como o corpo sentia a falta da proteína animal, já que estavam acostumados a essa dieta. No temor de que a abstinência se tornasse combustível para alguma revolta, os governantes federalistas promulgaram leis que pudessem tranquilizar a consciência de parte da população, dando-a abertura para a quebra do jejum. Echeverría, de maneira irônica, faz uma interjeição, refletindo a disparidade da repentina atitude da igreja diante do pecado e a nova formatação da lei, que dava alguma abertura para o retorno ao matadouro: “Coisa estranha que haja estômagos privilegiados e estômagos sujeitos a leis invioláveis e que a igreja tenha a chave dos estômagos!” (ECHEVERRÍA, 2003, p. 6, tradução nossa)²⁷. Crítica lançada em razão da maior parte daquela pequena manada ser destinada aos governantes, principalmente ao Restaurador – assim, o ditador Rosas era conhecido e aclamado pelos seus seguidores – e a membros da igreja.

O matadouro recebe foco na chegada dos animais para o abate. É apresentado com seu nome: “El matadero de la Convalecencia o del Alto”, situado ao sul da cidade de Buenos Aires, formado por um grande espaço aberto, onde são levados os animais para o abate. A descrição é feita mostrando a função dos recintos que compõem a construção: uma pequena casinha adjunta aos currais, onde ocorriam os desmandos do caudilho que dirige o matadouro. Essa casinha é formada por três cômodos, onde esse chefe militar cobrava os impostos e desferia punições e execuções.

²⁶ No original: “¡Ay de vosotros, pecadores! ¡Ay de vosotros, unitarios impíos que os mofáis de la iglesia, de los santos, y no escucháis con veneración la palabra de los ungidos del Señor!”

²⁷ No original: “¡Cosa extraña que haya estômagos privilegiados y estômagos sujetos a leyes inviolables y que la iglesia tenga la llave de los estômagos!”

Posteriormente, narra-se de maneira detalhada o processo de abate dos animais, mostrando os horrores da carnificina. Echeverría transforma, de determinada maneira, seu relato em uma descrição bem detalhada da relação entre aqueles que abatiam os animais, *los mataderos*, e da brutalidade que os unia, devido à crueldade como os animais eram mortos. Como se negando a transmitir os pormenores do linguajar que os unia, Echeverría transforma esses homens e mulheres em quase animais:

(...) Ouviam-se frequentemente, apesar do veto do Restaurador e da santidade do dia, palavras imundas e obscenas, vociferações pejadas de todo o cinismo bestial que caracteriza a chusma de nossos carneiros, com as quais não quero presentear aos leitores. (ECHEVERRÍA, 2003, p. 10, tradução nossa)²⁸

Os homens se transformavam, em meio ao espetáculo horrendo da carnificina, em bestas, capazes de tragar os animais indefesos, que eram levados ao abatedouro.

Esse espetáculo é realçado pela presença de um touro em meio aos submissos novilhos. A luta por dominar e abater o animal ocupa grande parte do conto, já que insubmisso, faz muito esforço para conseguir a fuga salvadora. Echeverría ocupa-se em descrever as feições dos “degoladores” e a ira que os guia na perseguição ao touro. A degola é apresentada em grande parte do espaço da história, ou seja, “o matadouro” em funcionamento. Primeiramente na luta do touro e posteriormente na passagem pelos arredores do Matadouro do jovem unitário, sua captura e execução. É como se o espetáculo bestial de perseguição ao touro preparasse os ânimos do leitor para a realidade daquilo que Echeverría se propõe a mostrar como foco da história. O conto, então, pode ser dividido em três partes. Na primeira, Echeverría constrói o espaço do acontecimento, denotando seu viés político, mostrando um determinado período histórico: a luta entre federalistas e unitários na Argentina recém-independente. Nas duas últimas partes, o foco é mostrar o Matadouro em funcionamento; primeiro, na perseguição e execução do touro, finalizando-se com a mesma ação sobre o jovem unitário.

²⁸ No original: “(...) Oíanse a menudo, a pesar del veto del Restaurador y de la santidad del día, palabras inmundas y obscenas, vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracteriza a la chusma de nuestros mataderos, con las cuales no quiero regalar a los lectores.”

Na luta por abater o touro, ouvem-se comparações entre o animal e os partidários de oposição, isto é, os unitários são comparados com as virtudes desse animal, que não se deixava ser dominado. Em meio à perseguição, vez por outra, também são desferidas exclamações de pura radicalidade política, como: “Morram os selvagens unitários!” (tradução nossa)²⁹. Torna-se, então, mais patente essa estratégia de Echeverría de apresentar o espetáculo cruel de degola do touro, como preâmbulo para a execução do jovem unitário. Primeiramente, narra-se a perseguição do animal, na tentativa de enlaçá-lo e levá-lo ao abate. É, então, que ocorre a morte de uma criança em meio a vociferações de uma chusma de gente ensandecida pela sede de sangue. Esse triste acontecimento aumenta e cega os perseguidores no desejo pela morte do touro. Depois de muito se debater em fuga, foi preso em um beco sem saída, levado ao “matadouro” e executado pelo famoso Matasiète, personagem anteriormente apresentado como “degollador de unitarios”. As cenas posteriores são cruéis, com a descrição do esquartejamento do touro e a repartição das partes dos animais mortos na matança.

Preparavam-se já para rumar para seus destinos, “[M]as de repente a rouca voz de um carnicero gritou: -¡Ali vem um unitario!” (ECHEVERRÍA, 2003, p. 14, tradução nossa)³⁰. Esforçando-se por identificá-lo a certa distância, já programavam, com o protagonismo de Matasiète, sua captura. O jovem unitário, sem perceber nenhum perigo, foi ao encontro dessa chusma de gente – como o touro, anteriormente, que tomou um caminho sem escape –, e sem ter tempo de reação foi capturado por Matasiète. As últimas páginas do conto relatam os momentos finais de vida do jovem, levado à casinha do Matadouro. A chusma pedia a tortura em castigos hediondos, enquanto o jovem estava impossibilitado de reação frente às vociferações de completa ira. A decisão de não se curvar aos editos do Restaurador são confirmadas pelo jovem frente ao juiz do Matadouro. É nesse julgamento, sem qualquer espaço para a defesa, que o unitário se coloca como um touro destemido. Em uma de suas respostas, quando questionado sobre o porquê não levava luto pela morte da esposa do Restaurador, afirma seu amor pela pátria e o horror vivido nesse momento de ditadura: “Porque o levo [o luto] no coração pela Pátria, pela Pátria que vós assassinastes, infames!” (ECHEVERRÍA, 2003, p.

²⁹ No original: “¡Mueran los salvajes unitarios!”

³⁰ No original: “[M]as de repente la ronca voz de un carnicero gritó: -¡Allí viene un unitario!”(ECHEVERRÍA, 2003, p. 14)

18, tradução nossa)³¹. A morte do jovem unitário ocorre na tentativa de atá-lo, desnudá-lo e na pretensão de violação. Sucumbe-se lutando e preferindo a morte à injúria. É, então, deixado morto no interior da casinha do Matadouro.

No final do conto, Echeverría desvela sua metáfora, revelando as atrocidades dos federalistas no poder:

Naquele tempo os carniceros degoladores do matadouro eram os apóstolos que propagavam pela verga e a adaga a federação *rosina*, e não é difícil imaginar que a federação saíria de suas cabeças e lâminas. Chamavam eles selvagem o unitário, conforme ao jargão inventado pelo Restaurador, chefe da fraternidade, a todo o que não era degolador, carnicero, nem selvagem, nem ladrão; a todo homem decente e de coração bem posto, a todo patriota ilustrado amigo das luzes e da liberdade; e pelo sucesso anterior se pode perceber claramente que o foco da federação estava no matadouro. (ECHEVERRÍA, 2003, p. 19, tradução nossa)³²

A ficção se conflui com o contexto histórico-político da Argentina, de maneira mais aberta nessas últimas linhas do conto. A ditadura de Rosas e a maneira como eram tratados seus opositores são postas a descoberto. Echeverría novamente suspende, em determinada medida, o teor ficcional de seu conto, mostrando uma mensagem política já não tão conduzida por meio de metáforas. É interessante notar o vínculo estabelecido entre o pensamento dos unitários, aqueles contrários aos desmandos de Rosas, e os ideais da Ilustração, designando-os como amigos das “Luzes”³³. A Ilustração representa base importante para a luta pela independência das

³¹ No original: “¡Porque lo llevo [el luto] en el corazón por la Patria, por la Patria que vosotros habéis asesinado, infames!” (ECHEVERRÍA, 2003, p. 18)

³² No original: “En aquel tiempo los carniceros degolladores del matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina, y no es difícil imaginarse qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas. Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el matadero.”

³³ Falbel (1985, p. 30) trata sobre a importância do Iluminismo como combustível para as Independências e Revoluções: “O movimento de ideias que antecede a Revolução Francesa conhecido sob o nome genérico de ‘Filosofia das Luzes’ serviu de fundo ideológico para as teorias revolucionárias.”

colônias americanas e a conquista de uma unidade política consolidada nos ideais da Revolução Francesa. Ideias que também corroboraram para o pensamento romântico de nacionalidade e de busca por elementos próprios que a representassem. É por meio dessa questão que se pode relacionar o conto ao movimento romântico, quando se percebe a textura de um esquema de representação do nacional.

Echeverría, diferentemente daquilo que tinha feito em seus poemas, se afasta do pitoresco e busca um ingrediente próprio de marcação do nacional. Talvez não propositadamente, mas é interessante como a violência é amoldada no esquema romântico, se manifestando como protagonista nesse texto fundador do gênero conto e da própria literatura argentina. Percebe-se, então, que Echeverría descobre ou põe a descoberto algo que será tido como muito próprio da escrita literária argentina: a violência. Essa modulação formal do texto literário já tinha sido promulgada como cerne do movimento romântico, quando o autor defende: “São as formas, pois, as que variam; toda a questão sobre a excelência da arte antiga e o moderno se estriba na forma.” (ECHEVERRÍA, 1928, p. 147, tradução nossa)³⁴.

É ponto pacífico nos estudos críticos sobre a importância do conto como marco da literatura argentina. Aqui se defende a violência como esquema romântico desvelado ficcionalmente por Echeverría, ou seja, o autor apropria-se da realidade histórica de seu país e utiliza da violência como construto de sua narrativa ficcional. Ademais, esse construto prossegue o esquema romântico de busca pela singularidade da recente nação argentina, já que no decurso da narrativa, Echeverría, correntemente, se preocupa em mostrar facetas de seu país, tanto em relação à religiosidade quanto à geografia, a costumes gastronômicos e, principalmente, em relação à situação política. É nessa vertente que a violência recebe protagonismo e, singularmente, é posta como tema, observável até mesmo na escolha do título do conto pelo autor.

Ludmer, no pequeno documentário sobre *El matadero* (2016), argumenta também sobre a tese de que o conto seja a representação do nascimento da literatura argentina e, como todo nascimento, é algo violento (El MATADERO, 2016). Tese muito importante aqui, já que se defende que Echeverría traça um esquema ou desvela uma forma específica de

³⁴ No original: “Son las formas pues las que varían; toda la cuestión sobre la excelencia del arte antiguo y el moderno estriba en la forma.”

narrar, pondo em centralidade a violência. Outra ideia também tocada pela pesquisadora, nessa linha de raciocínio, é que o “Matadouro” representa a própria Argentina, algo que se conjuga com a ideia de violência sempre presente em sua literatura. Ademais, Ludmer avança defendendo que o conto marcou um caminho de escrita sobre a violência e a tortura, representando o lugar do próprio escritor latino-americano, sempre conduzido ou pressionado pela violência política, principalmente em se tratando das ditaduras. A posição defendida neste artigo se centra no esquema ficcional do conto, na medida em que se relacionam as contribuições românticas como esquema de uma temática, que já estava em voga em textos ensaísticos da época, refletindo a própria história argentina pós-independência. Assim, neste artigo, o foco é relacionar o esquema romântico (de busca por uma identidade de nação), frisando a descoberta literária do tema da violência como algo característico da literatura argentina, sendo que tudo é conformado por meio de uma descrição um tanto quanto realista.

Ao final de sua interlocução, Ludmer sublinha a diferença entre a linguagem bruta dos *carniceros* e a fala empolada do jovem unitário. Algo interessante pode ser levantado nessa questão, retomando o consagrado texto “El género gauchesco” sobre a poesia gauchesca, Ludmer (2006, p. 617) ressalta a importância que “[O] gênero aparece de início como uma forma de jornalismo popular e assim circulou em panfletos e em folhas soltas.”³⁵ A contradição apontada pela autora está no fato de que a representação dos unitários aparece como algo distante daqueles que representariam o povo. O homem rude em *El matadero* é o vilão, o bárbaro, algo muito próximo da tese defendida por Sarmiento, em *Facundo*.

Nancy Fernández também problematiza o maniqueísmo de Sarmiento, afirmando que

(...) a história da literatura argentina apresenta singularidades que têm a ver com os deslocamentos históricos, políticos e culturais de ideologemas que funcionaram como variáveis de um imaginário fundacional: civilização e barbárie.” (FERNÁNDEZ, 2012, p.99, tradução nossa)³⁶

³⁵ No original: “[E]l género aparece de entrada como una forma de periodismo popular y así circuló en folletos y en hojas sueltas.”

³⁶ No original: “(...) la historia de la literatura argentina presenta singularidades que tienen que ver con los desplazamientos históricos, políticos y culturales de ideologemas

De certa maneira, Echeverría provoca o choque e a perturbação no leitor, frente à barbárie, na medida em que a condição de homem desce de escala em relação à dos animais: os animais são vítimas nas mãos dos homens na mesma medida em que os “outros” homens. A violência então é destacada e se apresenta como insuportável para o leitor: a barbárie está encenada no realismo e minúcias das descrições de Echeverría, como bem pontua Jitrik (2010), no seu artigo “Echeverría y la realidad nacional”:

Pode-se afirmar que as principais características de toda literatura nacional e seus problemas mais eminentes saem dali, ou melhor, como *El matadero* não teve circulação, que percebeu intensos aspectos da nossa problemática e nos expressou antes que ninguém. Tal por exemplo a relação de nossa cultura com a europeia; a questão de uma literatura nacional confeccionada a partir de um esquema prévio da realidade; a cisão dualística da realidade; o papel que cumpre o intelectual diante da invasiva e desconcertante realidade, e outras questões não menos prementes e permanentes. Em suma, é uma das maiores peças de nossa narrativa, e fundamental nas origens do gênero. (JITRIK, 2010, n.p, tradução nossa)³⁷

Na literatura argentina, a temática da violência é sempre presente, muito em função da relação estreita da história argentina com golpes e ditaduras, como bem pontua Saer (2012, p. 179, tradução nossa), em *El río sin orillas*: “Seis golpes de estado em 46 anos pode parecer uma cifra modesta, porém deve-se ter em consideração que no interior desses períodos relativamente longos, a instabilidade política foi crescendo”³⁸. Saer ainda prossegue contabilizando os golpes mais recentes em seu país, em um capítulo, que tem

que funcionaron como variables de un imaginario fundacional: civilización y barbarie.”

³⁷ No original: “Puede decirse que las principales características de toda la literatura nacional y sus problemas más eminentes salen de allí, o mejor dicho, como *El matadero* no tuvo circulación, que ha percibido intensos aspectos de la problemática nuestra y los ha expresado antes que nadie. Tal por ejemplo la relación de nuestra cultura con la europea; la cuestión de una literatura nacional confeccionada a partir de un esquema previo de la realidad; la escisión dualista de la realidad; el papel que cumple el intelectual frente a la invasora y desconcertante realidad, y otras cuestiones no menos acuciantes y permanentes. En suma, es una de las piezas mayores de nuestra narrativa, y fundamental en los orígenes del género.”

³⁸ No original: “Seis golpes de estado en 46 años puede parecer una cifra modesta, pero hay que tener en cuenta que en el interior de esos períodos relativamente largos, la inestabilidad política fue creciendo” (SAER, 2012, p. 179)

como título “Invierno”, narrando os desmandos e violências ocorridas na história da Argentina, como “herança recebida da civilização” (SAER, 2012, p. 161)³⁹. É possível estender a temática da violência como particularidade da literatura latino-americana principalmente em razão do processo de ditadura vivido pela maioria dessas nações. Plaza, em sua tese, defendida em Madri, percebe uma identidade narrativa nos romances latino-americanos dessa época, a nomeada “novela del dictador”, que é, assim, definida:

[...] o compromisso político projetado no literário diante de uma realidade ditatorial confiada a um único homem; o uso da literatura como arma contra o tirano; e a vontade de criar uma imagem do nacional estreitamente unida a essa luta. (FERRER PLAZA, 2016, p. 26, tradução nossa)⁴⁰

Assim, defende-se que, no plano estético, Echeverría põe em evidência uma forma específica de narrar, de construir a trama, por meio da ênfase na violência. Ou seja, o esquema romântico de busca por algo peculiar é formatado por meio da entrada da violência, como eixo da narrativa ficcional. Como foi inicialmente mostrado, a violência como temática já estava em voga na concepção dos habitantes da recente República Argentina. O importante para o desenvolvimento da tese é essa relação estreita dos argentinos com a violência e sua transmutação para o texto literário. Echeverría é considerado o pai do conto argentino em razão da escrita de *El matadero*, no qual constrói uma narrativa que prossegue o esquema romântico, por meio do gesto de desvelamento da identidade da nação. O autor aproxima, em sua estrutura ficcional, a história e a literatura, construindo uma metáfora muito significativa para os argentinos: a do “Matadouro”. A violência se transfere, então, para o ambiente da narrativa, sendo posta como esquema romântico ou como estrutura da própria narrativa argentina.

³⁹ No original: “herencia recibida de la civilización”.

⁴⁰ No original: “[...] el compromiso político proyectado en lo literario enfrentado a una realidad dictatorial encargada en un solo hombre; la utilización de la literatura como arma contra el tirano; y la voluntad de crear una imagen de lo nacional estrechamente unida a esta lucha.”

Referências

- BENÍTEZ-ROJO, Antonio. La novela hispanoamericana del siglo XIX. *In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique (eds.). Historia de la literatura hispanoamericana I. Del descubrimiento al modernismo.* Madrid: Editorial Gredos, 2006. p. 431-498.
- COSTA LIMA, Luiz. Literatura. *In: COSTA LIMA, Luiz. História. Ficção. Literatura.* São Paulo: Cia. das Letras, 2006. p. 319-372.
- ÉBELOT, Alfred. *La pampa: Moeurs Sud-Américaines.* Paris: Zulma, 1992. (Collection Hors Barrière)
- ECHEVERRÍA, Esteban. *El matadero.* Valparaíso: Editorial del Cardo, 2003. Disponível em: <<https://biblioteca.org.ar/libros/70300.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- ECHEVERRÍA, Esteban. Fondo y forma en las obras de imaginación. *In: ECHEVERRÍA, Esteban. Páginas literarias: seguidas de los fundamentos de una estética romántica.* Buenos Aires: El Ateneo, 1928. p. 139-149.
- EL MATADERO, de Esteban Echeverría. Direção de Gabriel Reches e participação especial de Josefina Ludmer. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2016. Vídeo online (5m22s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kovPh6QjISU>>. Acesso em: 17 jan. 2022.
- FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do romantismo. *In: GUINSBURG, Jacob (Org.). O romantismo.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. p. 23-30.
- FERNÁNDEZ, Nancy. Ficciones de lo nacional: Echeverría, Bustos Domecq, Ascasubi; el grupo Literal, Zelarayán y los hermanos Lamborghini. *Cuadernos de literatura.* v. 16 n. 32, p. 98-111, jul-dec de 2012.
- FERRER PLAZA, Carlos. *Poética de la novela del dictador hispanoamericano: origen, evolución y agotamiento de un subgénero novelístico.* 2016. 495 f. Tesis (Doctorado en Las literaturas hispánicas y los géneros literarios en el contexto occidental) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2016.
- IMBERT, Enrique Anderson. La colonia: cien años de república. *In: IMBERT, Enrique Anderson. Historia de la literatura hispanoamericana.* 4. ed. v. 1. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1962. (Colección Breviarios del Fondo de Cultura Económica).

JITRIK, Noé. *Echeverría y la realidad nacional*. San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante; Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Não paginado. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/echeverria-y-la-realidad-nacional/html/ccc6549c-523c-11e1-b1fb-00163ebf5e63_1.html>. Acesso em: 04 jan. 2022.

LUDMER, Josefina. El género gauchesco. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique. (Eds.). *Historia de la literatura hispanoamericana I*. Del descubrimiento al modernismo. Madrid: Gredos, 2006. p. 614-629.

PIGLIA, Ricardo. Echeverría y el lugar de la ficción. In: PIGLIA, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. p. 8-11. (Colección Fierro).

RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacob. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. p. 261-274.

SAER, Juan José. *El río sin orillas*. 2. ed. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2012.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: civilización y barbarie*. Madrid: Cátedra, 2011.

SORBILLE, Martín. Echeverría y “El matadero”: anticipación del mito freudiano y paternidad de la Argentina moderna. *Iberoamericana*, v. 7, n. 25, p. 23-42, 2007. Disponível em: <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2007/Nr_25/25_Sorbille.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2022.

VIÑAS, David. El escritor liberal romántico. In: VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1971. p. 4-27.

Entrevista





Entrevista com o professor João Adolfo Hansen (USP/UNIFESP)

Andréa Sirihal Werkema

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

aswerkema@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9454-601X>

Daniel Lago Monteiro

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo / Brasil

daniellagomonteiro1980@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6520-087X>

Maria Juliana Gambogi Teixeira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

juliana.gambogi22@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2711-9733>

Andréa Sirihal Werkema, Daniel Lago Monteiro e Maria Juliana Gambogi Teixeira: *Professor Hansen, você tem insistido na necessidade de contextualizarmos nossas leituras e estudos para que tenhamos uma compreensão melhor dos fenômenos literários dos séculos XVII e XVIII, evitando o anacronismo e dando a esta textualidade um significado mais próximo das intenções de seu momento de produção. Você acredita que isso é realmente possível, à medida que perdemos grande parte deste horizonte de leitura? E quais poderiam ser as contribuições de uma leitura anacrônica de textos pesadamente convencionais?*

João Adolfo Hansen: O anacronismo é sempre um etnocentrismo pois sempre universaliza a particularidade. Ou seja, só com idealismo se pode acreditar que, por sermos os últimos a aparecer por aqui, também somos os únicos e universais. Obviamente, nossa história é outra e perdemos os horizontes de leitura antigos. Mas é justamente porque os perdemos que podemos encontrá-los de novo, tentando evitar a universalização da nossa particularidade. Pelo menos parcialmente. Foi o que fiz no meu trabalho com as coisas coloniais, que recorreu também a métodos da arqueologia e

da antropologia. Isso porque a teoria literária brasileira e os procedimentos de constituição do cânone da literatura brasileira são e continuam sendo obviamente idealistas, românticos, comprometidos sempre com a ideologia nacionalista e com o idealismo alemão da *Bildung*, idealismo tido como universal, como em Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*. Outros historiadores literários, por exemplo, Afrânio Coutinho, são nacionalistas. Ou católicos, como Alfredo Bosi. No fundo, todos se encontram no mesmo fundamento romântico-nacionalista comum. Por isso mesmo, quando falaram e ainda falam naqueles que os repetem tratando das coisas coloniais, disseram e dizem muitíssimas abobrinhas anacrônicas, evidenciando seu total desconhecimento delas.

Não acredito que leituras anacrônicas de textos pesadamente convencionais (e qual texto não é convencional, mesmo os ditos pós-modernos?) possam apresentar qualquer contribuição para o conhecimento histórico, artístico e crítico – a não ser contribuir para manter a geleia geral do idealismo alemão e a ideologia nacionalista romântica e modernista.

ASW, DLM e MJGT: *Seus trabalhos respondem, na prática, a um problema teórico que já rendeu e ainda rende muitos debates: o de como pensar as fronteiras entre história e literatura ou entre fato e ficção e, mais particularmente, de como lidar com a historicidade do objeto literário. Esses debates, em alguma medida, foram importantes para o seu esforço em combater os anacronismos tão frequentes na história literária? E se eles o interessam, quais problemas e autores te parecem particularmente importantes para um estudioso da literatura interessado nas suas interfaces com a história?*

JAH: Para lhe responder o que me pergunta, me lembro dos trabalhos de Michel de Certeau e, com ele, Michel Foucault, que me permitiram pensar as ditas fronteiras da ficção discutindo a sua historicidade. Depois, ainda, alguns trabalhos de Roger Chartier e outros historiadores franceses da *École des Annales*.

ASW, DLM e MJGT: *Hansen, o seu trabalho mais conhecido é dedicado à textualidade seiscentista – o que se costuma chamar, em currículos escolares, de literatura do Barroco. Como caracterizar as literaturas seiscentistas dentro do universo clássico, já que é praxe estudá-las em oposição ao Renascimento ou aos classicismos em geral? “Barroco”, “Classicismo”, “Romantismo” funcionam, ainda hoje, como etiquetas mais ou menos*

cômodas (ou muito incômodas!) para os estudiosos dessas literaturas. Como você encara essa terminologia? Seria possível se desembaraçar dela no trato (de pesquisa e de docência) com esse tipo de objeto?

JAH: A questão lembra que os currículos escolares chamam a textualidade seiscentista de “literatura do Barroco”. Vejam, a formulação lembra que a escola secundária e também a Universidade reproduzem sem mais a ideologia nacionalista. “Barroco” é idealismo alemão: é Riegl e Wölfflin. E “literatura” é uma invenção burguesa inexistente nas sociedades de Antigo Regime, que conheciam as letras e as belas letras. Em seguida, também sua questão sobre como caracterizar as “literaturas seiscentistas dentro do universo clássico” também é idealista, reproduzindo algum Kant e algum Hegel na base das teorias românticas das artes que inventaram “o Renascimento” etc. Essas terminologias estão todas comprometidas com o conceito evolutivo de tempo histórico do idealismo alemão, que é universalizado com elas: a Idade Média – o Renascimento – o Barroco etc. Seria possível se desembaraçar dessas terminologias? Foi justamente o que fiz no meu trabalho e ainda faço. Para tanto, recorri a outras disciplinas, como a arqueologia e a antropologia, que me permitiram pensar e definir a particularidade das práticas simbólicas sem recorrer a categorias e conceitos apriorísticos e idealistas de classificação. Obviamente, há uma intensa e enorme inércia, muitas vezes preguiça e ignorância na Universidade, onde obviamente é mais fácil reproduzir a ideologia idealista romântica etc.

ASW, DLM e MJGT: *Em sala de aula, nas universidades brasileiras, é cada vez mais difícil o ensino das nossas literaturas do Seiscentos e do Setecentos – convenção, distanciamento de contexto, desconhecimento histórico etc. As literaturas românticas ainda oferecem algum atrativo, mas mesmo essas têm se tornado distantes do gosto mediano do nosso aluno de Letras. Você sugere estratégias para reverter, ao menos em parte, tal desinteresse, ou isso seria inevitável?*

JAH: Vocês me desculpem, mas desde que Deus morreu, no final do século XVIII, a crítica é infinita, pois nenhum universal é mais admitido. Assim, não diria “nossas literaturas do Seiscentos e do Setecentos”. Não são literaturas. São ficção. E Seiscentos e Setecentos são classificações temporais evolucionistas, idealistas, kantiano-hegelianas. E não são “nossas”. Esse possessivo plural as inclui numa comunidade nacionalista que elas não conheciam. Prefiro pensar na particularidade da materialidade de

práticas simbólicas situadas e datadas, sem recorrer a classificações prévias, dedutivas, que as engessam em noções idealistas. Quanto ao que diz do “nosso aluno de Letras”, pouco ou nada tenho a dizer sobre a ignorância. O gosto mediano desse aluno é formado pelo imaginário pequeno-burguês dos *media* televisivos e eletrônicos e também de cultos evangélicos. Não tenho realmente nenhuma sugestão de estratégias para reverter tal desinteresse. Afinal, o que esses alunos procuram em cursos de Letras? Para falar francamente, nunca me interessou animá-los. Sílvio Santos é animador de auditório. Somos professores universitários, acredito, e nossa função é outra. Se os alunos de Letras não têm interesse nos objetos que têm de estudar, azar o deles, sempre pensei: na Universidade pública, a porta da rua também é serventia da casa, eles podem sair, livremente, assim como entraram, e dedicar-se a outras coisas que lhes interessem etc. Na USP, enquanto fui professor, sempre foi – e fui – assim. Provavelmente, sou muito chato. Mais ainda agora, quando estou muito velho e a ralé bolsosarista está aí ditando regras e até fazendo a gente acreditar que o João Dória é um iluminista...

ASW, DLM e MJGT: *Embora a literatura francesa não seja o seu recorte principal, é evidente, em seus trabalhos, que você conhece e mobiliza os autores franceses dos seiscentos, assim como os seus principais estudiosos. Tendo em vista isso, como interpreta a persistência, ainda hoje, do recorte de tipo opositivo entre Barroco e Classicismo, como molde para se pensar o século XVII francês?*

JAH: A historiografia literária, também no caso francês, é constituída por pressupostos, categorias e conceitos idealistas, kantiano-hegelianos, retomados pelos nacionalistas românticos do século XIX. Nesse sentido, a oposição *barroco/clássico* ainda é muito usada para pensar o século XVII francês. Pascal é barroco? Ou clássico? Etc. etc. Acredito que as classificações não interessam. O que se tem que fazer é estudar os textos – por exemplo, os de Pascal – situando-os nas polêmicas do seu tempo, por exemplo nas lutas de católicos e protestantes e nas questões de Port Royal e nas referências gregas e latinas e teológico-políticas, cristãs, mobilizadas por Pascal etc. etc.

ASW, DLM e MJGT: *Professor, alguns manuais de história da crítica localizam no chamado período romântico uma mudança de atitude em relação à retórica clássica, o que, em partes, teria contribuído para a consolidação de gêneros literários modernos, como o romance, o conto, o ensaio de periódico e a crônica de jornal. Ao mesmo tempo, uma das*

marcas do período romântico é o cultivo de formas literárias herdadas da tradição. Assim, como você interpreta a permanência da retórica e temas clássicos nas formas literárias românticas e pós-românticas?

JAH: Diria que os românticos continuaram recorrendo a dispositivos retóricos, mas sem a normatividade das regras fixas dos gêneros antigos. Além disso, os temas ditos “clássicos” interessaram a eles ou pela generalidade de tratamento sentimental que admitiam ou, principalmente, por serem temas básicos na chamada *Bildung*/formação da nacionalidade. Em geral, você sabe, os romantismos foram nacionalistas. Lembremos Alencar. Ou Gonçalves Dias. Retomados por Mário de Andrade. E o Modernismo etc.

ASW, DLM e MJGT: *Um dos lugares-comuns atribuídos ao Romantismo pela crítica do século XX é a ideia do individualismo exacerbado ou o senso de isolamento do artista. Contudo, quando nos voltamos para os escritos críticos e filosóficos dos autores do período, esse lugar-comum, não raras vezes, se choca com a ideia da dissolução da identidade pessoal, finamente sintetizada na expressão de John Keats: “negative capability”. Ou ainda, como bem notou Octavio Paz, acerca de Wordsworth, “a imaginação não está no homem, ela é o espírito do lugar e do momento” (PAZ, 2013, p. 52). Na sua opinião, o quanto o estudo da literatura tem a enriquecer a partir da leitura cruzada entre a produção literária e a reflexão crítica e filosófica desenvolvida pelos próprios escritores?*

JAH: A leitura cruzada, como diz, da produção literária e da reflexão filosófica e crítica, tem tudo a ver para o conhecimento mais preciso das práticas e dos objetos artísticos. No caso brasileiro, devido a diversos condicionamentos, a produção literária sempre foi muito mais espontânea e mesmo mais espontaneísta que teorizada. O Romantismo e os discursos sobre a “inspiração” dominaram e dominam, quase sempre. São pouquíssimos os Machados de Assis e os Mários de Andrade e os Joões Cabrais. A reflexão teórica feita pelos próprios autores ou inexistiu ou foi rara ou foi tênue ou foi fraca e medíocre.

ASW, DLM e MJGT: *Recentemente têm sido noticiadas as ações de universidades estadunidenses (Princeton, por exemplo) que retiram a obrigatoriedade de estudos de grego e latim (as línguas clássicas por antonomásia) de seus currículos porque elas estariam associadas a um “racismo sistêmico” nas culturas ocidentais e na própria história das universidades. Qual seria o impacto maior – ou a longo prazo – dessa revisão*

de um parâmetro de referência para os estudos clássicos no ensino e na aprendizagem de literaturas em geral? Qual a sua opinião sobre tais medidas?

JAH: Na minha opinião, o politicamente correto norte-americano é uma bobagem tipicamente norte-americana. Anos atrás, quando era professor na USP, trabalhei em Columbus, em Los Angeles, em Stanford, e fui convidado outras vezes para outros lugares de lá, como Yale, New Haven e Austin. Em todos eles, sempre era mais ou menos evidente esse politicamente correto. Quando fui dar um curso de Pós em Stanford, no primeiro dia de aula a secretária da Faculdade me chamou e me deu conselhos: ficar sempre a um metro e meio de distância dos alunos, não pôr a mão no corpo de ninguém, ficar com a porta aberta durante entrevistas, não dizer nada que pudesse ofender raça ou crença ou gênero etc. etc. Quando terminou, me perguntou se eu tinha entendido. Eu então disse a ela: Se algum aluno ou alguma aluna tentar me violentar eu prometo que grito apelando para a Quinta Emenda e chamando a Cavalaria de vocês. Espero que John Wayne venha a tempo de me salvar, disse a ela, que então riu, muito sem graça, e me disse que estava *sorry* etc. Eles são radicalmente cínicos. “Racismo sistêmico” é legal, não é? Mas é possível negar que historicamente os gregos e os latinos estão na base da constituição das sociedades ocidentais? Obviamente, toda e qualquer sociedade sempre se julga o centro universal do mundo e as outras que se danem. Os gregos e latinos não foram bantos ou zulus ou apaches ou chineses ou vietnamitas. E daí? “Racismo sistêmico”? Obviamente, teríamos que rever Homero e jogá-lo fora – a guerra de Troia universaliza os valores gregos desprezando os troianos, não é? Mas não é sempre assim, historicamente? Como os americanos fizeram no Vietnã ou no Iraque e continuam fazendo na América Latina e lá entre eles mesmos. Quero dizer, enquanto eles discutem se ao discutir o sexo dos anjos a gente fala alto ou baixo ou usa luvas, continuam bombardeando e pilhando o planeta justificando suas ações imperialistas com sua pretensa universalidade de direitos humanos. A história sempre é tragédia. Pessoalmente, acho que os EUA são um país fascista e imperialista, *white and wasp*. Acredito que o papo do racismo sistêmico é uma bobagem que equivale ao que Marx chamou de ideologia.

Referência

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 52.

Varia





***Der Fremde* de Karl Adolf von Wachsmann y los tópicos del vampirismo**

Karl Adolf von Wachsmann's Der Fremde and the Vampirism Topics

Javier Muñoz-Acebes

Universidad de Valladolid (UVA), Valladolid, España / España

fjavier.munoz@uva.es

<https://orcid.org/0000-0001-6527-203X>

Resumen: Karl Adolph Wachsmann es un autor alemán del siglo XIX no excesivamente conocido, sin embargo, su producción literaria, centrada en el género de la *Novelle*, muestra rasgos enormemente interesantes debido a la influencia que ejerció tanto sobre autores alemanes como por la que ejercieron sus traducciones, sobre todo en el ámbito inglés. El objeto del presente trabajo es una de sus narraciones breves, *Der Fremde*, que es un buen ejemplo de lo que mencionamos. Se trata de una narración de temática vampírica en la que se introducen elementos que configurarán las características del vampiro literario en textos posteriores, como el *Drácula*, de Bram Stoker.

Palabras clave: *Der Fremde*; Karl Wachsmann; vampiro.

Abstract: Karl Adolph Wachsmann is a not well-known German author of the 19th century, however his literary production, focused on the genre of the *Novelle*, shows very interesting elements due to the influence he exerted on German authors and the influence of his translations, especially in the English literature. One of his short stories, *Der Fremde*, is a good example of we are mentioning. This is a vampire themed *Novelle* which introduces elements that configure the characteristics of the literary vampire in later texts, like Bram Stokers *Dracula*.

Keywords: *Der Fremde*; Karl Wachsmann; vampire.

Introducción. Apuntes biográficos en torno a Wachsmann

Karl Adolph von Wachsmann es un autor no demasiado conocido ni en el ámbito alemán ni fuera de él, sin embargo, su obra merece un reconocimiento tanto a nivel temático como estilístico. El caso concreto de su *novelle*, *Der Fremde*, es muy significativo dada la especial influencia que tuvo en otras literaturas.

Los datos más relevantes de la vida de Wachsmann nos los transmite el lexicógrafo bávaro Franz Brümmer (1896, p. 421). Según él, fue un novelista bastante conocido en su tiempo. Nació en Grünberg, Silesia (actual Zielona Góra) en 1787. Era hijo de un capitán de caballería retirado. Comenzó sus estudios en Breslavia (Wrocław) y con 15 años entró a servir en el ejército prusiano. Posteriormente, tras diversas derrotas en las campañas del ejército prusiano, pasó a formar parte del ejército de Baden con el que participó en la invasión de España. Tras ello, su regimiento será reubicado en Stettin donde Wachsmann, finalmente, abandonará la carrera militar. En este momento es cuando comienza su carrera literaria. Inicialmente volverá a Silesia, a la zona de Glogau; pero en 1818, tras vender todas sus propiedades, se traslada a Sajonia. Su colaboración en numerosos semanarios y revistas como *Abendzeitung*, *Zeitung für die elegante Welt* o *Gesellschafter* motivó que se estableciese en Dresde definitivamente hasta su muerte, en 1862.

Entre sus trabajos como editor cabe destacar la fundación en 1837 de la revista *Lilien. Taschenbuch historisch-romantischer Erzählungen*. La cual muestra, en gran parte, el enfoque de su obra literaria. Nos encontramos, por tanto, ante un autor tardo-romántico, y en el que podemos observar una posible influencia de Kleist, sobre todo por el uso del género de la novela corta y el trasfondo realista a nivel geográfico e histórico. Su paso por el ejército prusiano y su participación en las campañas napoleónicas le otorgaron una valiosa información de primera mano que usará en sus obras.

En vida gozó de cierta fama en los ambientes literarios e intelectuales. Un buen ejemplo de ello es el premio obtenido en 1836 de la revista vienesa *Der Telegraph* con su relato *Die Währinger*, con el que además obtuvo un importante premio económico y un reconocimiento unánime del jurado (WURZBACH, 1885, p. 44).

Se trata de un autor sumamente prolífico, con cerca de 93 *Novellen*¹ y relatos cortos. El conjunto de sus obras abarca no menos de 37 volúmenes

¹ En torno al concepto de *Novelle* existe abundante bibliografía y un importante debate en torno a las características que ha de cumplir este género y las diferencias con otros géneros breves (vid. por ejemplo, Aust, H., (2012), *Novelle*, Stuttgart, Metzler; Pohlheim, K. K. (1970), *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*. Tubinga, Max Niemeyer; Schlaffer, H. (1993), *Poetik der Novelle*, Stuttgart, Metzler). Se trata de un género narrativo con una extensión menor al de la novela tradicional y que suele definirse a partir de lo que no es. Tiene una trama y acción únicas, con escenarios también

(SPIEGELBERG, 2016, p. 14). Sus publicaciones gozaron de gran éxito en su tiempo (CRAWFORD, 2016, p. 99) e incluso críticos como Karl Goedecke² alabaron su prosa:

Un narrador que sigue el espíritu del *Abendzeitung*, comprensible, amplio, lleno de invenciones cotidianas y un amor casi inagotable por la escritura; ofrece un saludable contrapeso a la inmoralidad del Clauren³ berlinés. (GOEDECKE, 2011, p. 263, nuestra traducción)⁴

El concepto de vampiro en el siglo XVIII en Alemania

Se desconoce el origen exacto del término vampiro. Lo cierto es que en torno a 1732 comienza a aparecer la palabra en la prensa y literaturas europeas. Existen numerosas variantes en lenguas eslavas, pero también en albanés o griego (KREUTER, 2001, p. 69). Esto lleva a Peter Kreuter a relacionar la similitud de términos con la zona de ocupación e influencia turca (2001, p. 71ss), sin embargo, la opinión más extendida es una procedencia eslava (BOHN, 2016, p. 81). En concreto, parece bastante clara su relación con el término *upir* en eslavo antiguo.

Parece que el concepto se introdujo en toda Europa a principios del siglo XVIII, cuando el Imperio Austríaco comenzó a ganar el control de

limitados. En el caso de la obra que nos ocupa, esas características se cumplen de manera clara: es un relato breve, con un número reducido de personajes y el centro de la acción está constituido por la trama del vampiro Azzo.

² Karl Friedrich Ludwig Goedeke (1814-1887) fue un escritor y crítico alemán. Editor de las ediciones de los clásicos de Cotta (Lessing, Goethe, Schiller), donde aportó también datos biográficos de los autores. Fue conocido especialmente por sus trabajos en torno a historia de la literatura (*Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung* (1857–1881)). Su nombre, Goedecke, designa una de las obras más usadas por anticuarios y bibliófilos por ser una de las recopilaciones más completas de literatura alemana.

³ Se refiere a Heinrich Clauren, autor de múltiples relatos amorosos y obras teatrales enfocadas al público general (*Trivallliteratur*). Heine (1973, p. 332, nuestra traducción) incluso comentó que “Clauren era tan conocido que no había burdel en el que no se le leyese” (en el original: “Clauren ist jetzt in Deutschland so berühmt, daß man in keinem Bordell eingelassen wird, wenn man ihn nicht gelesen hat”).

⁴ En el original: Ein Erzähler recht nach dem Herzen der Abendzeitung, faßlich, breit, voll alltäglicher Erfindung und fast unerschöpflicher Schreiblust; im übrigen doch ein heilsames Gegengewicht gegen die Unsittlichkeiten des Berliner Clauren bietend.

determinadas zonas del sureste de Europa (tras el Tratado de Passarowitz que marca el inicio del dominio de Austria sobre los Balcanes y el fin de la hegemonía turca en la zona). En Europa occidental se habría introducido el término a inicios del siglo XVIII cuando comienzan a aparecer numerosos casos de vampiros en la frontera sureste del Imperio de los Habsburgo⁵. De este modo, el término eslavo comienza a usarse de manera frecuente en textos científicos alemanes con la forma de *Vampir* o *Vampyr*.

Del ámbito científico pasó al literario de un modo bastante rápido. Cronológicamente, el primer texto que menciona un vampiro literario moderno es el de un autor alemán, August Ossenfelder (1725-1801). Christlob Mylius, editor de la revista científica *Der Naturforscher*, encargó a su amigo Ossenfelder escribir un texto relacionado con los informes de vampiros que estaban llegando a Europa occidental. De este modo, Ossenfelder es el primer autor en publicar un poema sobre un vampiro, titulado inequívocamente “Der Vampir”.

Aunque inicialmente no se le prestó demasiada atención, en la actualidad Ossenfelder ha cobrado una enorme importancia por varios motivos: es el primer autor alemán que introduce el tema vampírico y además como indica H. Crawford:

Lo que es más significativo, su poema establece un vínculo directo con el noreste de Hungría como fuente del vampiro literario alemán. Además, aborda la lucha del siglo XVIII por aceptar la superstición en un Siglo de las Luces, presentando al vampiro como una metáfora de la amenaza que la superstición suponía para la gente y su fe religiosa. Al presentar este tema en un poema anacreóntico, el poeta vincula la amenaza al cristianismo con la seducción, utilizando la figura del vampiro como seductor agresivo. (CRAWFORD, 2005, p. 4, nuestra traducción)

El poema está puesto en boca de un vampiro enamorado de una doncella que se aferra a la educación conservadora de su madre y se niega

⁵ Casos como el de Medwegya en Serbia en 1732, estudiado por el médico Johannes Fluckinger (*Visum et Repertum*), o el estudio del monje benedictino Augustin Calmet (*Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits. Et sur les revenans et vampires. De Hongrie, de Boheme, de Moravie et de Silesie*) de 1746, introdujeron la discusión en el ámbito científico. Con el naciente movimiento romántico y su revalorización de la cultura popular encontramos un caldo de cultivo propicio para la difusión de las historias de vampiros (DAXELMÜLLER, 1997, p. 31).

al amor de su pretendiente; debido a su rechazo le amenaza con acudir a ella mientras duerme para beber su sangre sin que le sirvan de nada las oraciones. En el texto hay algunas alusiones geográficas, en concreto se alude al curso del río Tisza y unos versos más tarde a la región de Tokay. En ese sentido, recordemos que el médico austríaco Johann Flückinger investigó la presencia de vampiros en Serbia al este del río Tisza en *Visum et Repertum*. De este modo, el lector podría asociar fácilmente los sucesos de Medwegya y el lamento del vampiro de Ossenfelder, vinculando las creencias populares eslavas y las histerias vampíricas producidas en el entorno oriental del imperio (MUÑOZ-ACEBES, 2000, p. 121).

La contribución de los autores alemanes al género será enormemente significativa (CRAWFORD, 2005, p. xxii-xxiii). A partir de este momento, el motivo aparecerá en reiteradas ocasiones, tanto en composiciones en verso, a saber, *Lenore* de Bürger, *Die Braut von Korinth* de Goethe, como también en numerosas composiciones en prosa. E.T.A. Hoffmann con su cuento titulado *Vampirismus* de 1821, incluido en el volumen de *Serapionsbrüder; Laßt die Toten ruhen* de Ernst Benjamin Salomo Raupach⁶ de 1823; *Der Vampir oder die Todtenbraut* de Theodor Hildebrandt (1828) o la novela perdida de Ignaz Ferdinand Arnold, *Der Vampyr* (1801)⁷ son alguno de los ejemplos que muestran la extensión de la temática vampírica en el ámbito alemán en un periodo muy reducido de tiempo.

En torno a las traducciones de *Der Fremde*

La *Novelle Der Fremde* apareció publicada en 1844 en Leipzig por el editor Carl Fode. La primera traducción al inglés aparece en febrero de 1854, en *Chamber's Repository of Instructive and Amusing Tracts* (vol. 4, núm. 62); sin embargo, la traducción no hace ninguna referencia a Wachsmann,

⁶ La obra fue incluida en una recopilación en inglés (vid. HAINING, 1972, p. 93-121) y atribuida erróneamente a Ludwig Tieck, iniciando un error que ha persistido en múltiples colecciones y recopilaciones (vid. CRAWFORD, 2005, p. 87).

⁷ Ignaz Ferdinand Arnold (1774-1812) fue un escritor y músico afamado. Escribía novelas de corte muy popular en torno a crímenes, conspiraciones o sociedades secretas, que eran muy del gusto de la época. En 1801 publicó una novela en 3 volúmenes titulada *Der Vampir* que aparece reseñada en algunos catálogos, pero de la que no ha llegado ni una sola copia hasta nuestros días. *Der Vampir* fue probablemente la primera novela de vampiros publicada (JOSHI, 2011, p. 339).

lo que ha conducido a algunos equívocos en los que el texto aparecerá como anónimo en ediciones sucesivas en inglés. Igualmente, se traslada la acción de la narración mucho más al este, de las montañas de Eslovenia a los Cárpatos. Algo que tendrá una enorme influencia en posteriores textos de vampiros.

La traducción al español del texto (realizada a partir de una de las fuentes inglesas)⁸ que aparece en la recopilación de 2005, *Sanguinarius: 13 historias de vampiros* (NAVARRO, 2005), se refiere al texto como anónimo y datándolo también erróneamente en 1860, todo ello debido a su fuente inglesa. Un hecho que ha robado al texto de Wachsmann algunos elementos de verdadera importancia como su correcta datación en 1844 y el hecho de que sea la primera narración de vampiros ambientada en el este de Europa.

Algo diferente sucede con la traducción francesa del texto, *L'étranger des Carpathes* (Le castor Astral, 2013), traducido bajo la dirección de Dominique Bordes y Pierre Moquet. En ella, sí se atribuye correctamente la autoría a Wachsmann, y además en su portada incluye una frase que intenta captar la atención del lector: “Le livre que Dracula a vampirisé”⁹. Una referencia a la posible inspiración de Bram Stoker en su *Drácula*, 53 años posterior al texto de Wachsmann. Asimismo, el título original, *Der Fremde* (extranjero, extraño) se ha concretizado con un lugar geográfico, los Cárpatos. Probablemente para marcar esa relación con el vampiro de Bram Stoker. Sin embargo, esa localización geográfica del título está bastante alejada de la del relato, ya que el mismo se sitúa en las montañas de Carniola, en la actual Eslovenia, cercanas a Trieste; y los Cárpatos se encuentran mucho más al este.

Del mismo modo, podría mencionarse también la relación con el relato vampírico de Jules Verne, *Le Château des Carpathes* (1892), que comparte ambientación, temática y escenario geográfico con los relatos de Wachsmann y Bram Stoker. De hecho H. Crawford señala:

En muchos aspectos, desde la ambientación del relato hasta la imagen del vampiro y especialmente el tema de la transacción inmobiliaria, el relato de Wachsmann es un notable precursor de la novela *Drácula*

⁸ Se mantiene el error geográfico en el desarrollo de la acción, trasladando todo el escenario mucho más al este que en la edición de Wachsmann y existen algunos párrafos omitidos en la traducción inglesa que también faltan en la edición española.

⁹ O livro que *Drácula* vampirizou

de Bram Stoker [escrita cincuenta años después de “El misterioso desconocido”]. (CRAWFORD, 2016, p. 98, nuestra traducción)¹⁰

Una circunstancia perfectamente plausible dado que el texto estaba publicado en Inglaterra desde 1853 y había sido reeditado en 1860 en la revista *Odds and Ends*.

Argumento de la obra¹¹

La obra comienza con una cita del famoso monólogo de Hamlet del tercer acto: “Morir, dormir. Dormir, tal vez soñar. Sí, ahí está el obstáculo” (SHAKESPEARE, 2012, p. 129).

La historia comienza con el Conde de Fahrenberg de Austria que está viajando con su familia para tomar posesión de la herencia que le había legado su hermano: un castillo en las montañas de Carniola. Le acompañan en el viaje su hija Franziska, una amiga de ella, Bertha, y el Barón Franz von Kronstein, pretendiente de Franziska. Junto a ellos viaja el viejo Kumpan, guía del grupo. Verán dificultado su viaje por una tormenta de nieve y por la amenaza de una manada de lobos hambrientos. La aparición de un extraño que parece controlar a los lobos que les atacaban, les permitirá continuar el viaje hacia sus propiedades.

Tras cuatro semanas de tranquilidad en sus nuevas propiedades comenzarán a interesarse por el extraño que les había ayudado. De este modo, Franziska, el Conde y Franz deciden cabalgar hacia las ruinas del castillo de Klatka, cercano al lugar en el que habían visto al extraño. En este punto un sirviente les cuenta la historia del último señor del castillo:

“El último señor del castillo, que se había convertido en una especie de nido de ladrones, y del que partían para atacar toda la zona”, respondió el anciano, “se dice que era muy temido a causa de su fuerza sobrehumana

¹⁰ En el original: In many ways, from the setting of the story to the image of the vampire and specially the theme of real estate transaction, Wachsmann’s story is a notable precursor to Bram Stoker’s novel *Dracula*.

¹¹ Usaremos la edición del texto recogida en la antología de Spiegelberg, J. W. (WACHSMANN, 2016, p. 223-287). Esta a su vez sigue el texto incluido en Wachsmann (1844), *Erzählungen und Novellen*, vol. 7, Leipzig. Las indicaciones al texto las haremos indicando el apellido del autor y la página de la edición de Spiegelberg. Las traducciones del texto original son nuestras.

y por sus crímenes pero también a causa de sus conexiones con las bandas fronterizas de turcos. Especialmente iba tras las doncellas de la región; aquellas que le gustaban eran arrastradas a su castillo y nunca más se sabía de ellas. Cuando el pueblo se hartó de sus fechorías, se levantó contra él, sitiaron el castillo y finalmente fue asesinado justo en el punto en el que se encuentra el viejo roble”. (WACHSMANN, 2016, p. 239-240, nuestra traducción)¹²

Llegados allí comenzaron a recorrer las ruinas del castillo sin encontrar rastro del extraño. Una vez que el sol se hubo metido, se encontraron repentinamente con él, y quisieron agradecerle su intervención en el episodio de los lobos. Franziska, fascinada por el recién llegado, le invitará a visitarles. El extraño se presentará en las propiedades del conde con el nombre de Azzo von Klatka.

A partir de esa noche, Franziska enfermará víctima de un extraño mal. Noche tras noche se repetirá la misma pesadilla, en la que ve a Azzo, rodeado de una neblina, succionándole la sangre del cuello.

Unos días más tarde llegó al castillo el prometido de Bertha, el Conde Woislaw de Glogau, un curtido soldado en las guerras con los turcos, que había perdido una mano en el curso de una batalla, habiéndole recompensado su señor, el Duque de Hungría con una mano mecánica de oro que le confiere una enorme fuerza. De hecho, al tratar de impedir que el vampiro Azzo acabase con Franz, que le retaba a un duelo, le agarrará con su mano mecánica y el vampiro le confundirá con uno de su estirpe, dada la fuerza que ejercía.

El conde Woislaw parece conocer desde un primer momento qué está sucediendo y para conseguir vencer al vampiro solicita la colaboración incondicional de Franziska. Tras algunas dudas por las múltiples preguntas que Woislaw se niega a responder, Franziska decide aceptar sus condiciones y obedecer en todo al conde.

¹² En el original: “Der letzte Besitzer der Burg, die eine Art Raubnest war, von wo aus jener die Gegend brandschatzte”, entgegnete der Alte. “Er war, wie man sagt, von übermenschlicher Stärke und allgemein wegen seines Frevelmuts, noch mehr aber wegen seiner Verbindungen mit den türkischen Grenzbanden gefürchtet. Besonders hatte er es auf die Jungfrauen der Gegend abgesehen; die, welche ihm gefielen, schleppte er auf sein Schloss und man hörte nie weiter etwas von ihnen. Als das Maß seiner Gräueltaten voll war, erhob sich die ganze Gegend gegen ihn, er ward in seiner Burg belagert und endlich bei einem Ausfalle, auf dem Punkte, wo die alte Maleiche steht, erschlagen.”

De este modo, Woislaw, perfecto conocedor de la naturaleza de Azzo debido a anteriores enfrentamientos con seres semejantes, explica a Franziska que ha de ser ella, la víctima, la que clave tres clavos en el ataúd en el que descansa Azzo justo antes de que el sol se oculte.

Finalizado el ritual la joven Franziska sanará y experimentará un cambio notable de carácter, dejando de ser tan altiva y sarcástica y, sobre todo, más receptiva a los halagos de su primo Franz, con el que finalmente se casará, al igual que Bertha con Woislaw.

Der Fremde y los tópicos del vampirismo

El relato de Wachsmann a pesar de su brevedad, recordemos que el propio autor lo encuadra en uno de sus volúmenes de *Erzählungen y Novellen*, introduce múltiples elementos merecedores de análisis que a continuación intentaremos desglosar.

En *Der Fremde* nos encontramos dos núcleos culturales perfectamente delimitados; por un lado, los protagonistas, el señor de Fahnenberg, el barón Franz von Kronstein, el conde Woislaw así como los personajes femeninos –Franziska y Bertha– todos ellos personajes procedentes del ámbito occidental, Alemania, Austria o Silesia, el imperio de los Habsburgo. Por el otro, y frente a ellos se sitúa Azzo von Klatka, procedente de la antigua nobleza de Eslovenia (o de los Cárpatos en las traducciones inglesas) y alineado con los turcos en ese enfrentamiento que se estaba produciendo en el siglo XVII. Por un lado, el mundo occidental y, por el otro, el de las supersticiones populares del ámbito rural alineado con el enemigo turco. Junto a esa temática principal que venimos mencionando con el vampiro Azzo, encontramos esta trama secundaria en la que la población local aparece como primitiva y supersticiosa, quedando los alemanes como una cultura avanzada y formada (MEYEN, 2012, p. 4):

El barón y Franz estaban completamente ocupados con la inspección de todos los detalles de la extensa propiedad, con las muchas mejoras que el barón quería instalar al estilo alemán, de tal modo que ambos hombres rara vez estaban en casa. Al principio a Franziska le gustaba mucho el entorno, le parecía completamente nuevo y desconocido. Todo le parecía tan romántico, tan diferente de su patria alemana, que se interesó mucho por todo y a menudo hacía comparaciones, que iban en detrimento de Alemania. Bertha era generalmente de la opinión

contraria. Bromeaba con su amiga por sus fantásticas perspectivas y le decía que había mucha inclinación hacia lo inusual y extraño, como las casas en las que el humo en lugar de ir por las chimeneas, iba hacia la puerta de entrada y en las que el hollín dejaba ventanas y paredes ennegrecidas, los habitantes no eran mucho más limpios que las propias viviendas y sus modales y costumbres rudos, en contra de las acogedoras cabañas y la gente del campo en Alemania. (WACHSMANN, 2016, p. 237, nuestra traducción)¹³

La localización en el sureste de Europa sería un elemento relacionado con los intereses geopolíticos de los Habsburgo hacia esta zona. Algo que reproducirá en gran medida el *Drácula* de Stoker (MEYEN, 2012, p. 3).

En la caracterización del personaje de Azzo podemos señalar diversos elementos que se van a convertir en tópicos en la narrativa de vampiros. Azzo von Klatka es descrito como miembro de la nobleza, con una vestimenta decadente y anticuada, pero con modales todavía altivos y sarcásticos.

Entre las características que lo configuran como vampiro, podemos constatar que provoca un enorme magnetismo ante sus víctimas. La presencia del extraño provocaba a todos los moradores de la casa un profundo rechazo y repulsión, tanto por su aspecto como por sus palabras, sin embargo, Franziska, le defendía de modo vehemente:

Tan pronto como el caballero abandonó la habitación, los presentes comenzaron a comentar sobre su persona y peculiar naturaleza. El barón comentó que su apariencia, aunque no demasiado hermosa, todavía indicaba un hombre de rango y educación. La afición por la

¹³ En el original: Der Baron und Franz hatten so viel mit den Besichtigungen aller Einzelheiten des weitläufigen Besitztums, mit einer Menge Einrichtungen, die der Freiherr auf deutsche Weise getroffen wünschte, zu schaffen, dass beide Männer nur wenig daheim waren. Franziska gefiel es anfangs außerordentlich in der ihr gänzlich neu und unbekannt erscheinenden Umgebung. Alles schien ihr so romantisch, so sehr von ihrem deutschen Vaterlande verschieden, dass sie das höchste Interesse daran nahm und oft Vergleichen anstellte, die sämtlich zum Nachteile Deutschlands ausfielen. Bertha war meistens einer ganz entgegengesetzten Meinung. Sie zog dann die Freundin mit ihren phantastischen Anschauungen auf und meinte, dass viel Neigung zu Ungewöhnlichem und Fremdartigem dazu gehöre, um Häuser, in denen der Rauch anstatt zum Schornsteine, zur Haustür und zu den Fenstern hinausziehe, Wände, von Ruß geschwärzt, Bewohner nicht viel reinlicher als die Wohnungen selbst und von rauen Sitten und Gewohnheiten, den wohnlichen Hütten und Landleuten Deutschlands vorzuziehen.

aventura y la sobresaturación en el disfrute de la vida, le condujeron a elegir un lugar para quedarse y una forma de vida, que diferían significativamente de la habitual. Bertha dijo que realmente no sabía si sentía más lástima o repugnancia por este hombre, cuya presencia le asustaba muchísimo y al que apenas se atrevía a mirar a los ojos, ya que le parecía que podría leer sus pensamientos. Franz se declaró con la más decidida aversión al extraño. (WACHSMANN, 2016, p. 253-254, nuestra traducción)¹⁴

El vampiro de Wachsmann también posee control sobre los animales salvajes, tal y como se observa en el primer encuentro con él, cuando hizo huir a los lobos que atacaban al grupo. El mismo Azzo señala que las bestias le temen: “Los animales se alejan de mí”, contestó el extraño con una voz profunda y ronca, mientras dirigía a la dama su mirada hundida, sin prestar atención al resto (WACHSMANN, 2016, p. 244, nuestra traducción)¹⁵.

Azzo hace gala también de una capacidad de transformación, ya que cuando ataca a Franziska viaja en una neblina, tal y como ella señala al relatar su sueño a Bertha:

“¡Cuéntame tu sueño! Sabes que me gusta escuchar ese tipo de cosas desde siempre” “Bueno, lo haré como penitencia por haber sido un poco dura contigo antes”, dijo la otra, cerrando las manos de su amiga entre las suyas. “¡Ahora escucha! Había estado caminando arriba y abajo de la habitación durante mucho tiempo. Estaba excitada, nerviosa; qué sé yo. Entonces llegó casi la medianoche. Finalmente me acosté, no podía dormir y me movía de un lado a otro; finalmente me quedé dormida de cansancio. ¡Pero vaya un sueño el que tuve! Un

¹⁴ En el original: *Sowie der Ritter das Zimmer verlassen hatte, ergingen sich die Anwesenden in mannigfache Bemerkungen über dessen Person und eigentümliches Wesen. Der Freiherr meinte, dass sein Äußeres, obwohl nichts weniger als schön, dennoch auf einen Mann von Rang und Erziehung deute. Der Hang zu Abenteuern, Übersättigung im Genusse des Lebens möchten ihn endlich wohl dahin gebracht haben, sich einen Aufenthalt und eine Lebensart zu wählen, die allerdings von jeder gewöhnlichen bedeutend abweiche. Bertha sagte, sie wisse nicht eigentlich, ob sie mehr Mitleid oder Widerwillen gegen diesen Mann, dessen Gegenwart für sie etwas ungemein Beängstigendes habe und dem sie kaum in das Auge zu schauen wage, da es ihr schiene, als ob er ihre Gedanken, sobald sie nur irgendeinen gefasst, zu erraten im Stande sei, fühlen solle. Franz erklärte sich mit dem entschiedensten Widerwillen gegen den Fremden.*

¹⁵ En el original: *“Die Tiere scheuen mich”, erwiderte jetzt der Fremde mit einer tiefen, heisern Stimme, indem er sein tiefliegendes Auge fest auf das Mädchen richtete, ohne von den übrigen Notiz zu nehmen*

miedo interno me estremecía completamente, vi muchas imágenes, como solía ver en la infancia, cuando estaba enferma. Todavía no sé si estaba dormida o medio despierta. Entonces soñé, pero tan vívidamente como si estuviera completamente despierta, una niebla llenó de repente mi habitación y el caballero Azzo salió de la niebla; me miró durante un rato, luego lentamente se puso de rodillas y me dio un beso en el cuello. Sus labios descansaron allí durante mucho tiempo y sentí un ligero dolor, que gradualmente aumentó y se hizo más severo hasta que ya no pude soportarlo. Con gran esfuerzo intenté alejar la aparición de mí, pero solo lo logré después de mucho tiempo. Puede que haya gritado mientras dormía, porque creo que mi grito me despertó. Puedes imaginarte el miedo y la excitación que sentía que cuando ya había abierto los ojos y recobrado el sentido, me parecía como si estuviera todavía frente a la figura de Azzo de pie en mi cama y como si se disolviera gradualmente en una niebla y saliera flotando por la puerta de la habitación” (WACHSMANN, 2016, p. 256-257, nuestra traducción),¹⁶

Uno de los aspectos más llamativos es el hecho de que el vampiro no puede entrar libremente en las casas de sus víctimas, sino que ha de ser invitado previamente. Este aspecto podríamos considerarlo recurrente en la literatura de vampiros posterior¹⁷:

¹⁶ En el original: “Erzähle mir deinen Traum! Du weißt, ich höre dergleichen fürs Leben gern.” “Wohlan, ich will es tun zur Buße, dass ich vorhin ein wenig hart gegen dich gewesen”, sprach jene, die Hände der Freundin in die ihrigen schließend. “Nun höre! Ich war längere Zeit im Zimmer auf- und abgegangen. Ich war erregt, verdrüsslich; was weiß ich. So kam fast Mitternacht heran. Ich legte mich endlich nieder, konnte nicht schlafen und warf mich hin und her; endlich schlafe ich vor Ermattung ein. Aber was war dies für ein Schlaf! Eine innere Angst durchzuckte mich fortwährend, ich sah eine Menge Gebilde wie wohl früher in Kinderjahren, wenn ich krank darniederlag. Ich weiß jetzt noch nicht, ob ich schlief oder halb wach war. Dann träumte mir –aber so lebhaft als ob ich völlig wach sei–, es erfülle plötzlich ein Nebel mein Zimmer und aus dem Nebel trat Ritter Azzo; er betrachtete mich in Weile, dann ließ er sich langsam auf ein Knie nieder und drückte einen Kuss auf meinen Hals. Lange ruheten seine Lippen auf diesen und ich fühlte einen leisen Schmerz, der aber nach und nach immer zunahm und heftiger wurde, bis ich es nicht mehr aushalten konnte. Mit großer Anstrengung suchte ich die Erscheinung von mir zu drängen, aber erst nach langer Zeit gelang es mir. Ich mochte wohl im Schlafe einen Schrei ausgestoßen haben, den es war mir, als ob ich mich damit erweckt hätte. So wie ich munterer Angst und Aufregung und wie groß diese gewesen, kannst du dir vorstellen, wenn ich dir sage, dass, als ich schon die Augen geöffnet hatte und zur Besinnung gelangt war, es mir vorkam, als ob ich die Gestalt Azzos noch vor meinem Lager stehen sähe und als ob diese sich nach und nach in einen Nebel auflöse und zur Tür des Zimmers hinausschwebe.”

¹⁷ Es difícil delimitar el origen exacto del motivo, sin embargo, podemos mencionar a León Alacio, y su obra, *De Graecorum Hodie Quorundam Opinacionibus (Sobre las*

“Bueno, si la luna es su sol, visite nuestro castillo bajo su luz. Creo que será agradable que nos conozcamos”.

“¿Lo desea? ¿Me invita expresamente?” Preguntó el desconocido con firmeza y determinación.

“¡Por supuesto, porque de lo contrario no vendría!”, respondió la joven con valentía.

“Bueno, entonces iré”, dijo el otro, mientras miraba fijamente a la joven. “Si no le gusta mi compañía, debe culparse a sí misma si invita a una visita que rara vez es molesta, pero que luego no se distancia fácilmente.” (WACHSMANN, 2016, p. 246, nuestra traducción)¹⁸

También es posible encontrar otro de los tópicos de la literatura vampírica con la forma de descanso de Azzo. De manera enigmática describe su alojamiento irónicamente como “mi casa no es del todo incómoda, un poco estrecha, pero apropiada para gente tranquila” (Wachsmann, 2016, p. 245, nuestra traducción)¹⁹ y al describirse como una persona que ama la noche: “Pertenezco, debe saber, a esas personas a las que les gusta convertir el día en noche y la noche en día, y me encanta lo inusual, lo especial.” (WACHSMANN, 2016, p. 246, nuestra traducción)²⁰.

creencias de algunos griegos modernos) (Colonia, 1645). Se trata de una carta de Alacio dirigida a su amigo el doctor Paolo Zacchia. En ella interpreta las creencias populares religiosas de Grecia en el siglo XVII y se considera como el primer tratado moderno sobre vampiros (vid. Llopis, 2010: 15-17). Fue popularizado a partir de la obra de Montague Summers *The Vampire: His Kith & Kin* (1923). Alacio no se refiere a estas criaturas con el término de “vampiro”, sino que usa los conceptos de “burculaca” y “tympaniaios”, de los que comenta que no hay que contestar nunca sus llamadas ni invitarles a las casas (vid. Tommaso Braccini, 2008: 185-208). Otro antecedente podríamos encontrarlo en la primera parte del *Fausto* de Goethe, cuando Mephistopheles en forma de perro negro se presenta ante Fausto y no traspasa el umbral hasta que Fausto le invita.

¹⁸ En el original: “Nun wohl, wenn der Mond Eure Sonne ist, so macht in seinem Strahl einen Besuch auf unserm Schlosse. Ich denke, es wird uns angenehm sein, Bekannte zu werden.”

“Ihr wollt es? Ihr ladet mich ausdrücklich ein?” fragte der Unbekannte fest und bestimmt. “Allerdings, denn sonst kommt Ihr ja nicht!”, erwiderte das Fräulein keck.

“Wohlan, so werde ich kommen!”, sprach jener, indem er sein Auge starr auf das Mädchen richtete. “Gefällt Euch meine Gesellschaft nicht, so habt Ihr es Euch selbst zuzuschreiben, wenn Ihr einen Besuch geladen, der sich selten aufdringt, aber dann auch nicht leicht abweichen lässt.”

¹⁹ En el original: Unbequem ist meine Wohnung eben nicht, nur ein bisschen eng, aber ganz passend für ruhige Leute.

²⁰ En el original: Ich gehöre, müsst Ihr wissen, zu den Leuten, die gern aus dem Tage Nacht und aus der Nacht Tag machen, und liebe das Ungewöhnliche, Besondere.“

Una de las características habituales en los vampiros literarios es su increíble fuerza física, muy superior a la de un ser humano normal. Azzo, en ese mismo sentido, mostrará su fuerza sobrehumana al enfrentarse a Franz que le había retado a un duelo:

Azzo no dijo una palabra. Sólo una risa penetrante respondió al discurso del joven; luego agarró a Franz por el pecho, lo levantó como a un niño indefenso y parecía a punto de arrojarlo por la barandilla al suelo, cuando Woislaw llegó junto a ellos. (WACHSMANN, 2016, p. 266, nuestra traducción)²¹

El vampiro se alimenta de la sangre de sus víctimas humanas y en el caso de Azzo, nos encontramos con un pasaje en el que el vampiro hace gala de su siniestro humor para expresar su forma de alimentarse de un modo enigmático. El mismo también señala irónicamente que no se alimenta de comida sólida y que sólo vive de algunos líquidos:

“Mi estómago se ha desacostumbrado a todos los alimentos sólidos y difícilmente podría digerirlos. Casi solamente vivo de líquidos”.

“¡Bueno, entonces vaciaremos una jarra de vino del Rin!”, dijo el anfitrión,

“¡Le doy las gracias, Señor! Mi estómago no tolera el vino para nada, como ninguna bebida fría”, respondió el otro, y el tono con el que dijo estas palabras tenía algo de burla. Fue como si se burlase de su propia circunstancia.

“¡Entonces le prepararé un cuenco de hipocras (una especie de vino caliente con especias)! Debería estar listo de inmediato”, dijo Franziska.

“Gracias, mi bella dama, muchas gracias”, respondió éste. “Pero tengo que rechazar la bebida que me ofrece, pero puede estar segura de que le pediré lo mismo, esto u otra cosa, tan pronto como lo necesite, y, quizá muy pronto, de usted misma”. (WACHSMANN, 2016, p. 250, nuestra traducción)²²

²¹ En el original: Azzo erwiderte kein Wort. Nur ein gellendes Gelächter beantwortete des Jünglings Rede; dann packte er Franz an der Brust, er hob ihn wie ein wehrloses Kind in die Höhe und schien im Begriff, ihn über das Geländer in den Graben zu schleudern, als Woislaw neben den beiden anlangte.

²² En el original: “Mein Magen hat sich überhaupt aller festen Speisen fast entwöhnt und würde solche auch kaum verdauen können. Ich lebe fast nur von Flüssigkeiten.”
“Ei, dann leeren wir einen Humpen alten Rheinwein zusammen!”, rief der Hausherr,

De este modo, a medida que va alimentándose de su víctima, ésta va enfermado, encontrándose cada vez más pálida y agotada (WACHSMANN, 2016, p. 255) e indisponiéndose cada vez más frecuentemente:

La joven, que solía brillar como una rosa en toda su belleza juvenil, se volvió más enfermiza, cansada, más delgada y al mismo tiempo tan pálida que después de un mes apenas una gota de sangre brillaba a través de la delicada piel de sus mejillas que antaño florecían. (WACHSMANN, 2016, p. 258, nuestra traducción)²³

Franziska además tiene una herida en el cuello que no acaba de cerrarse y con pequeñas marcas sanguinolentas. Por el contrario, el vampiro Azzo cada vez ofrecía un aspecto más saludable y vigoroso:

Todo su ser parecía diferente. La piel, anteriormente tan seca, como un pergamino y pálida, parecía ahora flexible, revitalizada, incluso un ligero toque de rojo brillaba en sus mejillas, que comenzaban a llenarse y redondearse. (WACHSMANN, 2016, p. 261, nuestra traducción)²⁴

El antagonista de Azzo, el conde Woislaw, nos ofrece también alguna de las características que han perdurado en la composición de los estereotipo y tópicos del vampirismo. Al igual que su enemigo, posee una enorme fuerza, no fruto de una naturaleza sobrenatural, sino de la tecnología y la ciencia:

“Ich danke Euch, Herr! Wein verträgt mein Magen schon gar nicht, wie überhaupt kein kaltes Getränk”, versetzte jener und der Ton, womit er diese Worte sagte, hatte etwas Spöttisches. Es war, als ob er sich über seinen Zustand lustig machen wollte.

“Dann lasse ich Euch eine Schale Hippocras (eine Art warmen Gewürzweines) bereiten! Er soll sogleich fertig sein”, sagte Franziska.

“Danke, mein schönes Fräulein” Danke bestens für jetzt, erwiderte jener. “Wenn ich aber auch das Getränk, das Ihr mir bietet, ausschlagen muss, so dürft Ihr indes Euch dennoch versichert halte, dass ich dasselbe –das oder ein anderes– mir sobald ich es bedarf, und vielleicht recht bald, von Euch ausbitten werde.”

²³ En el original: Das Fräulein welches früher wie eine Rose in aller Jugendschöne geprangt hatte, ward von Tag zu Tage kränklicher, abgematteter, magerer und dabei so blass, dass nach Verlauf von einem Monate kaum ein Blutstropfen durch die zarte Haut ihrer sonst so blühenden Wangen schimmerte.

²⁴ En el original: Sein ganzes Wesen schien ein anderes. Die Haut, sonst so vertrocknet, pergamentartig, erdfahl, erschien geschmeidig, neu belebt, sogar ein leiser Anflug von Rot schimmerte auf den Wangen, die sich zu füllen und zu runden begannen

El caballero Woislaw había perdido su mano derecha en lucha por el duque, había intentado blandir la espada con la izquierda, pero no había tenido éxito, finalmente un hábil artista le había hecho una mano de hierro, que de ser necesario poseía las funciones de una mano natural, aunque todavía extrañaba algunas cosas. Pero ahora su señor lo había honrado con una obra de arte extraordinaria, una mano de oro, que había hecho un italiano extremadamente hábil. El caballero lo describió como un verdadero milagro, sobre todo, dijo, que contenía un mecanismo por el cual, al agarrar la lanza y manejar la espada, le daba al brazo un poder que era tan extraordinario que sobrepasaba al de una mano sana y tenía algo de gigantesco, por así decirlo. (WACHSMANN, 2016, p. 247-248, nuestra traducción)²⁵

Esa fuerza lleva a pensar a Azzo que se encuentra ante un igual a él, llamándolo *Blutbruder*, “hermano de sangre”, (WACHSMANN, 2016, p. 266), ya que Woislaw detuvo a Azzo cuando estaba a punto de acabar con Franz. Woislaw además será el que reconozca la naturaleza de la criatura y propicie el final del vampiro, gracias a los conocimientos y experiencias obtenidos en la guerra²⁶ y al enfrentamiento con otros vampiros.

El procedimiento para acabar con el vampiro ofrece también elementos comunes con otros textos de vampiros. Woislaw mantiene una actitud reservada en torno a todo el proceso a seguir y solicita la colaboración incondicional de Franziska:

“Ahora decidme, caballero Woislaw, ¿qué he de hacer para comenzar con mi cura secreta?”

²⁵ En el original: Ritter Woislaw hatte im Kampfe für den Herzog früher die rechte Hand verloren, er hatte versucht, das Schwert mit der Linken zu führen, dies hatte nicht glücken wollen, endlich hatte ihm ein geschickter Künstler eine eiserne Hand verfertigt, die zur Not die Funktionen einen natürlichen vertrat, obwohl sie noch dies und das vermissen ließ. Jetzt aber hatte ihm sein Herr ein außerordentliches Kunstwerk, eine goldene Hand, verehrt, die ein äußerst geschickter Italiener gemacht hatte. Der Ritter beschrieb sie als ein wahres Wunderwerk, besonders, behauptete er, enthalte sie einen Mechanismus, vermöge welchem sie in Fassen der Lanze und Handhabung des Schwertes dem Arm eine Kraft verleihe, die so außerordentlich sei, dass sie die einer gesunden Faust noch übertreffe und sozusagen etwas Riesenhaftes habe.

²⁶ La guerra a la que se refiere es la denominada “Guerra Larga” o “Guerra de los Trece Años” entre la Monarquía de los Habsburgo y el Imperio Otomano (1593-1606) y que se desarrolló en Valaquia, Modavia y Transilvania.

“Ya ha comenzado, ¡en cuanto aceptó mis condiciones!”, dijo en tono serio Woislaw. “Lo primero que he de pedir es que no me hagáis a partir de ahora ninguna pregunta y que mañana estéis preparada una hora antes de la puesta de sol para dar un paseo a caballo, y sin que nadie vaya con vos ni os acompañe. Igualmente os pido que no digáis una sola palabra de nuestros planes a vuestro padre”. (WACHSMANN, 2016, p. 270-271, nuestra traducción)²⁷

Franziska ha de bajar sola a la cripta en la que se encuentra el ataúd y allí clavar tres grandes clavos en la parte superior del mismo, todo ello, mientras el caballero Woislaw, a la entrada de la cripta reza una oración. En ese corto período de tiempo, Franziska ha de completar su tarea (WACHSMANN, 2016, p. 276).

Del ataúd saldrá sangre y con ella Franziska ha de mojarse los dedos y pasárselos por la herida del cuello:

“¡Una cosa más!”, añadió Woislaw vacilante. “Esto quizá sea lo más duro que espero que haga para que su curación sea completa. Cuando haya hecho lo que le indiqué anteriormente, entonces” - hizo una pequeña pausa - “manará un líquido del ataúd, entonces moje sus dedos en él y frote la cicatriz de su cuello, que como dice, no se cura y le causa dolor permanente.” (WACHSMANN, 2016, p. 274, nuestra traducción)²⁸

Una vez cumplido todo el ritual Franziska sanará y recobrará toda su salud y vitalidad. En este punto, finalmente, Woislaw revelará a todos cómo se encontró durante la campaña de la guerra en Hungría con un ser semejante y gracias a un prisionero eslovaco adquirió su conocimiento sobre

²⁷ En el original: “Jetzt sagt, Ritter Woislaw, was soll ich tun, um die geheimnisvolle Kur zu beginnen?”

“Sie hat bereits begonnen, als Ihr Eure Zustimmung gab!”, sprach Woislaw ernst. “Das Erste, um was ich Euch bitten muss, ist für jetzt keine Frage weiter an mich zu richten, Euch aber morgen bereitzuhalten, mich eine Stunde vor Untergang der Sonne auf einem Spazierritt, und zwar ohne sonst jemand mit Euch zu nehmen, zu begleiten. Ebenso bitte ich Euch, Eurem Vater nicht ein Wort von unserm Vorhaben zu sagen”.

²⁸ En el original: “Noch eins!, sprach Woislaw zögernd. “Es ist vielleicht das Schwerste, was ich Euch zumute, aber es muss geschehen, soll Eure Heilung vollständig sein. Wenn Ihr getan habt, was ich gesagt, so wird” - er stockte etwas - “eine Flüssigkeit aus dem Sarge rinnen, in diese taucht die Finger und bestreicht damit die Narbe an Eurem Halse, welche, wie Ihr sagt, nicht zuheilen will und die Euch stets Schmerz verursacht.”

ellos. A partir de ahora, se dejará de usar el término “Fremde” que hasta ahora había servido para designar a Azzo y se usará “Vampir”:

“¡El extraño es un vampiro!” Dijo Woislaw
¿Cómo?”, gritaron el Barón, Franziska y Bertha horrorizados.
“Entonces Azzo también...”

“¡No es diferente! Él también es uno de ellos”, dijo el caballero. “En cualquier caso, las apetencias de este ya se han acabado, este ya no regresará. - Pero sigan escuchándome - Como en mi patria no se sabe nada de vampiros, entonces pregunté al eslovaco. Este me dijo que en Hungría, Carniola, Dalmacia y Bosnia estos seres infernales no eran raros. Me dijo que eran muertos que habían servido de comida a otros vampiros, que habían muerto en pecado o bajo un hechizo, de tal modo que, tan pronto la luna está en el cielo, se levantan de sus tumbas y durante la noche chupan la sangre de los vivos. Una persona que sirve de alimento a un vampiro se marchita y enferma lentamente hasta llevarle a la tumba. Sólo puede salvarse si el vampiro es atrapado en su ataúd. Esto sólo es posible clavándolo a su ataúd con tres clavos de hierro mientras se recita un Credo en el momento en el que el día se convierte en noche.” (WACHSMANN, 2016, p. 284, nuestra traducción)²⁹

Nuevamente volvemos a encontrar esa dualidad entre el ámbito occidental, más avanzado, y el territorio de la superstición y de las creencias populares en el que habitan los vampiros, propio del este de Europa.

²⁹ En el original: “Der Fremde, sagte er, ist ein Vampir!”

“Wie?”, riefen der Freiherr, Franziska und Bertha entsetzt. “So wäre auch Azzo...”
“Es ist nicht anders! Auch dieser ist einer” erwiderte der Ritter. “Jedenfalls ist diesem jedoch sein Gelüst gelegt worden; er wird nicht wiederkehren. - Doch hört weiter. - Da in meiner Heimat nichts von Vampiren bekannt ist, so befragte ich den Slawonier ausführlich. Dieser sagte, in Ungarn, Krain, Dalmatien, Bosnien seien solche Höllengeister etwas eben nicht Ungewöhnliches. Es seien Verstorbene, die selbst einst Vampiren zur Nahrung gedient, in Todsünden oder im Banne verstorben wären, welche sich, sobald der Mond am Himmel stehe, aus ihrem Gräbern erheben und zur Nachtzeit den Lebenden das Blut aussaugten. Ein Mensch der einem Vampir auf diese Art zur Nahrung diene, schwände und kränkele langsam dem Grabe entgegen, und nichts könne ihn retten, wenn es nicht gelänge, den Vampir in seinem Grabe festzubannen. Dieses sei nur dadurch möglich, dass man ihn mit drei eisernen Nägeln unter dem Hersagen des Credo und während Tag und Nacht sich scheiden, in seinem Sarge festnagle.”

El texto tiene un final completamente cerrado, vencido el vampiro, Franziska se recuperará poco a poco y recuperará su anterior belleza. El barón ordenará sellar la cripta del castillo de Klatka para así evitar que los muertos fuesen molestados por manos ajenas (WACHSMANN, 2016, p. 286). El final feliz queda completado con el compromiso matrimonial de las dos parejas.

Conclusiones

Es evidente que muchos de los aspectos que hemos ido señalando recuerdan uno de los textos vampíricos por excelencia y al que hemos venido haciendo ya algunas referencias, el *Drácula* de Bram Stoker.

Azzo y Drácula comparten no solamente un aspecto físico similar, sino también muchas de las características sobrenaturales de las que hacen gala ambos vampiros, como su enorme fuerza, su control sobre las bestias o la capacidad de viajar en una neblina.

También los personajes femeninos de la novela de Bram Stoker y Franziska comparten múltiples elementos. No sólo con Lucy y su visible deterioro cuando se convierte en alimento del vampiro (aunque, evidentemente, con finales diferentes, ya que Franziska conseguirá acabar con el vampiro). Sino que también es posible rastrear una línea argumental relacionada en el personaje de Mina. Las dos son personajes independientes y amantes del riesgo. En ese sentido es posible observar, siguiendo a J. Meyen un proceso de cambio en ambos personajes, que llevará a Franziska a aceptar a Franz como esposo al final del relato cuando al inicio del mismo le parecía repulsivo y afeminado (MEYEN, 2012, p. 7).

También Woislaw y Van Helsing son personajes equiparables. Gracias a ellos y a sus conocimientos los vampiros serán vencidos. El paralelismo es también evidente con el secretismo inicial de ambos personajes en torno a su conocimiento sobre los vampiros. Wachsmann nos proporciona también uno de los tópicos más difundidos dentro de la literatura vampírica con todo el proceso relatado para acabar con Azzo.

No son pocos en ese sentido los autores que ven en la obra de Wachsmann un notable precursor de *Drácula* (CRAWFORD, 2016, p. 98), y, de hecho, muchas adaptaciones teatrales y cinematográficas de Drácula hacen uso de referencias directas a la historia de Wachsmann (BROWNING, 2011, p. 215).

En cualquier caso, el texto de Wachsmann es un relato de extraordinaria calidad y el reflejo de la importancia que había alcanzado el motivo literario en el ámbito alemán a mediados del siglo XIX.

Referencias

BOHN, Thomas Michael. *Der Vampir: Ein europäischer Mythos*, Köln: Böhlau, 2016.

BRACCINI, Tommaso. All'Origine del vampiro: Leone Allacci e il burculaca. *I Quaderni del Ramo D'oro*, Siena, n. 1, p. 185-208, 2008.

BROWNING, John Edgar. The Mysterious Stranger. In: JOSHI, Sunand Tryambak. *Encyclopedia of the Vampire: The Living Dead in Myth, Legend and Popular Culture*. Sta. Barbara: Greenwood, 2011. p. 215-216.

BRÜMMER, Franz. *Allgemeine Deutsche Biographie*. Berlin: Duncker & Humblot, 1896. Disponible en: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd117076988.html#adbcontent>>. Acceso en: 20 de enero de 2022. Edición facsímil.

CRAWFORD, Heide. The Cultural-Historical Origins of the Literary Vampire in Germany. *Journal of Dracula Studies*, Kutztown, v. 7, p. 1-9, 2005.

CRAWFORD, Heide. *The Origins of the Literary Vampire*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016.

DAXELMÜLLER, Christoph. *Historia social de la magia*. Traducción de Constantino Ruiz Garrido. Barcelona: Herder, 1997.

GOEDECKE, Karl. Vom Weltfrieden bis zur französische Revolution 1830. In: GOEDECKE, Karl. *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*. Berlín: Akademie Verlag, 2011. v. X. (Reproduce la edición de K. Goedecke de Dresde de 1913).

HAINING, Peter. *Great Tales of Terror from Europe and America: Gothic Stories of Horror and Romance, 1765-1840*. London: Penguin Books, 1972. v. 2, p. 93-121.

HEINE, Heinrich (ed.). Briefe aus Berlin. Über Polen. Reisebilder I/II. In: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Edición de Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1973. v. 6.

KREUTER, Peter Mario. *Der Vampirglaube in Südosteuropa: Studien zur Genese, Bedeutung und Funktion. Rumänien und der Balkanraum*. Berlín: Weidler Buchverlag, 2001.

LLOPIS, Andreu. Vampirs. Arrels literàries. *L'ILLA: Revista de lletres*, Alzira, n. 56 (invierno), p. 15-17, 2010.

MEYEN, Juliane. *Das Element des vampirischen als Kolonialismuskritik in "Der Fremde" (1847) und Dracula (1897)*. 2012. 78 p. (Tesis de Máster en Artes) – Universidad de Georgia, Athenas, 2012. Disponible en: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/meyen_juliane_201205_ma.pdf. Acceso en: 15 de diciembre de 2021.

MUÑOZ-ACEBES, Francisco Javier. El motivo de la mujer vampiro en Goethe: *Die Braut von Korinth*. *Revista de Filología Alemana*, Madrid, v. 8, p. 115-128, 2000.

NAVARRO, Antonio José (ed.). *Sanguinarius: 13 historias de vampiros*. Barcelona: Valdemar, 2005. p. 49-82.

SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of Hamlet: Prince of Denmark*. Washington: The Folger Shakespeare Library, 2012. Disponible en: <<https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/Hamlet/>>. Acceso en: 08 de enero de 2022.

SPIEGELBERG, Joseph Wilhelm (ed.). *Die Totenbraut: Deutsche Vampirgeschichten des 19. Jahrhunderts*. Viena: Edition Spiegelberg, 2016. v. 7. Publicado originalmente en 1844.

WACHSMANN, Karl Adolf von. Der Fremde. In: SPIEGELBERG, Joseph Wilhelm (ed.). *Die Totenbraut: Deutsche Vampirgeschichten des 19. Jahrhunderts*. Viena: Edition Spiegelberg, 2016. v. 7, p. 223-287. Publicado originalmente en 1844.

WURZBACH, Constant von. *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*. Viena: Verlag der Universitäts-Buchdruckerei von L. C. Zamarski, 1885. v. 51. Disponible en: <<http://www.literature.at/viewer.alo?objid=11711&page=47&scale=3.33&viewmode=fullscreen>>. Acceso en: 10 de enero de 2022.



Análise estilística e versão comentada do conto *Adão e Eva*, de Machado de Assis

Stylistic Analysis and Commented Version of the Short Story Adam and Eve, by Machado de Assis

Larissa Daroda

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil

larissadaroda@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4730-6563>

Carolina Alves Magaldi

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil

carolina.magaldi@ufjf.br

<https://orcid.org/0000-0003-1240-2026>

Resumo: Esta investigação tem como objetivos promover uma análise estilística comparativa do conto *Adão e Eva*, de Machado de Assis, e de uma tradução de 2018 do mesmo conto feita por Costa e Patterson para a língua inglesa, com base nos critérios de Leech e Short (2007), bem como propor uma nova versão do conto para o inglês, com comentários sobre o processo tradutório. A metodologia selecionada foi o método misto, em que a abordagem quantitativa foi utilizada na análise estilística e a qualitativa, tanto na análise estilística quanto na versão proposta comentada para que se pudesse avaliar se as alterações em nível micro (linguísticas) causaram impacto em nível macro (estilo). São abordadas questões de domesticação e estrangeirização (VENUTI, 2008), retradução (BERMAN, 2013) e teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 2000). Por fim, foi proposta uma nova versão para o conto, seguida da análise das escolhas feitas no processo tradutório.

Palavras-chave: Retradução; estilística; tradução comentada; tradução literária; Machado de Assis.

Abstract: This paper aims at promoting a comparative stylistic analysis of the short story *Adão e Eva*, by Machado de Assis, and its 2018 translation into English by Costa e Patterson, based on the criteria of Leech and Short (2007), as well as to propose a new, commented version of the short story into English. The selected methodology was the mixed method, in which the quantitative approach was used in the stylistic and qualitative analysis, both in the stylistic analysis and in the proposed commented version, in order to

assess whether the changes at the microlevel (linguistic) had an impact at the macrolevel (style). Issues of domestication and foreignization are addressed (VENUTI, 2008 [1995]), along with retranslation (BERMAN, 2013) and the polysystem theory (EVEN-ZOHAR, 2000). Finally, a new version for the short story was proposed, followed by an analysis of the choices made in the translation process.

Keywords: Retranslation; Stylistics; Annotated translation; Literary translation; Machado de Assis.

Introdução

A análise estilística fornece importantes informações sobre como foi escrito um texto literário e, por consequência, permite a tradutores elaborarem propostas tradutórias cujas especificidades podem ser detalhadas em comentários que forneçam elementos a respeito do método e dos procedimentos empregados com vistas à manutenção ou não do estilo do autor ou da obra.

Esta investigação objetiva promover uma análise estilística do conto *Adão e Eva*, de Machado de Assis, com base nos critérios de Leech e Short (2007) e propor uma versão do conto para o inglês, com comentários sobre o processo tradutório.

O objeto de estudo do presente trabalho foi publicado inicialmente na *Gazeta de Notícias* em 1885 e, posteriormente, no volume *Várias histórias* em 1896 (PIERI, 2016). Este conto foi traduzido para o inglês em mais de uma ocasião. Neste trabalho, será analisada a tradução realizada por Margaret Jull Costa e Robin Patterson, publicada em 2018 pela Liveright Publishing Corporation.

Na próxima seção, são desenvolvidas ideias acerca da análise estilística, com aporte teórico de Leech e Short (2007), seguidas do cotejamento entre o texto fonte e o texto traduzido por Costa e Patterson (ASSIS, 2018). A seção seguinte apresenta uma proposta de versão do conto para o inglês e fornece o aporte teórico para os comentários acerca do processo tradutório. Por fim, são tecidas as considerações finais sobre as análises efetuadas.

Análise estilística

Aporte teórico

A definição de estilo de um texto literário, em princípio, parece não apresentar controvérsias, visto que pode ser tida como o modo como a linguagem é usada em um dado contexto, por uma dada pessoa, para um dado propósito (LEECH; SHORT, 2007).

Segundo Leech e Short (2007), a estilística é o estudo da relação entre a forma linguística e a função literária. Assim, pode-se buscar métodos de se promover a análise estilística de um texto, considerando que aspectos específicos devem ser analisados tendo como pano de fundo a tendência de se encontrarem padrões recorrentes no texto (LEECH; SHORT, 2007).

A análise do estilo, nos termos de Leech e Short (2007), é uma tentativa de definir os princípios subjacentes à escolha de linguagem do autor. Diante disso, os autores propuseram uma lista de categorias linguísticas e estilísticas para que os dados possam ser coletados de forma sistemática, resumida no quadro 1:

Quadro 1 – Lista de categorias avaliadas na análise estilística segundo Leech e Short (2007)

Categorias	Subdivisões
Categorias lexicais	Gerais: vocabulário simples ou complexo, formal ou informal, descritivo ou avaliativo, categorias morfológicas especiais ou expressões idiomáticas, registro.
	Substantivos: caracterização.
	Adjetivos: frequência, atributos descritos, graduabilidade, restritivos.
	Verbos: estativos, dinâmicos.
	Advérbios: frequência, semântica.

Categorias gramaticais	Tipos de sentenças.
	Complexidade da sentença: comprimento, coordenação, subordinação, parataxis (justaposição de sentenças ou estruturas equivalentes).
	Tipos de oração: tipo de dependência, orações reduzidas ou sem verbo.
	Estrutura da oração: ordem, frequência de elementos.
	Frases nominais: simples ou complexas, pré-modificação ou pós-modificação, listas de adjetivos.
	Frases verbais: tempos, progressão, auxiliares modais, phrasal verbs.
	Outros tipos de frases: preposicionais, adverbiais.
	Classes de palavras: palavras funcionais e seus efeitos, artigos, pronomes, palavras negativas.
	Generais: comparativo, superlativo, listas, parênteses, estruturas intercaladas, coordenação com uma conjunção, sem conjunção ou mais de uma conjunção.
Figuras de linguagem	Desvio da norma geral de comunicação.
	Gramáticas e lexicais: repetição formal e estrutural, quiasma, efeitos retóricos.
	Esquemas fonológicos; interação destes com o significado.
	Figuras de linguagem, neologismos, colocações lexicais, semânticas, sintáticas, fonológicas ou grafológicas desviantes.
Coesão e contexto	Coesão: ligações internas do texto, entre as sentenças, reforço por repetição.
	Contexto: ligações do texto com o meio externo, como se dirige ao leitor, discurso direto ou indireto, mudanças de registro dependendo da personagem.

Fonte: Elaboração própria.

A opção pelo método misto se deu pelo fato de este permitir um estudo em maior profundidade. O embasamento quantitativo das categorias de Leech e Short (2007) fornece dados objetivos de análise em nível micro e a análise qualitativa sustenta a análise de seus efeitos em nível macro, ou seja, no estilo da obra como um todo, como será demonstrado na seção a seguir.

Análise comparativa de *Adão e Eva* (1885) e *Adam and Eve* (2018)

Foi analisada a íntegra do conto de forma qualitativa e quantitativa, por meio de contagem manual das classes de palavras e com a análise dos efeitos resultantes destas alterações estilísticas. Verificaram-se as seguintes características estilísticas: trata-se de texto narrativo, em terceira pessoa, com diversos momentos de diálogo. Há um narrador, mas o próprio juiz-de-fora também atua como tal dentro da história – há uma narrativa dentro da narrativa.

Tendo o texto sido escrito na década de 1880, apresenta linguagem mais complexa do que encontraríamos atualmente, mas, para a época,

poderia ser considerada informal em alguns trechos (“Eva, antes que Deus lhe infundisse os bons sentimentos, cogitava de *armar um laço* a Adão, e Adão tinha ímpetos de espancá-la.”) (ASSIS, 1885¹, p. 1, grifo nosso). Características que hoje seriam consideradas formais, como o uso da segunda pessoa do plural (“Vivereis aqui”) (ASSIS, 1885, p. 1) são características do século XIX e, na época, de fácil entendimento para a elite letrada que tinha acesso rotineiro aos jornais – o que não garante que pudesse ser considerada coloquial para a população de maioria analfabeta do Brasil imperial.

O levantamento quantitativo permitiu evidenciar que a escrita do texto traz diversos substantivos e palavras de conteúdo lexical (29,6% de todos os termos), os concretos em maior número e alguns abstratos se referindo a sensações físicas e psicológicas (*alma, instintos, gratidão*), amiúde acompanhados de determinantes, como artigos definidos e indefinidos (16%). Há relativamente poucos adjetivos (5,5%) se comparado com o número de substantivos.

O conto apresenta moderada quantidade de verbos de ação, que se apresentam tanto na voz ativa quanto na passiva, em geral para fins descritivos. Há, ainda, verbos volitivos, como “querer” e construções que expressam diálogos, com o uso de “dizer”, “responder”, “intervir” e “falar”. Entretanto, considerando o número de diálogos, era de se esperar uma quantidade maior destes verbos, sendo que há apenas 15 ocorrências deste tipo (5,4% de todos os verbos).

Existem ocorrências menos frequentes de verbos que descrevem sensações físicas, como visão (“olhavam”) e audição (“ouvirás”); e os verbos “ser” e “ficar” são empregados mormente nas descrições físicas e psicológicas (“era também jovial e inventivo”, “era gravíssimo”, “era insigne”) e na voz passiva descritiva (“foi criado”, “foi preciso”).

O autor serve-se de uma variedade de tipos de enunciados: declarativas, exclamativas (“Cruz”!, “Desgraçada!”, “Néscia!”), interrogativas (“Adão e Eva?”, “[...] altas e direitas como duas palmeiras?”) e imperativas (“[...] faça calar o Sr. Veloso”, “Vá lá, diga.”) (ASSIS, 1885, p. 2; p. 1). Há poucas sentenças sem verbo (“Espanto geral, riso do carmelita [...]”) (ASSIS, 1885, p. 1), mais localizadas em diálogos.

¹ Atualização ortográfica disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000264.pdf>.

As sentenças são complexas, com períodos compostos por subordinação e coordenação, com uma média de 15,7 palavras por período. A média é reduzida devido aos diálogos, que compreendem períodos simples/curtos. Durante a construção dos períodos, apresentam-se orações subordinadas e coordenadas com ocorrência de complementos verbais e nominais. Observam-se, também, orações reduzidas de gerúndio (“[...] e para ali os conduziu, investindo-os na posse de tudo.”) e participípio (“Consultado, o juiz-de-fora respondeu que não havia matéria para opinião”) (ASSIS, 1885, p. 1). A ocorrência destes tipos de orações reduzidas é maior na tradução, na maior parte das vezes por questões linguísticas da língua alvo, pois são estruturas mais idiomáticas na língua inglesa – “e se a responsabilidade da perda do paraíso devia caber a Eva ou a Adão” (ASSIS, 1885, p. 1) se tornou “and who had been responsible for us *being* cast out of paradise, Adam or Eve.” (ASSIS, 2018, p. 694, grifo nosso). Como será visto adiante, outra opção tradutória para este trecho, mantendo-se o estilo original, seria “and whether responsibility for the loss of paradise should rest with Eve or Adam”.

Ainda com relação à modificação que ocorreu com a tradução de Costa e Patterson (ASSIS, 2018), a principal foi a reconstrução de períodos, que se tornaram mais longos na tradução, com 16,8 palavras por período, e houve maior divisão de períodos (116 no texto fonte e 132 no texto alvo), com conseqüente alongamento do texto (1831 palavras no texto fonte e 2213 palavras no texto alvo). Com isso, houve certa perda da coordenação das orações, das conjunções e, por conseguinte, da concisão e rapidez, riquezas características do autor do texto fonte.

A pós-modificação é constante, ocorrendo regularmente por meio de adjetivos em complementos tipo predicado nominal (“era insigne na harpa e na viola”, “era gravíssimo”, “era também jovial e inventivo”) e em estruturas habituais do português (“paraíso terrestre”, “cousa primorosa”) (ASSIS, 1885, p. 1), o que confere fluidez à leitura. A complexidade das frases ocorre mediante o uso de figuras de sintaxe, que serão detalhadas a seguir, e de conjunções. São poucas as sequências de adjetivos e quase sempre se restringem a dois (“flores lindas e cheirosas”) (ASSIS, 1885, p. 1). Há amplo emprego de preposições, conjunções e pronomes pessoais, possessivos, demonstrativos, relativos e indefinidos.

Há grande variação de tempos e modos verbais, com o uso de pretérito perfeito no início, para introduzir a narrativa dentro da narrativa

(“[...] anunciou a um dos convivas”), presente do indicativo dentro dos diálogos (“eu, minha senhora, toco viola [...]”), imperativo afirmativo (“[...] peço que redobrem de atenção.”) e negativo (“Não diga esse nome [...]”), pretérito imperfeito do indicativo dentro da história sendo contada (“[...] porque até então não sabiam rir”, “E falava a maligna, falava à toa [...]”) e, ainda, futuro do presente do indicativo, sobretudo na descrição da tentação da serpente, (“[...] serás legião, fundarás cidades, e chamar-te-ás Cleópatra [...]”) (ASSIS, 1885, p. 1; p. 2).

Algumas figuras de linguagem, em especial figuras de sintaxe, podem ser identificadas no texto de Machado de Assis. A mais frequente é a elipse, pois este processo estilístico favorece a concisão e a rapidez, marcas do autor. A elipse é caracterizada pela supressão de um termo cujo sentido pode ser inferido pelo contexto, como aparece no seguinte trecho: “[...] e as aves te darão suas plumas, e a terra as suas flores...” (ASSIS, 1885, p. 2), em que fica subentendido que as terras *te darão* as suas flores. A elipse verbal é a principal ocorrência, mas a elipse de preposições também aparece (“chamou-lhe curioso”) (ASSIS, 1885, p. 1).

Outra figura presente é o assíndeto, com a omissão da conjunção coordenada aditiva “e” (“Cores das folhas verdes, cores do céu azul, vivas ou pálidas, cores da noite, hão de refletir nos teus olhos”) (ASSIS, 1885, p. 2). O contrário também ocorre, com a repetição da conjunção – não por demanda gramatical, mas estilística – como em “De tarde iam ver morrer o sol *e* nascer a lua, *e* contar as estrelas, *e* raramente chegavam a mil, davalhes o sono *e* dormiam como dous anjos” (ASSIS, 1885, p. 1, grifo nosso).

Além disso, com menor frequência ocorrem enumerações (“Nunca até então viram ares tão puros, nem águas tão frescas, nem flores tão lindas e cheirosas, nem o sol tinha para nenhuma outra parte as mesmas torrentes de claridade.”) e mais frequente é a repetição para ênfase (“tudo, tudo, tudo...”, “vai, vai...”, “entrai, entrai...”) (ASSIS, 1885, p. 1).

Referências metafóricas e comparativas ocorrem no fragmento “[...] darás heróis do teu ventre, e serás Cornélia; ouvirás a voz do céu, e serás Débora; cantarás e serás Safo” (ASSIS, 1885, p. 2). No entanto, não se mostraram desafios tradutórios para Costa e Patterson, visto que são referências clássicas da história e da literatura mundiais e foram traduzidas como “Cornelia”, “Deborah” e “Sappho”. Contudo, itens lexicais desafiadores surgiram com termos culturalmente marcados, como “senhora

de engenho”, “doce”, “juiz-de-fora” e “mestre-de-campo”. Algumas soluções foram adequadas, como “mistress of a sugar plantation” para “senhora de engenho” e “colonel” para “mestre de campo”. Todavia, a tradução de “doce” ficou domesticada ao se usar o termo “pudding”. Será discutido mais adiante neste trabalho a questão da domesticação, na subseção 1.3.

A respeito do tema da “senhora de engenho”, trata-se de um marcador cultural típico do Brasil escravagista, em que senhores e senhoras eram donos, não só do engenho, como também dos escravos que lá trabalhavam. Assim, a versão do termo para o inglês carrega consigo um contexto sociocultural de difícil tradução para uma cultura alvo anglófona (seja ela estadunidense ou britânica) que, ainda que tenha conhecido a escravidão, não a vivenciou da mesma forma que o escritor o fez durante a escrita do conto ou como os leitores brasileiros da atualidade estudam nos livros de história.

Cabe, ainda, uma colocação acerca da relação de Machado de Assis com a escravidão. Embora a crítica machadiana tradicionalmente lhe atribua um papel isento ou absenteísta na lida com o tema escravagista, Machado estava ligado ao tema não só pelo contexto social, político e histórico em que estava imerso, como também por sua própria obra, em que inseria com frequência personagens escravizados em suas histórias e, menos frequentemente, o tema da escravidão em seus ensaios (DUARTE, 2020). Não era panfletário, pois não fazia seu estilo (CARVALHO, 2010, p. 268). Entretanto, a “Crônica do dia 14 de maio de 1893”, publicada no periódico *A semana*, é um veemente e inegável testemunho pessoal fornecido por Machado sobre o dia da promulgação da Lei Áurea.

Houve sol, e grande sol, naquele domingo de 1888, em que o Senado votou a lei, que a regente sancionou, e todos saímos à rua. Sim, também eu saí à rua, eu o mais encolhido dos caramujos, também eu entrei no préstito, em carruagem aberta, se me fazem favor, hóspede de um gordo amigo ausente; todos respiravam felicidade, tudo era delírio. Verdadeiramente, foi o único dia de delírio público que me lembra ter visto. (ASSIS, 1892)

O tema da escravidão, portanto, era deveras presente na obra de Machado e gera controvérsias importantes do ponto de vista tradutório, acendendo um debate acerca das escolhas lexicais e estilísticas do tradutor, que tem que cuidar especialmente para não reduzir, na criação do texto traduzido, o impacto de determinadas escolhas do autor oitocentista do ponto de vista semântico e estilístico.

Retomando a análise estilística do conto e da tradução, em que pesem algumas elipses verbais, de modo geral a coesão é bem evidente com uso de conjunções coordenativas, em especial a aditiva “e”, presente 82 vezes no texto fonte e a aditiva “and”, presente 79 vezes no texto traduzido por Costa e Patterson (ASSIS, 2018).

A coesão de significado é ferramenta para a construção da ideia de um texto quase bíblico, com alta verossimilhança devido à fácil comparação com o texto bíblico original do Gênesis, que trata da criação do mundo, características que serão desconstruídas no decorrer do conto com a reviravolta da história.

Por fim, é interessante destacar que há alteração no estilo de escrita entre o narrador em terceira pessoa, a fala do juiz-de-fora – mais formal e que lembra as Escrituras durante sua narração, entremeada com momentos de informalidade com as expressões idiomáticas e figuras de linguagem já citadas – e os diálogos, marcados por informalidade respeitosa.

A questão da retradução

A Teoria dos Polissistemas descreve a cultura como sendo um polissistema constituído por outros sistemas, como literatura, política, economia, religião, entre outros que, apesar de distintos, exibem ação dinâmica por estarem interligados, sofrendo e gerando influência de natureza social, cultural e histórica (EVEN-ZOHAR, 2000).

Marie-Hélène Torres (2017), ao abordar a questão da retradução, manifesta a importância de se procurarem outras traduções prévias ao texto que se vai traduzir e obter dados a respeito do tradutor e do contexto histórico da época, pois, desta forma, se consegue perceber, inclusive, quais as dificuldades o tradutor anterior teve.

Isso posto, informações contextuais sobre a primeira tradução são essenciais para se justificar a existência da versão que será aqui apresentada. *Adam and Eve* foi primeiramente apresentada em inglês no livro *The Devil's Church and Other Stories* (University of Texas Press, 1977). O livro apresenta 19 contos de Machado de Assis – entre eles, *Adam and Eve* – traduzidos por Jack Smith e Lorie Ishmatsu. Em 2018, Margaret Jull Costa e Robin Patterson traduziram *The Collected Stories of Machado de Assis*, coletânea que inclui o conto ora estudado e cujo texto foi usado na análise estilística deste trabalho. A breve análise estilística da segunda seção deste

trabalho nos permite inferir que o texto fonte de Machado foi submetido a domesticação para que fosse mais bem aceito pela cultura de chegada, ou seja, a estadunidense.

Os conceitos de domesticação e estrangeirização foram propostos por Lawrence Venuti (2008) a partir da concepção de Schleiermacher sobre o tema, em 1813. Venuti defende que uma tradução estrangeirizadora consiste na busca pela permanência das diferenças linguístico-culturais que caracterizam o texto de partida, causando um estranhamento no leitor do texto de chegada (VENUTI, 2008). Como alternativa, a tradução domesticadora envolve, por parte do tradutor, uma adaptação do texto de partida ao contexto cultural de chegada, contribuindo para a invisibilidade do tradutor, que se caracteriza pela aparência de que o texto teria sido escrito na própria língua de chegada (VENUTI, 2008).

Antoine Berman (2013) verificou que a tradução hegemônica é etnocêntrica, ou seja, aproxima o texto de partida da língua e da cultura de chegada, tornando-o mais domesticado. Essa aproximação leva o texto traduzido a ser escrito segundo modelos já existentes na cultura de chegada, o que caracteriza a tradução hipertextual. Esse autor, portanto, condena a domesticação, que ele denomina etnocentrismo, e propõe que a melhor maneira de traduzir seja albergando o longínquo, ou seja, aceitando as diferenças e as estranhezas da língua de partida (BERMAN, 2013).

Sendo assim, ainda que Venuti (2008) e Berman (2013) recomendem que a tradução seja o mais próximo possível do texto e da cultura de partida, em um sistema de literatura dominante e central como é o estadunidense, é fato comum encontrar traduções domesticadoras, visto que o interesse é conhecer o texto, o autor e a cultura de partida, mas sem necessariamente abrir espaço para o novo dentro da cultura de chegada. Em relação ao último aspecto, Torres (2017) evoca novamente Berman (2013) e afirma que a maioria dos leitores tem o hábito de ler traduções que neutralizam a presença do estrangeiro no texto traduzido e que “o efeito do texto seria outro se o tradutor revelasse, ao contrário, as idiossincrasias do texto estrangeiro na tradução” (TORRES, 2017, p. 32).

Neste ponto, Torres (2017) defende o quão essencial é a questão da retradução, uma vez que, de acordo com Berman (2013), qualquer tradução envelhece e pode ser refeita para se adequar ao gosto de um novo público leitor; além disso, todas as línguas estão em constante processo

de mudança. Nos dias atuais, pode-se argumentar que algumas traduções estrangeirizadoras têm tido maior aceitação pelo público em geral e, conseqüentemente, pelas editoras.

Uma versão para o inglês do conto ora estudado será, então, proposta, com o intuito de preservar algo do estilo de Machado de Assis, ainda que tenham sido necessárias mudanças gramaticais ou lexicais para preservar a legibilidade na língua de chegada. Com relação à terminologia, são empregados tanto o termo “versão” para a proposta, visto que se trata de tradução para língua estrangeira, quanto “retradução”, pois é uma segunda aparição da obra em língua inglesa, embora a primeira seja considerada tradução por ter sido feita por nativos de língua inglesa.

Proposta de versão para o inglês

Adam and Eve, by Machado de Assis

A sugar plantation mistress, in the state of Bahia, around the year seventy something, having some close friends in for dinner, announced to one of the guests, a fairly gluttonous one, a particular sweetmeat. He immediately wanted to know what it was; the hostess called him curious. No more was needed; soon everyone was discussing curiosity, whether it was male or female, and whether responsibility for the loss of paradise should rest with Eve or Adam. The ladies said Adam, the men said Eve, except for the trusted law judge, who said nothing, and Friar Bento, a Carmelite monk, who was questioned by the housewife, D. Leonor:

“I, lady of mine, play the viola”, he replied with a smile; and he didn’t lie, because he was outstanding in the viola and harp, no less than in theology.

After being consulted, the law judge replied that there was no matter for opinion; because the things in the earthly paradise happened differently from what is told in the first book of the Pentateuch, which is apocryphal. General astonishment, laughter of the Carmelite who knew the judge as one of the most pious characters in the city, and knew that he was also jovial and inventive, and even a friend of the mockery, provided it was sensible and delicate; in grave matters, he was exceptionally grave.

“Friar Bento”, said D. Leonor, “silence Mr. Veloso.”

“I shall not silence him”, said the friar, “because I know that all that come from his lips has high significance”.

“But the Scriptures...” Colonel João Barbosa began to speak.

“Let us leave the Scriptures alone”, interrupted the Carmelite. Mr. Veloso is obviously acquainted with other books...

“I know the authentic one”, insisted the judge, receiving the plate of sweetmeat that D. Leonor offered him, “and I am ready to say what I know, unless you rule against it”.

“Come on, say it”.

“Here is how things went. First of all, it wasn’t God who created the world, it was the Devil...”

“Good grief!” exclaimed the ladies.

“He must not be named”, demanded D. Leonor.

“Yes, it seems that...” Friar Bento intervened.

“Very well, the Evil one. It was the Evil one who created the world; but God, who read his mind, gave him a free hand, merely undertaking to correct or attenuate the work, so that the hopelessness of salvation or benefit would not rest in the hands of the Evil itself. And the divine action soon revealed itself because, having the Evil one created darkness, God created light, and so the first day was done. On the second day, when the waters were created, storms and hurricanes rose; but the afternoon breezes descended from divine thought. On the third day the earth was made, and vegetables sprouted from it, but only vegetables without fruit or flower, the prickly, the herbs that kill like the hemlock; God, however, created fruit trees and vegetables that nourish or delight. And having the Evil one dug deep chasms and caves in the earth, God made the sun, the moon and the stars; such was the work of the fourth day. In the fifth, animals of the land, water and air were created. We have reached the sixth day, and here I ask you to increase your attention.

There was no need to ask for it; everyone at the table stared at him with curious eyes.

Veloso proceeded, claiming that on the sixth day the man was created, and soon later, the woman; both beautiful, but lacking a soul, that the Evil one could not give, and both had only bad instincts. With one breath, God infused them with their souls and with another breath, He instilled noble, pure and great feelings. The divine mercy did not stop there; it grew a garden

of delights, and led them into it, investing them with the possession of everything. Both of them fell at the Lord's feet, shedding tears of gratitude. "You shall live here," said the Lord, "and you shall eat all the fruits, except that of this tree, which is the tree of knowledge of Good and Evil."

Adam and Eve heard submissively; and being alone, they looked at each other in wonder; they did not look the same. Before God infused Eve with good feelings, she considered putting a snare on Adam, and Adam felt an urge to beat her up. However, now they were immersed in the contemplation of each other, or in the view of nature, which was splendid. Never before have they seen such pure air, nor water so fresh, nor flowers so beautiful and fragrant, nor did the sun have the same torrents of light anywhere else. And holding hands, they went through everything, laughing a lot, in the first days, because until then they had not known how to laugh. They had no sense of time. They did not feel the weight of idleness; they lived on contemplation. In the evening, they would watch the sun set and the moon rise, and they would count the stars, and rarely reached a thousand, for it made them sleepy and they slept like two angels.

Naturally, the Evil one was furious when he heard about the case. He could not go to paradise, where everything was against him, nor would he come to a fight with the Lord; but hearing a rumor on the ground among dry leaves, he looked and saw that it was the serpent. He called it, excitedly.

"Come here, snake, creeping bile, venom of venoms, do you long for being your father's ambassador, to recover your father's works?"

The snake made a vague gesture with its tail, which seemed affirmative; but the Evil one granted the serpent the power of speech, and it replied yes, that it would go wherever he sent it, – to the stars, if he gave it the eagle's wings – to the sea, if he trust the secret of breathing in water – deep in the earth, if it he taught it the ant talent. And the Evil snake spoke, it spoke idly, without stopping, content and lavish with its tongue; but the devil interrupted it:

"None of this, neither to the air, nor to the sea, nor to the land, but only to the garden of delights, where Adam and Eve are living."

"Adam and Eve?"

"Yes, Adam and Eve."

"Two beautiful creatures that we saw walking some time ago, tall and straight as palm trees? "

“Precisely.”

“Oh! I hate them. Adam and Eve? No, no, send me anywhere else. I despise them! The mere sight of them makes me suffer a lot. You would not want me to hurt them...”

“It is exactly for that.”

“Really? Then I will go; I will do whatever you wish, my lord and father. Go on, say quickly what you want me to do. Shall I bite Eva’s heel? I will bite...”

“No”, the Evil one interrupted. “I want quite the opposite. There is a tree in the garden, which has the knowledge of Good and Evil; they must not touch it or eat its fruits. Go into the garden, coil yourself up in the tree, and when one of them passes by, call him gently, take one fruit and offer it to them, saying that it is the most delicious fruit in the world; if they say no, you shall insist, telling them that eating it is enough to get to know the very secret of life. Go, go...”

“I will go; but I will not speak to Adam, I will speak to Eve. I will, I will. That it is the very secret of life, is it not?”

“Yes, the very secret of life. Go, snake from my entrails, flower of evil, and if you do well, I swear you will have the best part in creation, which is the human part, because you will have a lot of Eve’s heel to bite, a lot of Adam’s blood in which to put the virus of evil... Go, go, do not forget...”

Forget? It already took everything by heart. It went, entered the paradise, crawled to the tree of Good and Evil, curled up and waited. Eve appeared shortly after that, walking alone, slender, with the confidence of a queen who knows that no one will rip off her crown. The serpent, bitten with envy, was going to call the venom to the tongue, but it remembered the orders of the Evil one, and, in a honeyed voice, it called her out. Eva trembled.

“Who is calling me?”

“It’s me, I’m eating this fruit...”

“Goddamned, it’s the tree of Good and Evil!”

“Exactly. I now know everything, the origin of things and the enigma of life. Come, eat and you will have great power on earth.”

“No, you perfidious one!”

“Dullard! Why do you refuse the radiance of time? Listen to me, do as I say, and you will be legion, you will establish cities, and you will be

called Cleopatra, Dido, Semiramis; you will give birth to heroes from your womb, and you will be Cornelia; you will hear the voice of heaven, and you will be Deborah; you will sing and you will be Sappho. And one day, if God wants to come down to earth, he will choose your entrails, and you will be called Mary of Nazareth. What else do you want? Royalty, poetry, divinity, all exchanged for stupid obedience.

It won't be just that. All of nature will make you beautiful and more beautiful. Colors of green leaves, colors of blue sky, bright or pale, night colors, will reflect in your eyes. Even the night, in rivalry with the sun, will come and play in your hair. The children of your bosom will weave the best garments for you, compose the finest aromas, and the birds will give you their feathers, and the earth its flowers, everything, everything, everything...

Eve listened impassively; Adam arrived, listened to them and confirmed Eve's answer; nothing was worth the loss of paradise, neither knowledge, nor power, no other earthly illusion. Having said that, they took each other by the hand, and turned away the serpent, who left in a hurry to account for the Evil one.

God, who had heard everything, said to Gabriel:

"Go, my archangel, descend to earthly paradise, where Adam and Eve dwell, and bring them to the eternal bliss, which they deserve for their repulse at the Evil one's temptations."

And then the archangel, placing the diamond helmet on his head, which shone like a thousand suns, instantly tore the air, reached Adam and Eve, and told them:

"Hail, Adam and Eve. Come with me to paradise, which you deserved for your repulse at the Evil one's temptations."

One and the other, astonished and confused, bowed their laps in obedience; then Gabriel took them each by the hand, and the three went up to the eternal abode, where myriads of angels were waiting for them, singing:

"Come in, come in. The land you left behind is left to the works of the Evil one, to ferocious and evil animals, to dangerous and poisonous plants, to filthy air, to the life on the swamps. The crawling, babbling and biting serpent will reign in it, no creature like you will ever put the note of hope and piety amidst such abomination."

And that was how Adam and Eve entered heaven, to the sound of all zithers, which joined their notes in a hymn to the two cast out from creation...

... Having just finished speaking, the trusted law judge handed his plate to D. Leonor for another helping of sweetmeat, while the other guests looked at each other in amazement; instead of an explanation, they heard a narrative that was enigmatic, or at least had no apparent meaning. D. Leonor was the first to speak:

“Well, did I not say that Mr. Veloso was getting us. That’s not what we asked you, none of that happened, did it, Friar Bento? “

“The judge will know the answer to that question”, replied the Carmelite, smiling.

And the trusted law judge, bringing a spoonful of sweetmeat to his mouth:

“On second thought, I believe that none of this happened; on the other hand, D. Leonor, if it had happened, we would not be here enjoying this sweetmeat, which is, indeed, an exquisite thing. It is still that old confectionery of yours from Itapagipe?”

THE END

A versão comentada

A partir da análise comparativa realizada na seção anterior e da versão do conto proposta para o inglês, são tecidos comentários sobre o projeto tradutório e o processo de tradução levados a cabo na escrita deste artigo.

Comentários sobre a versão para o inglês

A proposta de versão do conto partiu da análise estilística da primeira tradução, como já comentado na seção 1.2. A intenção, ao propor uma versão da língua portuguesa para a língua inglesa por uma falante nativa do português brasileiro era buscar produzir um texto traduzido que valorizasse o estilo do autor do texto fonte, tentando, dessa forma, manter a letra (BERMAN, 2013) na medida em que as diferenças linguísticas permitissem.

Desafios se apresentaram durante o processo tradutório, sendo o primeiro deles, a tradução de termos bíblicos. Machado apresenta significativa intertextualidade com a Bíblia em diversas de suas obras, mormente nas que têm questões religiosas como a temática principal, como ocorre em *Adão e Eva*. Dessa forma, há de ser respeitada, na versão para o inglês, como os termos têm sido usados na Bíblia na língua inglesa.

Como exemplos, temos o quadro 2, o qual representa, ao mesmo tempo, a intertextualidade com a Bíblia e como Machado tomou da liberdade de escritor para alterar os acontecimentos registrados nas Escrituras Sagradas.

Cumpre-nos destacar que a versão da Bíblia mais disseminada no Brasil imperial era a tradução para o português da Vulgata latina. Jean-Michel Massa, no artigo “La bibliothèque de Machado de Assis”, afirma que o escritor possuía em sua coleção o exemplar “BÍBLIA, A. [...] sagrada contendo o Velho e o Novo Testamento, traduzida em portuguez segundo a vulgata latina por António Pereira de Figueiredo. Londres, Oficina de Harrison e filhos, 1866” (MASSA, 1961, p. 206). Embora Massa (1961) informe que alguns exemplares da biblioteca de Machado haviam se perdido quando seu artigo foi escrito, não há registro de outra edição da Bíblia de sua propriedade. No entanto, para fins de atualização ortográfica, na análise comparativa que se segue será utilizada a edição oficial da Confederação Nacional de Bispos do Brasil, também baseada na Vulgata para a tradução para a língua portuguesa.

Quadro 2 – Versão dos termos bíblicos

Texto-fonte (ASSIS, 1885)	Versão proposta	Texto bíblico em português	Texto bíblico (The Creation of Heaven and Earth)
Em primeiro lugar, não foi Deus que criou o mundo, foi o Diabo...[...] — Seja o Tinhoso. Foi o Tinhoso que criou o mundo; mas Deus, que lhe leu no pensamento, deixou-lhe as mãos livres, cuidando somente de corrigir ou atenuar a obra, a fim de que ao próprio mal não ficasse a desesperança da salvação ou do benefício. E a ação divina mostrou-se logo porque, tendo o Tinhoso criado as trevas, Deus criou a luz, e assim se fez o primeiro dia.	First of all, it wasn't God who created the world, it was the Devil..." [...] "Very well, the Evil one. It was the Evil one who created the world; but God, who read his mind, gave him a free hand, merely undertaking to correct or attenuate the work, so that the hopelessness of salvation or benefit would not rest in the hands of the Evil itself. And the divine action soon revealed itself because, having the Evil one created darkness, God created light, and so the first day was done.	No princípio, Deus criou o céu e a terra. A terra estava deserta e vazia, as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. Deus disse: "Faça-se a luz"! E a luz se fez. Deus viu que a luz era boa. Deus separou a luz das trevas. À luz Deus chamou "dia" e às trevas chamou "noite". Houve uma tarde e uma manhã: o primeiro dia. (Gênesis, 1: 1-5)	In the beginning God created the heaven and the earth. And the earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep. And the Spirit of God moved upon the face of the waters. And God said, Let there be light: and there was light. And God saw the light, that it was good: and God divided the light from the darkness. And God called the light Day, and the darkness he called Night. And the evening and the morning were the first day.
"Viveréis aqui", disse-lhes o Senhor, "e comereis de todos os frutos, menos o desta árvore, que é a da ciência do Bem e do Mal".	"You shall live here," said the Lord, "and you shall eat all the fruits, except that of this tree, which is the tree of knowledge of Good and Evil."	O Senhor Deus tomou o homem e o colocou no jardim de Éden, para o cultivar e guardar. O Senhor Deus deu-lhe uma ordem, dizendo: "Podes comer de todas as árvores do jardim. Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não deves comer, porque, no dia em que dele comeres, com certeza morrerás". (Gênesis, 2:15-17)	And the LORD God took the man, and put him into the garden of Eden to dress it and to keep it. And the LORD God commanded the man, saying, Of every tree of the garden thou mayest freely eat: But of the tree of the knowledge of good and evil, thou shalt not eat of it: for in the day that thou eatest thereof thou shalt surely die.

Fonte: Elaboração própria.

A partir da primeira linha do quadro supramencionado, podemos observar que há uma intertextualidade entre o conto e o texto bíblico, havendo correspondência parcial inclusive na ordem em que ocorreram os eventos da criação do mundo. O detalhe diferencial inserido é secundário ao estilo irônico de Machado de Assis, que se refere ao fato de o criador ser o Diabo, não Deus – e acaba por se tornar o fator de maior importância em todo o conto.

Na última linha do quadro, uma questão lexical se destaca: a árvore da ciência do bem e do mal. Ciência, em português brasileiro, tem atualmente o sentido principal de “[a]tividade humana baseada em conceitos e princípios desenvolvidos racionalmente e na utilização de um método definido, por meio do qual se se produzem, se testam e se comprovam conhecimentos considerados objetivos e de validade geral [...]” (GEIGER, 2011, p. 330). Se fôssemos traduzir pelo atual sentido, o faríamos com o termo “science”. No entanto, na época da escrita do texto, o significado primordial da palavra era “conhecimento, notícia, corpo de doutrina que expõe as causas e efeitos de phenomenos, ou applica principios e verdades demonstradas” (ALMEIDA; LACERDA, 1898, p. 887). Assim sendo, a melhor tradução para o termo seria “knowledge”, como é demonstrado na versão em língua inglesa do texto bíblico.

Além disso, características do estilo de Machado de Assis, como seu vocabulário, que inclui expressões idiomáticas, uma certa informalidade de uso para a época e termos com marcação cultural e/ou temporal são demonstrados no quadro 3 a seguir.

Quadro 3 – Peculiaridades lexicais de *Adão e Eva*, de Machado de Assis

Texto-fonte	Versão proposta	Observações
Uma senhora de engenho, na Bahia, pelos anos de mil setecentos e tantos [...]	A sugar plantation mistress, in the state of Bahia, around the year seventy something [...]	Regionalismo e linguagem coloquial. Particularidade lexical da língua portuguesa sem sinonímia adequada em língua inglesa.
[...] anunciou a um dos convivas, grande lambareiro, um certo doce particular.	[...] announced to one of the guests, a fairly gluttonous one, a particular sweetmeat.	Linguagem coloquial, marcada cultural e temporalmente (<i>convivas, lambareiro</i>). Particularidade lexical da língua portuguesa sem sinonímia adequada em língua inglesa (<i>lambareiro, doce</i>).

Espanto geral, riso do carmelita que conhecia o juiz-de-fora como um dos mais piedosos sujeitos da cidade, e sabia que era também jovial e inventivo, e até amigo da pulha, uma vez que fosse curial e delicada; nas cousas graves, era gravíssimo.	General astonishment, laughter of the Carmelite who knew the judge as one of the most pious characters in the city, and knew that he was also jovial and inventive, and even a friend of the mockery, provided it was sensible and delicate; in grave matters, he was exceptionally grave.	Liberdade sintática (frases sem verbo, repetição: <i>grave [...] gravíssimo</i>). Linguagem coloquial, marcada cultural e temporalmente (<i>jovial, inventivo, amigo da pulha, curial</i>). Particularidade lexical da língua portuguesa sem sinonímia adequada em língua inglesa e marcada temporalmente (<i>juiz-de-fora</i>).
– Mas a Escritura... ia dizendo o mestre-de-campo João Barbosa.	“But the Scriptures...” Colonel João Barbosa began to speak.	Particularidade lexical da língua portuguesa sem sinonímia adequada em língua inglesa e marcada temporalmente (<i>mestre-de-campo</i> , que se refere a uma patente militar posteriormente substituída por Coronel).
– Cruz! exclamaram as senhoras. – Não diga esse nome, pediu D. Leonor.	“Good grief!” exclaimed the ladies. “He must not be named”, demanded D. Leonor.	Linguagem coloquial, marcada cultural e temporalmente (<i>Cruz!</i> , não mencionar o nome do diabo).
[...] cogitava de armar um laço a Adão, e Adão tinha ímpetos de espancá-la.	[...] she considered putting a snare on Adam, and Adam felt an urge to beat her up.	Linguagem coloquial, com expressões idiomáticas e marcadores culturais e temporais (<i>armar um laço</i> , agressão às mulheres).
– Não, pérfida! – Néscia! Para que recusas o resplendor dos tempos?	“No, you perfidious one!” “Dullard! Why do you refuse the radiance of time?”	Linguagem marcada temporalmente (Pérfida, néscia).

Fonte: Elaboração própria.

Dos termos acima mencionados, dois foram alvo de pesquisas linguísticas e culturais mais aprofundadas, pela falta de equivalência terminológica e cultural entre as línguas. O primeiro foi *doce*, termo que, no português brasileiro atual pode ser definido como “**1** Que tem o sabor semelhante ao do açúcar ou do mel **2** Diz-se de alimento preparado com ou ao qual se acrescentou açúcar ou adoçante. [...] **8** *Cul* Alimento ou iguaria em que entra açúcar ou outro adoçante [...]” (GEIGER, 2011, p. 512, grifo do autor).

No entanto, no século XIX, havia, além dessa, uma definição bastante específica, segundo Almeida e Lacerda: “**DÔCE**, *s. m.* frutas; gemmas de ovos, etc. feitas em açúcar ou mel.” (ALMEIDA; LACERDA, 1868, p. 913, grifo do autor). Naquela época, a maior parte das sobremesas servidas em jantares da corte correspondia a frutas cozidas com água e açúcar, perfazendo compotas, que tinham a facilidade de obtenção e de armazenamento (ao contrário do sorvete, ou *glace*, tão difundido na Europa na época). Por este motivo, optou-se pelo uso de “sweetmeat” para a sua tradução, que, segundo Longmuir, significava “Conserva de frutas com açúcar”² (LONGMUIR, 1870, p. 461, tradução nossa). Em uma possível publicação comercial, caberia uma nota de tradução com a explicação sobre a palavra, que não é mais tão conhecida no inglês contemporâneo com esse sentido³, ou sua substituição pelo genérico “*dessert*” (sobremesa).

O segundo termo que merece comentário do ponto de vista tradutório é *juiz-de-fora*, que caiu em desuso no próprio português brasileiro, não havendo equivalência possível para a língua inglesa sem que se recorra à explicitação do termo ou a uma nota de tradução, informando ser um juiz de direito que ocupava cargo de confiança. O verbete figura no *Novíssimo dicionário Aulete* com a definição “~ **de fora**. *Ant.* Juiz Brasileiro na época colonial.” (GEIGER, 2011, p. 828, grifo do autor).

Por fim, outra questão relevante que se destacou durante a versão para o inglês foi o uso de *phrasal verbs*, termo que se refere a verbos associados a partículas que são indispensáveis para completar o sentido, como no exemplo *beat her up*, na sexta linha do quadro 3. O conto foi escrito em 1855 e o objetivo da versão que se apresenta neste trabalho foi promover uma versão mais próxima do original, no que diz respeito às escolhas linguísticas, estilísticas e tradutórias. Sendo assim, foi necessária uma pesquisa sobre se era ou não adequado o uso de *phrasal verbs* no texto alvo.

A incidência de *phrasal verbs* aumentou vertiginosamente no inglês moderno. O próprio Shakespeare aplicou amplamente a forma ao longo das peças. Hiltunen cita um estudo de Castillo, no qual 5744 *phrasal verbs* foram identificados dentro do corpo das peças. [...]

² “Fruit preserved with sugar.”

³ Nos dias atuais, figura o verbete com a seguinte definição: “**sweetmeat**. [...] noun. *old use.* a candy or item of sweet food.” (BUXTON; LINDBERG; HILLIARD, 2009, grifo do autor).

Akimoto observa também que “os *phrasal verbs* ocorrem com mais frequência em cartas e dramas do que em ensaios ou escritos acadêmicos” nos séculos XVIII e XIX. Isso confirma que os *phrasal verbs* ocupavam uma posição social inferior no inglês moderno do que, talvez, verbos latinos únicos que poderiam preencher seus campos semânticos [...]. (LAMONT, 2005, tradução nossa)⁴

Dessarte, optou-se por sua utilização em detrimento de palavras de origem latina como *assault* ou *assail*, para preservar a coloquialidade da escrita do texto-fonte, que foi inicialmente publicado em jornal de ampla circulação.

Após a exposição de certas particularidades do processo tradutório do conto *Adão e Eva*, serão apresentadas algumas considerações finais.

Considerações finais

O presente trabalho promoveu uma revisão acerca de conceitos de estilo e estilística de textos literários para, em seguida, proceder a uma análise estilística do conto *Adão e Eva*, de Machado de Assis (1885). Durante a análise estilística, compararam-se o original e a tradução de Costa e Patterson (ASSIS, 2018) quanto a critérios como a concisão e a reestruturação de períodos, além de questões lexicais de termos regionais e expressões idiomáticas e os resultados encontrados permitem afirmar que as alterações em níveis linguístico, sintático e lexical, determinaram modificações no estilo do texto produzido por Costa e Patterson.

A partir deste cotejamento, foi proposta uma versão do conto para a língua inglesa, caracterizando uma retradução – ratificando aqui a concepção de que a versão proposta se trata de uma retradução. Por um lado, este projeto tradutório coaduna com a hipótese de retradução, proposta por Berman em 1990. Segundo essa hipótese, a primeira tradução de um texto tende a ser etnocêntrica, pois introduz o texto e o autor em um sistema literário.

⁴ “The incidence of phrasal verbs exploded in Early Modern English. Shakespeare himself applied the form widely throughout the plays. Hiltunen cites a study by Castillo, in which 5744 phrasal verbs have been identified within the body of the plays. [...] Akimoto notes also that ‘phrasal verbs occur more frequently in letters and dramas than in essays or academic writing’ in the eighteenth and nineteenth centuries. This confirms that phrasal verbs occupied a lower social position in Early Modern English than, perhaps, single Latinate verbs that could fill their semantic fields [...]”.

Retraduções posteriores inclinam-se a tornar o texto estrangeiro novamente, retomando o estilo literário do autor original (BERMAN, 2017).

No entanto, por se tratar de retradução feita em um período tão curto após a primeira tradução, pode-se inferir que, mais do que uma atualização da tradução, trata-se de projeto tradutório diverso, visto que, apesar de o autor e o texto já serem conhecidos no polissistema literário anglófono, a tradução estudada se revelou domesticada, constatação que motivou a proposta da segunda versão. A versão, por óbvio, teve seus desafios, como a manutenção da estruturação de períodos e das escolhas estilísticas de Machado de Assis, na medida do possível.

Ressalta-se que não há julgamento de valor da tradução publicada por Costa e Patterson (ASSIS, 2018). Outrossim, possui grande valor literário e cultural e oferece mais uma oportunidade de contato do público anglófono com uma obra de autor de renome na literatura brasileira como Machado de Assis.

Conclui-se que a análise estilística prévia de um texto a ser traduzido contribui sobremaneira para que a tradução ou a versão possam ser executadas no sentido de manter a letra do texto original (BERMAN, 2013), o que possibilita ao público receptor um contato mais próximo com o autor do texto fonte.

Referências

ALMEIDA, D. José Maria; LACERDA, Araujo Corrêa. *Diccionario Encyclopedico* ou Novo Diccionario da Lingua Portuguêza. 3. ed. Lisboa: Escritorio de Francisco Arthur da Silva, 1868.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *The Collected Stories of Machado de Assis*. Tradução de Margaret Jull Costa e Robin Patterson. New York: London: Liveright Publishing Corporation, 2018.

ASSIS, Machado de. [Crônica de 14 de maio de 1893]. In: A BIBLIOTECA VIRTUAL DO ESTUDANTE BRASILEIRO; A ESCOLA DO FUTURO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *A Semana, de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: [s. n.], c1982. Não paginado. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000255.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2022.

ASSIS, Machado de. Adão e Eva. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 60, 1 mar. 1885. Três Apólogos, p. 1-2. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730_1885_00060.pdf. Acesso em: 10 out. 2020.

BERMAN, Antonie. A retradução como espaço da tradução. *Cadernos de tradução*, Florianópolis, v. 37, n. 2, p. 261-268, 2017.

BERMAN, Antonie. *A tradução da letra ou o albergue do longínquo*. Tubarão: Copiart, 2013.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução oficial da CNBB. Brasília: Editora CNBB, 2019. 1776 p.

BUXTON, Charlotte; LINDBERG, Christine; HILLIARD, Sarah. *Oxford American Dictionary and Thesaurus*. New York: Oxford University Press, 2009.

CARVALHO, Castelar de. *Dicionário de Machado de Assis: língua, estilo e temas*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Machado de Assis afrodescendente*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2020.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2000. p. 192-197.

GEIGER, Paulo (org.). *Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011. 1488 p.

LAMONT, George J. M. *The Historical Rise of the English Phrasal Verb*. [S. l.: s. n.], 2005. Não paginado. Disponível em: <http://homes.chass.utoronto.ca/~cpercy/courses/6361lamont.html#:~:text=Old%20English%20generally%20did%20not,the%20beginning%20of%20the%20verb>. Acesso em: 1 jan. 2021.

LEECH, Geoffrey; SHORT, Mick. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. 2. ed. London: Pearson Longman, 2007. Disponível em: <http://sv-etc.nl/styleinfiction.pdf>. Acesso em: 16 set. 2020.

LONGMUIR, John. *Walker and Webster Combined in a Dictionary of the English Language*. London: William Tegg, 1870.

MASSA, Jean-Michel. La bibliothèque de Machado de Assis. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 21-22, p. 195-238, mar. / jun. 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=393541&pasta=ano%20196&pesq=%22Jean-Michel%20Massa%22&pagfis=6056>. Acesso em: 29 abr. 2021.

THE CREATION OF HEAVEN AND EARTH. *In*: KING JAMES BIBLE. *Genesis*. [S. l.: s. n.], 2003. Não paginado. Disponível em: <https://www.pitt.edu/~dash/genesis01-03.html#:~:text=And%20God%20saw%20the%20light,the%20waters%20from%20the%20waters>. Acesso em: 1 jan. 2021.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Por que e como pesquisar a tradução comentada? *In*: FREITAS, Luana Ferreira de; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (org.). *Literatura traduzida tradução comentada e comentários de tradução volume dois*. Fortaleza, CE: Substância, 2017. p. 15-35. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/40930/1/2017_capliv_mhtorres.pdf. Acesso em: 16 set. 2020.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. 2. ed. London: New York: Routledge, 2008.



A figuração ambígua e indefinida da identidade sexual na obra de Tennessee Williams

The Ambiguous and Undefined Figuration of Sexual Identity in Tennessee Williams' Work

Luis Marcio Arnaut de Toledo

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

sp.vi@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9301-2339>

Resumo: Este trabalho analisa nove peças de toda a carreira de Tennessee Williams nas quais a figuração da identidade sexual dos personagens não é precisa. São apontados comportamentos, posturas, gestos e falas que denotam descompasso com as convenções de masculinidade e feminilidade cerceadas pela cultura e tradição. Identifica-se que esta caracterização é determinada por uma descrição lírica profunda que remete ao expressionismo. Os personagens, portanto, são investigados não de forma pragmática, mas tal como esta poética os desenvolvem: cada um com uma tecitura ambígua que desloca o caráter heteronormativo com metáforas, isolando-o do grupo tradicional, de modo que se cria um mundo particular e oprimido pelo exterior. Como conclusão, a ambiguidade apresenta uma discussão crítica sociopolítica sobre os aspectos de gênero e revela um dramaturgo sob aspectos poucos analisados no Brasil.

Palavras-chave: dramaturgia estadunidense; teatro estadunidense; Tennessee Williams; expressionismo; homossexualidade; LGBTQIAPN+.

Abstract: This work analyzes nine plays from Tennessee Williams' entire career where sexual identity figuration is ambiguous, and the character's homosexuality is not accurate. Behaviors, postures, gestures and speeches are pointed out that show a mismatch with the masculinity and femininity conventions surrounded by culture and tradition. It is identified that this characterization is determined by a profound lyrical description that refers to expressionism. The characters, therefore, are investigated not in a pragmatic way, but as this poetics develops it: each one with an ambiguous weave that displaces the heteronormative character with metaphors, isolating it from the traditional group, creating a private and oppressed world from outside. As a conclusion, the ambiguity presents a critical socio-political discussion about gender aspects, revealing a playwright under aspects little analyzed in Brazil.

Keywords: American dramaturgy; American theatre; Tennessee Williams; expressionism; homosexuality; LGBTQIAPN+.

Introdução

Durante sua trajetória artística, Tennessee Williams sempre ansiou expressar a subjetividade homossexual como um conteúdo formal em suas obras. A descoberta de Hart Crane em 1934, um dos mais importantes poetas estadunidenses, e o entendimento da expressividade homoafetiva em sua poesia, afetou-o de forma categórica. Crane se tornou uma força propulsora para estabelecer a origem estética de diversas obras futuras, no que diz respeito à representação de personagens LGBTQIAPN+. Arthur Rimbaud foi outro que o marcou, assim como Federico Garcia Lorca, Oscar Wilde, Lord Byron (DORFF, 1995) e Yukio Mishima.

À luz da poesia de Crane e Rimbaud, Williams começou, ainda na década de 1930, a figurar a homossexualidade com contornos quase imperceptíveis ao leitor/público, devido às restrições censórias e aos costumes daquele momento. Esta dificuldade de leitura se dá por conta da pouca familiarização com o lirismo e metáforas tão incisivas para o teatro estadunidense, o qual se estrutura então como realista, psicológico e, assim, mais palatável para o desempenho comercial. É, portanto, uma dramaturgia que incita o público a inferir e preencher lacunas deixadas intencionalmente pelo dramaturgo, exigindo maior investigação e percepção artística.

Aqueles personagens retratados liricamente como homossexuais, sobretudo no início de sua carreira, possuem figurações que tangenciam possibilidades de uma sexualidade binária ou indefinida. Assim, podem remeter a uma simbologia literária e difícil de ser transposta aos palcos até os dias atuais. O que leva, ainda, a interpretações que não enxergam a riqueza desta sua abordagem, muito pelo fato de que não há estudos aprofundados sobre essa questão em sua obra.

Aquele momento histórico não compreenderia, muito menos aceitaria, a homoafetividade como uma expressão da natureza humana, uma vez que a censurava no teatro, na literatura e no cinema. Portanto, esses seus primeiros personagens foram verdadeiros esboços expressionistas, de modo que sua caracterização alegoriza uma sexualidade diferente dos estereótipos e leva o personagem a um retrato tão poético que distorce a veia humana que o definiria culturalmente como homem ou mulher.

Este trabalho analisa personagens que foram figurados desta forma lírica, com ambiguidade e indefinição em relação à orientação sexual, em nove peças de toda a carreira de Williams (de 1930 a 1983), não diferenciando se elas são em um ato ou longas.

Ao se proceder esta investigação, não se busca evidenciar a homossexualidade ou personagens LGBTQIAPN+ como uma bandeira identitária que catalise uma evidência como heróis ou vencedores dessa opressão. A análise proposta revela esses personagens como uma transgressão sociopolítica, por Williams evidenciar pontos nevrálgicos do sistema capitalista e da sociedade estadunidense, apresentando reflexões, mesmo que em um primeiro momento filosóficas e poéticas, sobre o heterossexismo compulsório.

O expressionismo é considerado neste trabalho como a estética dramaturgica que rejeita toda e qualquer conexão com o naturalismo, a aderência à realidade e o culto à beleza. Os movimentos estéticos de vanguarda que traziam essas negativas ao realismo nos Estados Unidos, “exaltavam a subjetividade e o vitalismo e favoreciam a abstração, a distorção e o excesso lírico sobre a mimese e a beleza formal” (CARLSON, 1997, p. 335). Diante desta definição, os personagens de Williams não podem ser vistos de formas objetivas e miméticas, pois suas sexualidades foram projetadas com se *deformassem* a maneira que eram entendidas até então. Devem ser lidos, portanto, não de forma determinada, pragmática, mas tal como a poética os desenvolve. Cada personagem, então, sofre *deslocamentos* estéticos do caráter heteronormativo com metáforas, isolando-se de todo o grupo, criando um mundo particular e oprimido pelo exterior.

Peter Szondi (2011) define o expressionismo, em termos da dramaturgia do eu, em diversos aspectos, dentre os quais ressalta-se um deles, uma vez que se aplica a esse personagem tennesiano aqui cotejado. O autor discute sobre as contraposições do eu isolado do mundo estranho. Este isolamento pode ser interpretado como o personagem LGBTQIAPN+ situado em uma época e um local em que não pode viver sua subjetividade. Assim, ao desenvolver comportamentos que destoam daqueles preconizados culturalmente para os sexos, obedecem à divisão sexual do trabalho. O que aparece são párias sexuais, que podem criar caminhos alternativos para negar e disfarçar sexualidade díspar.

Uma vez que a limitação do sujeito conduz ao seu esvaziamento, subtrai-se da arte expressionista, como da linguagem do subjetivismo extremo, a possibilidade de enunciar algo de essencial sobre o sujeito. Pelo contrário, o vazio formal do eu precipita, sedimentando o princípio estilístico expressionista: a “deformação subjetiva” do que é objetivo. (SZONDI, 2011, p. 107)

Os protocolos sociais, a cultura e o próprio capitalismo servem como barreiras para propor impedimentos no mundo do homossexual retratado. A heteronormatividade como *modus operandi* é imposta e os párias são tidos como criminosos. Para esses o que resta é a mentira. Ou, como estratégia de sobrevivência, recursos de disfarce e de deixar subentendido. O medo de sair do eixo diretor, que mantém a sociedade, é aterrador. Portanto, leva a comportamentos grotescos.

Homossexualidade: censura e formas imprecisas

Há na obra de Tennessee Williams um conteúdo rico de exposição da vida privada para discutir a vida pública. Suas peças expõem questões sobre a sexualidade em diversos patamares, desde o desejo feminino, as polaridades da masculinidade e suas consequências, a homossexualidade e sua vasta gama de aflições comportamentais. Porém, lidas com a chave do deslocamento da conjuntura sociopolítica, os personagens LGBTQIAPN+ acabam sendo considerados apenas rebeldes sem causa, porque a base social tomada para analisá-los é o *American Way of Life* e seus esforços para a concretização do Sonho Americano.

Acredito que a obra de Tennessee Williams oferece um desafio urgente às antíteses teimosas entre o político e o sexual e entre o público e o privado, binarismos tão cruciais para as construções normativas de gênero durante as décadas de 1940 e 1950. [...] Sua obra abala a estrutura hegemônica e hierárquica da própria masculinidade ao revelar as contradições em que se baseia sua formulação normativa e ao celebrar várias masculinidades subjugadas. Finalmente, e talvez o mais importante, suas peças redefinem e reconfiguram a resistência de modo que seja menos uma prerrogativa de indivíduos rebeldes do que um potencial sempre já em jogo tanto na organização social quanto na estrutura dramática. (SAVRAN, 1992, p. 80-81, tradução nossa)¹

¹ “I believe that the work of Tennessee Williams offers an urgent challenge to the stubborn antitheses between the political and the sexual, and between the public and the private, binarisms so crucial for normative constructions of gender during the 1940s and 1950s. [...] In the same gesture, his work undermines the hegemonic and hierarchical structure of masculinity itself by disclosing the contradictions on which its normative formulation is based and by celebrating various subjugated masculinities. Finally, and perhaps most important, his plays redefine and reconfigure resistance so that it is less the prerogative of rebellious individuals than a potential always already at play within both social organization and dramatic structure.”

As décadas de 1920 e 1930 testemunharam o crescimento de uma subcultura gay e lésbica em várias cidades dos Estados Unidos. As proibições legais e ideológicas surgiram de forma tão severa que qualquer posicionamento contrário era inconcebível. A homossexualidade foi obstruída dos canais artísticos com ostensiva ação governamental em função da prática censória com o Código Hays, a Liga das Senhoras Católicas, o Código de Comstock e a *Wales Padlock Law*, além do Macarthismo.

Historicamente considerada uma prática de degeneração sexual, perversão moral e desvio de caráter, prostituição e pederastia, a homossexualidade era tida como o comportamento transgressivo não compreendido na década de 1930 – a homoafetividade era impensável naquele momento (HOUCHIN, 2003). Sua abordagem artística sempre foi rejeitada, em especial nos espaços públicos (WOODS, 1998). Desta forma, na literatura e na dramaturgia haviam retratos delicados, com grandes precauções. Todos/as os/as dramaturgos/as que tentaram quebrar essas barreiras foram vetados, sofrendo grandes consequências para suas carreiras ao longo da primeira metade do século 20 e até alguns anos a mais. A pesquisadora Dawn B. Sova (2004) apresenta em seu livro *Banned Plays – Censorship Histories of 125 Stage Dramas* (Peças proibidas – Histórias da censura de 125 dramaturgias) a história de 125 peças censuradas nos Estados Unidos ao longo do século 20, uma boa parcela delas pelo conteúdo homossexual.

O estereótipo de gênero é o conjunto de crenças que a cultura e a tradição atribuem de forma diferenciada a homens e mulheres e, compreendido sob os enfoques cognitivo e social, é conservado na memória como parte do sistema geral de valores do ser humano.

Coragem, ódio a qualquer fraqueza, ao recuo diante da dor ou do perigo – esta atitude, que é um componente tão forte de *alguns* temperamentos *humanos*, foi escolhida como chave do comportamento masculino. A franca demonstração do medo ou do sofrimento, que é congênial a um temperamento diferente, foi convertida em chave do comportamento feminino. (MEAD, 2000, p. 273, grifo do autor)

Não há como negar que a humanidade sempre concorreu com as duas polaridades, medo e coragem, encarando minorias que se desencontravam dessas formulações estereotipadas em todas as culturas e em todas as épocas. Contudo, a grande questão dos artistas do início do século passado era como abordar, como considerar, como tratar com naturalidade e como evidenciar a opressão.

Em um momento de negação, de homofobia e de censura, o grande desafio artístico era encontrar a forma que desse conta de todas essas interrogativas. O expressionismo parecia, assim, uma poética que possibilitava a utilização de símbolos, metáforas e elipses que estabeleceria significados a partir de uma construção mais lírica na dramaturgia, criando, então, diversas interpretações e não remetendo à literalidade. É este o cerne investigativo deste trabalho.

O comportamento ambíguo determinado pela sociedade nas obras de Tennessee Williams

A figuração da ambiguidade sexual é um retrato cênico de personagens que expõem um comportamento sobremaneira indiscriminado, evasivo e enigmático. Emerge a expressividade tanto nas ações quanto nos diálogos que se fazem dúbios, algumas vezes neutros, noutros incertos, imprecisos e até mesmo inexatos. Tennessee Williams faz uso dessa poética apresentando paradigmas expressionistas para captar o drama da existência desses seres isolados pela sociedade, como uma tentativa dramaturgicamente de dominar a realidade.

É possível dizer que a primeira figuração ambígua e imprecisa da orientação sexual se deu com Arthur Shannon em *Spring Storm* (Tempestade de primavera², 1937), um rapaz que, embora estivesse interessado na instituição do casamento como marca social, é obcecado apenas pela garota Heavenly. Suas falas evidenciam uma ambivalência sexual, também revelada no ciúme excessivo que tem em relação ao outro pretendente da moça, Dick Miles. Este personagem é seu contraponto, sendo seu próprio nome um trocadilho que remete ao símbolo fálico da masculinização: *dick* é uma palavra que designa o órgão sexual masculino e *miles* é a unidade de comprimento milha. Portanto, em tradução literal, *dick miles* seria *o grande órgão masculino*, marca estereotipada de masculinidade.

As diferenças descritas entre os dois são rotundas: enquanto Arthur é um almofadinho burguês, limpo, roupas caras e engomadas, perfumado, com gestos requintados, delicadeza, atitudes afetadas, revelando-se um tipo meigo; Dick possui roupas surradas, sujas e suadas, gestos grosseiros, atitudes diretas e práticas, um posicionamento ativo e vigoroso, o que revela

² Todos os títulos das peças de Tennessee Williams possuem tradução própria do autor.

os clichês do homem selvagem. Dick é o rapaz pobre e humilde que precisa trabalhar duro em uma cidade que, assolada pela Grande Depressão, não oferece oportunidades para que qualquer homem realize o Sonho Americano, de conquista meritocrática da riqueza e do sucesso pelo trabalho esforçado. Ele fantasia com melhores condições. “Dick: Prefiro pegar um comboio para a América do Sul. [*Ele rapidamente racionaliza seu impulso.*] Existem muitas oportunidades de negócios lá embaixo. Eu poderia entrar em uma rádio ou na engenharia ou —” (WILLIAMS, 1999, p. 29, tradução nossa)³. É claro o espírito aventureiro e desbravador associado ao estereótipo masculino, como um construtor de espaços e o explorador de oportunidades, sem medo de ser julgado ou hostilizado pela sua sexualidade.

Dick tem cenas com Heavenly nas quais fica clara a sua orientação sexual: eles fazem sexo em uma cabine telefônica, a moça relata para a mãe que não é mais virgem, o que leva a matrona a proibi-la de voltar a ter relações com o namorado pobre, e, ainda, ele propõe a ela que fujam juntos sem a instituição oficial do casamento ao final da peça.

Todavia, Arthur tem um comportamento muito diferente, criando um contraste expressionista na abordagem dos dois personagens. Ele é retratado como uma antítese, com um refinamento tão singular que leva ao limite a imprecisão sobre sua identidade sexual, inclinado ao casamento com Heavenly durante toda a peça, negando qualquer tipo de aproximação com outras mulheres. Quando ele beija Hertha, com asco, entra em pânico. Williams constrói um jogo ambivalente, também, ao fazer o personagem sentir essa aversão não só porque ela é mulher, sobretudo, por ser uma solteirona, um tipo de mulher que o autor retrata como sendo motivo de repulsão social naquele momento histórico, dada a sua crítica em relação ao papel social da mulher.

Arthur mata Hertha. Ele se vê refletido na moça que busca, desesperada, um jovem e másculo pretendente e essa percepção é insustentável: na solidão, no desejo reprimido, na subjetividade que nunca poderia realizar.

³ “Dick: I’d rather take a cattleboat to South America. [*He quickly rationalizes his impulse.*] There’s lots of business opportunities down there. I could get into radio or engineering or —”.

Arthur: A virgem de Carnegie – eu a provoquei. E a beijei. E então, ela se jogou em meus braços, viva, e implorou para ficar comigo. Porque ela era como eu, solitária e inquieta, e eu – eu perdi o desejo. Eu disse que tinha nojo dela – (WILLIAMS, 1999, p. 115, tradução nossa)⁴

Ele, então, deixa a cidade, fugindo da polícia. Uma representação de um homossexual muito próxima do que o Código Hays levou ao cinema, quando retratou nas décadas de 1930 a 1940 gays como vilões, foras da lei, assassinos, ladrões, malvados e que deveriam ser punidos ao final com fugas perigosas, mortes, internação em sanatórios, loucura ou algum tipo de punição (THE CELLULOID..., 2019).

You Touched Me! – *A Romantic Comedy in Three Acts* (Quando você me tocou! – uma comédia romântica em três atos, 1942) foi escrita com Donald Windham em 1942, tendo sido a segunda parceria de Williams na dramaturgia⁵. É baseada em um conto homônimo e uma novela do escritor inglês D. H. Lawrence. Com a ação na Inglaterra durante a Segunda Guerra, ressalta-se o personagem do Reverendo Guildford Melton.

À revelia das convenções sociais, é um homem solteiro e o rumor sobre sua homossexualidade é percebido quando ostenta sua posição moral na instituição religiosa que representa. Desta forma, destaca-se neste personagem substratos para sua marginalização, um pária que busca, de alguma forma, instalar-se na mesma conjuntura que os outros.

O Reverendo sofre com as investidas da tia Emmie, inventando desculpas para justificar a sua solteirice. Não há, em nenhum momento, uma revelação sobre sua sexualidade. Qualquer referência sexual soa para ele uma ofensa à sua posição social e religiosa, uma maneira de esconder o que é de fato, usando subterfúgios ligados a um suposto celibato. Sua discrição e aversão ao corpo são simbologias para Williams retratar um homem diferente daqueles comuns da sociedade inglesa. Assim, o autor consegue compor posturas para o personagem que delineiam hábitos dessemelhantes da

⁴ “The Carnegie Vestal – I called her that. And kissed her. And then she came alive in my arms and begged me to take her. Because she was like I was, lonely and hungry, and I – I lost my desire. I told her that she was disgusting –”.

⁵ A primeira parceria de Williams foi com Dorothy Shapiro na peça *Cairo, Shanghai, Bombay!* – *A One-Act Melodrama* (Cairo, Xangai, Bombaim! – Um melodrama em um ato, 1935). Foi apresentada pela primeira vez em 12 de julho de 1935, pelo grupo de teatro amador *Garden Players* (Atores do jardim) na cidade de Memphis, onde Williams morava na época.

cultura que determina a masculinidade. Porém, neste caso, o estranhamento é tão peculiar e evidente que beira o cômico, sobretudo naquele momento histórico, fazendo jus ao subtítulo da peça.

Emmie: Você não vai cuidar de si mesmo. Você precisa de alguém para assumir essas responsabilidades por você.

Reverendo: Sim, mas tenho tão pouca esperança de encontrar outra pessoa – uma mulher – que compartilhe minha aversão pelo lado carnal – físico – corporal –

Emmie: Eu sei o que você quer dizer.

Reverendo: Ser capaz de uma companhia em espírito.

Emmie: Ah, mas essas mulheres existem.

Reverendo: Onde?

Emmie: Só digo isso pelo fato de que o que você deseja é o que eu desejo, Sr. Melton. (WILLIAMS, 2010, p. 39, tradução nossa)⁶

The Strangest Kind of Romance (A mais estranha forma de amor, 1942) tem sua ação em uma cidadezinha do meio oeste dos Estados Unidos. O personagem Homenzinho (*The Little Man*) é descrito como um cidadão estadunidense comum, trabalhador e desumanizado, subjugado pelo trabalho, como já indica a primeira rubrica da peça: “A outra janela permite uma vista das chaminés da grande fábrica que é o coração da cidade” (WILLIAMS, 1966, p. 135, tradução nossa)⁷.

Para apreender a simbologia das ações que envolvem o Homenzinho é necessário se valer de uma análise expressionista: ele se apaixona pela gata (ou gato, a palavra *cat* em inglês se refere a ambos os gêneros) Nitchevo – nada, em russo –, o que reflete uma abordagem simbólica. Um romance humanamente impossível, no qual Williams expõe, por meio da personagem

⁶ “Emmie: You won’t take care of yourself. You need somebody to shoulder responsibilities for you.

Reverend: Yes, but I have so little hope of finding another person – a woman – who shares my distate for the carnal – physical – bodily side of –

Emmie: I know what you mean.

Reverend: To be capable of a companionship of spirit.

Emmie: Oh, but there are such women.

Reverend: Where?

Emmie: I can only judge by the fact that what you desire is what I desire, Mr. Melton.”

⁷ “The other window admits a view of the bristling stacks of the great manufacturing plant which is the heart of the city.”

Senhoria, as desconfianças sobre esse tipo de comportamento ser associado a um homem com atitudes fora do que a sociedade preconiza como normal.

Senhoria: [...] O tipo mais estranho de romance... um homem – e uma gata! O que não devemos fazer é desconsiderar a natureza. A natureza diz – “Homem fica com mulher ou – homem fica sozinho!”
 [...] A natureza certamente nunca disse: “Homem pega uma gata!”.
 (WILLIAMS, 1966, p. 144, tradução nossa)⁸

Williams insere nesta fala toda a complexidade da pedagogia do armário, a Senhoria *ensinando* como não colocar em prática esse tal *romance estranho*, devendo permanecer sozinho. A desumanização do Homenzinho em face do seu objeto de desejo é, sem dúvida, um elemento expressionista. Revela uma preocupação poética de Williams em figurar uma relação tida pela sociedade heteronormativa como uma aberração, daí o conteúdo grotesco de distorção do humano. Todavia, é importante constatar que o Homenzinho também se despersonaliza perante as questões concorrenciais do capitalismo nas consequências da Grande Depressão, ao se sujeitar a um emprego numa fábrica em que não se identifica com o trabalho e ter que se hospedar em uma pensão suja, com uma senhoria ativa e insinadora. O mundo do trabalho e a industrialização são os marcadores principais para o Homenzinho ser descaracterizado como verdadeiro ser humano, portanto, associado à *normalidade* e, assim, de forma expressionista, também, à identidade sexual masculina. Como ele não reflete os dois em sua caracterização, ele é um pária social e, assim, Williams figura uma severa crítica à sociedade capitalista.

O primeiro sucesso comercial de Williams, também sua primeira peça na Broadway, foi *The Glass Menagerie* (O zoológico de vidro⁹, 1945). A versão em um ato *The Pretty Trap* (A armadilha bonita ou A armadilha boa, 1944), do mesmo modo, salienta o personagem Tom Wingfield, um rapaz que não tem postura masculina estereotipada, tal como os homens de sua idade que buscam mulheres para uma relação casual ou para o casamento. Sua família vive assolada pela Grande Depressão, tendo que se sujeitar

⁸ “Landlady: [...] The strangest kind of a romance... a man – a cat! What we mustn’t do, is disregard nature. Nature says – ‘Man take woman or – man be lonesome!’ [...] Nature has certainly never said, ‘Man take cat!’”.

⁹ Também conhecida no Brasil por *À margem da vida*.

ao trabalho em uma loja de sapatos, passando por cima de sua verdadeira aptidão artística e suas tendências intrínsecas. O isolamento no depósito de calçados leva-o a escrever poemas nas caixas e a buscar fugas quando está fora dali. Há, com isso, uma simbologia expressionista na caracterização de Tom: ele frequenta sozinho cinemas noturnos durante a madrugada, uma prática que era associada a muitos homossexuais na década de 1930, quando buscavam aventuras sexuais, aproveitando o oportuno ambiente clandestino.

Além de poeta, também ajuda a mãe nos afazeres domésticos, construções que destoam dos protocolos sociais da masculinidade. Sua angústia em não conseguir viver as subjetividades é percebida em vários monólogos, funcionando também como narração épica para a peça. A inflexão irônica ao figurar metáforas é peremptória e expõe a ambiguidade sexual do personagem e a matiz expressionista de *The Glass Menagerie*:

Tom: [...] Eu tenho levado uma *vida dupla* de dia um simples e honesto trabalhador de uma fábrica; à noite, sou um poderoso *czar* do *submundo do crime, mãe*. Eu vivo nos casinos, desmantelo fortunas no jogo! Eu uso uma venda em um olho, um bigode falso e às vezes estou com costeletas verdes. (WILLIAMS, 1990a, p. 164, grifo do autor, tradução nossa)¹⁰

O pesquisador Antonio Gerson de Bezerra Medeiros (2021) salienta que *The Glass Menagerie* é uma clara remissão ao poema “The Wine Menagerie”, do poeta simbolista Hart Crane, cuja adoração Williams levava às mais profundas reportações em sua obra.

A ideia de *menagerie*/zoológico [da peça *The Glass Menagerie*] como local onde a natureza mais primitiva é apresentada ao público, serve tanto para o modo como o poeta descreve as características animais das pessoas que frequentam o bar em “The Wine Menagerie”, quanto para os animais de vidro de Laura [irmã de Tom]. O confinamento desses animais em espaços restritos como jaulas também se assemelha à percepção de aprisionamento que Tom possui de seu ambiente familiar e de trabalho. (MEDEIROS, 2021, p. 25)

¹⁰ “I’m leading a *double-life*, a simple honest warehouse worker by day, by night a dynamics *czar* of the *underworld, Mother*. I go to gambling casinos, I spin away fortunes on the roulette table! I wear a patch over one eye and a false mustache, sometimes I put on green whiskers.”

Williams estaria, com essa famosa peça, evocando elementos simbólicos para compor o que ele chamou de “teatro plástico” (WILLIAMS, 1990a, p. 131, tradução nossa)¹¹ e, assim, construir a dramaturgia que viria a ser sua marca registrada, indo além do dialogismo com o personagem narrador, das rubricas com projeções de títulos e descrições de cenas e das unidades tradicionais de ação e tempo, pois tudo isso gera imagens poéticas (MEDEIROS, 2021, p. 26). A irmã de Tom, Laura, e sua coleção de animais de vidro em miniatura é a grande metáfora para marcar a insatisfação existencial de ambos os personagens: através do vidro, a vida é vista em deformação.

O aprisionamento no ambiente de trabalho e na família reflete uma marca expressionista para refletir o silêncio e os impedimentos legais para tratar, não de uma psicologia que revela a vida privada da família disfuncional, mas uma tragédia que assolava/assola o jovem homossexual na sociedade heteronormativa do Sul dos Estados Unidos na pós-Depressão. Em contraposição à exigência da masculinidade, ao casamento, à formação institucional da família e ao reconhecimento da diferença comportamental, Tom seria um rapaz voltado às artes, sensível, uma tecitura lírica para compor um personagem masculino com traços efeminados. Sua mãe dá essas pistas em *The Pretty Trap*:

Jim: E o que foi, Shakespeare?

Amanda: Shakespeare? – Ah! Você quer dizer Tom. [*Ela murmura e salta para pegar o braço de Tom e encosta sua cabeça agradavelmente em seu ombro.*] Ora, Tom é meu braço direito, minha âncora! Só lamento ouvir você chamá-lo de Shakespeare. Receio que isso signifique que ele está escrevendo no almoxarifado. Já perdeu cinco empregos por não se dedicar ao trabalho. E se ele perder este – Bem, eu desisto! (WILLIAMS, 2011, p. 152, tradução nossa)¹²

Amanda, a mãe, reclama de que o rapaz não tem resiliência para aceitar a servilidade do trabalho, mesmo que isso esmague sua subjetividade,

¹¹ *Plastic theatre.*

¹² Jim: And what’s Shakespeare?

Amanda: Shakespeare? – Oh! You mean Tom. [*She gurgles and leans over to catch Tom’s arm and presses her head prettily against his shoulder.*] Why, Tom is my right-hand bower! Only I’m sorry to hear you call him Shakespeare. I’m afraid that means he’s been writing down at the warehouse. He’s already lost five jobs from not devoting himself to his work. And if he’s going to lose this one – Well, I give up!

afinal o Sonho Americano só se conseguiria com trabalho duro, obediente e ininterrupto. Não aceitar o trabalho é, também, um símbolo que pode ser associado à masculinidade fragilizada ou imprecisa. Há uma recusa em ocupar o papel social de provedor patriarcal de uma família, um fato desconfortável à subjetividade desse personagem.

Tudo leva a crer que em *The Pretty Trap* não há uma direção indefinida para a sexualidade de Tom, embora a alcunha de Shakespeare leva o público a entender que ele não está adequado ao papel que exerce no trabalho e, conseqüentemente, há uma sinalização em relação à sua sexualidade. Porém, a principal alusão à inexatidão sexual de Tom em *The Pretty Trap* é a sua derivação da famosa peça longa, escrita um ano antes. Isto porque foram excluídos os famosos diálogos entre mãe e filho, nos quais ele deixa clara sua insatisfação com o mundo do trabalho e com sua existência.

Nas duas peças, o personagem Tom, figurado como poeta, é uma extrapolação lírica com elipses e metáforas, nas pausas, nos efeitos da luz, na música, portanto, na síntese de uma composição poética imagética. É preciso ressaltar, como fez Medeiros (2021), que, ao associar a obra de Williams com a de Hart Crane, a remissão à biografia e à sua obra é outro elemento concreto na peça. O poeta homossexual suicidou-se ao se jogar de um navio no mar do Caribe. Sua poesia tem características claras de uma busca da expressividade homoerótica, porém sem ser abertas e direta, mas perpassando uma cadeia de elementos simbólicos que chamou a atenção de Williams por sincronia com sua própria dificuldade em expressá-la na sua obra, naquele momento histórico (QUINN, 1963). O próprio Tom deixa a família, ao final, para seguir na marinha mercante.

Em *The Night of the Iguana* (A noite do iguana, 1961) Williams usou essa representação devoluta da homossexualidade, lançando mão da ambivalência para a representação paródica da mulher homossexual.

A ação dramática dessa peça ocorre em uma vila mexicana, em específico, em uma pousada situada em um morro, de onde se pode observar a baía. O local recebe um grupo de moças estudantes da igreja batista do Texas no comando da professora Judith Fellowes. Há, também, um ex-pastor e uma ninfeta em busca de aventura sexual, a qual estava entre as jovens estudantes texanas.

O comportamento de Judith pode ser considerado grotesco. É diferente da mulher delicada e servil que a sociedade espera, especialmente

no conservador Sul dos Estados Unidos. Assim abre espaço para a paródia: uma solteirona da igreja batista que lidera uma excursão feminina ao México, esbarrando com outra excursão de uma família alemã que se revela nazista. Os alemães são engraçados e a mulher protestante é autoritária, conservadora, exige o cumprimento de regras, normas e os protocolos da viagem. Além disso, é preconceituosa e com muitas outras qualidades atribuídas aos nazistas, embora sempre o tom paródico – um alívio cômico para a época, em uma peça verborrágica e dramática.

Williams deforma a mulher solteira para mostrá-la fora dos padrões femininos exigidos pela sociedade, a fim de que seja apta ao casamento servil e obediente. Ao longo da peça, ela, inclusive, pede várias vezes ao Reverendo Shannon que retire a mão de seu braço por não querer o toque de um pastor que foi expulso de sua igreja por alcoolismo, por ser um assediador no seu ponto de vista, de classe social inferior e, ainda, pelo fato de estar se relacionando com latinos. O Reverendo é objeto de desejo dos personagens Hanna, Maxine e Charlotte. O texto de Williams parece desafiar o leitor para que reflita sobre as razões que levam Judith a não se atrair sexualmente por um homem tão cheio de predicados. A resposta poderia ser a repressão sexual, como a leitura hegemônica tem levado a obra de Williams a ler suas personagens femininas no conjunto de sua obra (TICHLER, 1961). O que levaria à compreensão desta mulher a uma leitura rasa, considerando apenas a vida privada, sem extrapolar para o entendimento de sua existência social.

Shannon, no entanto, faz uma leitura bem objetiva desta mulher que, ao contrário de todas as outras que ele já conseguiu seduzir, não aceitou suas investidas. Para ele, havia uma única justificativa – a homossexualidade. E em um embate dialógico, o Reverendo a tira do armário de modo grosseiro e homofóbico, com uma violência que chega impressionar o leitor atento contemporâneo. Fica claro, portanto, que a figuração da identidade sexual de Judith é tão evasiva que dá margem a uma compreensão mais aberta da personagem, quando Shannon desfaz a então imagem satírica da solteirona sulista. A partir do momento que ele a desvela como lésbica, mesmo que de forma indireta, como se a ofendesse com um palavrão, essa personagem feminina toma maiores proporções na peça, refletindo uma possibilidade de tecitura da personagem ainda não apreendida em suas falas, expediente que o diálogo não conseguiu dar conta até então.

Shannon: [...] Ei, Jake, sabia que eles têm lésbicas no Texas – se não houvessem impedimentos todas elas se assumiriam. [*Ele balança a cabeça violentamente na direção de Miss Fellowes, que dá um passo à frente e dá um tapa na cara dele*]. (WILLIAMS, 1990b, p. 334, tradução nossa)¹³

O que se tem, portanto, é uma estratégia de Williams para revelar apenas possibilidades e não verdades, cujo foco está em uma solução que não esclarece a orientação sexual de Judith. Com isso, a acusação é um clímax no embate dialógico da texana com o Reverendo. Ela tem uma explosão nervosa no início da discussão quando descobre que foi obrigada a ficar na hospedagem de Maxine, um local que não considera digno. Ela reclama, ofende o pastor e chega a gritar. Ela, também, o flagra com Charlotte, descobre que ele levou a garota para conhecer diversos lugares turísticos com o suporte financeiro da menina. Judith o considera um explorador de menores. Os embates são estridentes e a delação inescrupulosa de Shannon faz com que a professora se vingue, ao revelar que o pastor fora expulso da igreja por alcoolismo e corrupção de moças. À homossexual ferida só resta, portanto, revelar os segredos do homem e mostrar que tem um mínimo de dignidade e moral. É como se estivesse negando a acusação de Shannon, porém o que acontece é um reforço sobre o entendimento binário de sua sexualidade.

The Demolition Downtown (A demolição do centro da cidade, 1970) atenta por questões políticas, matéria trabalhada em diversas peças escritas entre 1962 e 1983, com uma abordagem menos codificada e metafórica do que nas fases anteriores.

A cidade é tomada por um governo fascista e totalitário de extrema-direita que está destruindo os prédios da região central. Dois casais discutem o que farão: se fogem para as montanhas ou se esperam os soldados. As duas mulheres resolvem fugir sozinhas para conhecer os másculos militares e renderem-se sexualmente a eles. Os dois homens permanecem em casa e deverão cuidar das crianças. Há, assim, uma evidente inversão dos papéis estereotipados de gêneros, em que os homens estariam sempre dispostos ao sexo e as mulheres a exercerem seu papel estipulado pela divisão sexual do

¹³ “Shannon: [...] Hey, Jake, did you know they had Lesbians in Texas – without the dikes the plains of Texas would be engulfed by the Gulf. [*He nods his head violently toward Miss Fellowes, who springs forward and slaps him.*]”

trabalho, felizes no lar, domesticadas e voltadas para a educação de crianças. Em tom lacônico, em meio ao caos fascista, Williams apresenta uma paródia sobre a divisão sexual do trabalho.

Com isso, o dramaturgo *deforma* os papéis culturais de homem e mulher na instituição do casamento com estes personagens parodiados, causando um efeito cômico. Há um apelo para uma reconstituição do que o dramaturgo está desfigurando – a tradição homem/mulher. A constituição dramática flui como uma inovação na inversão de signos: tornando o comum em excêntrico, o respeitado em vexame, a seriedade em sarcasmo. Em *Demolition Downtown* a paródia funciona “num resgate da teatralidade e num rompimento da ilusão” (PAVIS, 2015, p. 278). Com isso, a figuração desses personagens concorda com o pesquisador Patrice Pavis, ao definir o verbete em seu *Dicionário de teatro*. É um elemento épico que permite reflexão e identificação de questões de gênero que precisavam ser indagadas, atreladas às diversas explosões durante os diálogos que lembram o leitor/público a todo momento da intervenção militar.

Com um final improvável, Williams usa a ironia para mostrar a decadência da sociedade e a desmantelamento da instituição familiar heteronormativa no contexto do avanço fascista, visto já ser permitido, em plena chamada contracultura, esse tipo de crise ser retratada e o rompimento dos códigos censores de décadas anteriores. O dramaturgo sugere, então, de forma muito leve e furtiva uma relação entre os dois homens, que agora sem poder sair de casa e sem mulheres, podem assumir a sexualidade binária.

Reconhecendo as vozes de suas esposas, o Sr. L. e o Sr. Kane se colocam um na frente do outro, encarando-se com uma suspeita aterradora: conforme as vozes delas desaparecem ao longe, o Sr. L. escova o pó no ombro da jaqueta do Sr. Kane: uma cortesia que o Sr. Kane retribui com um – (WILLIAMS, 2016, p. 146, tradução nossa)¹⁴

Este é o texto da rubrica que encerra a peça. O beijo suprimido na escrita é uma forma de deixar ao leitor o entendimento sobre a suposta ambiguidade em relação à nova disposição que a devastação fascista trouxe à instituição familiar. O texto todo não traz, em nenhum momento,

¹⁴ “Recognizing the voices of their wives, Mr. L. and Mr. Kane turn to face each other with terrible surmise: as the voices fade in distance, Mr. L. brushes some plaster dust off Mr. Kane’s jacket: a courtesy which Mr. Kane returns as –”.

uma exposição sobre questões da homoafetividade. Apenas esta última rubrica, quase uma remissão a *Casa de bonecas (Et Dukkehjem, 1879)* de Henrik Ibsen, quando a personagem feminina, Nora, vai embora, deixando o marido e a família, de modo que o público/leitor permanece estupefato sem condições de imaginar como seria a continuação a partir dali.

Grande parte da dramaturgia, literatura em geral e cinema não tratavam sobre homoafetividade até aquele momento. As questões homossexuais eram tidas como aberrações. Foi apenas em 1964 que o teatro gay surgiu no circuito *off-off-Broadway*, com obras pioneiras de Robert Patrick e Lanford Wilson. Mostravam os gays em vida comum, levantando bandeira de ativismos ou sofrendo as consequências do preconceito social (OLSEN, 2011). Williams não estava associado a esse tipo de dramaturgia. Desta forma, tudo leva a crer que seu interesse ainda era trazer o lirismo e a abordagem da vida privada para servir de reflexão para o macrocosmo.

A Cavalier for Milady – a Play in Two Scenes (Um cavaleiro para Milady – uma peça em duas cenas, 1976) foi publicada em 2008 e encenada pela primeira vez em 2011. Com forte apelo *camp* – afetado, exagerado –, Williams revela-se um mestre da *black comedy* – peças de humor sombrio, em tradução literal – e da ironia na dramaturgia estadunidense nas peças de seus últimos anos (1962-1983). As ações dramáticas estão centradas na busca de satisfação sexual de Nance com a aparição do fantasma de Vaslav Nijinski, o bailarino russo. Na verdade, o que se revela é uma mulher que não consegue realizar suas subjetividades, metaforicamente expressas no desejo sexual, conectando-o com a própria identidade sexual feminina. Partindo daí, Williams leva o público/leitor a uma reflexão sobre o papel feminino na sociedade e a satisfação destas subjetividades contrapostas com as imposições da divisão sexual do trabalho, que reserva à mulher atividades domésticas, maternidade, casamento servil e atitudes passivas. Desta forma, a mulher é vista como desprovida de desejo sexual e, se buscá-lo, não é digna moralmente de exercer os protocolos sociais.

A referência a Vaslav Nijinski é uma paródia da masculinidade em contraposição às contradições impostas à mulher, desde que a narrativa traz como resultado estético a *black comedy*. Nance está ao lado de um espírito evanescente em quem não pode tocar, ambos não terão satisfação real. Uma insinuação metafórica sobre a homossexualidade masculina e a sua inadequação ao desejo feminino. “Nance: Eu gostaria que você me

abraçasse./Vaslav: Impossível. Você não sentiria nada, não seria nada” (WILLIAMS, 2008, p. 58, tradução nossa)¹⁵. Em nenhum momento Williams expõe a homossexualidade de forma clara, porém ela é uma matéria de trabalho concreta na peça: mais uma vez utiliza uma figura real conhecida, homossexual, materializado em sua obra, tal como fez com Hart Crane.

Clothes for a Summer Hotel – A Ghost Play (Roupas para um hotel de verão – uma peça de fantasma, 1980) é uma obra que retrata a relação do escritor, romancista, contista, roteirista e poeta F. Scott Fitzgerald e sua esposa Zelda Fitzgerald diante das recordações do passado desta mulher. Foi mais uma de suas peças escritas em seus últimos anos que não tiveram sucesso no circuito nova-iorquino da década de 1980. Este foi o período em que suas obras sofriam com o preconceito dos críticos jornalísticos, que as taxavam de ultrajante e que Williams havia perdido seu talento pelas drogas, supervalorizando escatologias e homossexualidade, contextos estranhos ao conservador metiê da Broadway.

Os escritores estadunidenses Ernest Hemingway e F. Scott Fitzgerald são personagens com um possível, embora incerto, envolvimento homoerótico. Nada é declarado, embora Williams figure uma amizade profunda e admiração mútua. Há vários e extremos ataques machistas de Hemingway e o abandono da esposa Zelda Fitzgerald em um asilo para mulheres mentalmente desequilibradas. Estes podem ser reconhecidos como códigos que permitem entender o desprezo à mulher. Há, também, ambiguidades dialógicas:

Scott: Com tanto em comum? Como você e eu?

Hemingway: Na profissão – apenas.

Scott: Na sensibilidade não?

Hemingway: A sua e a minha são totalmente diferentes, Scott.

Scott: E ainda – dizem que nós dois sempre escrevemos sobre a mulher, você de Lady Brett Ashley em vários disfarces e eu de –

Hemingway: Zelda e Zelda e mais Zelda. Como se você quisesse se apropriar da identidade dela e do –

Scott: E do quê mais?

Hemingway: Desculpe, Scott, mas eu quase disse – do gênero. Isso não seria justo. Frequentemente, foi observado que a dualidade de gênero pode bem servir a alguns escritores. [*Ele se aproxima de Scott. Por um momento, vemos a verdadeira profundidade do sentimento*

¹⁵ “Nance: I wish that you would embrace me. /Vaslav: Impossible. You wouldn’t feel it at all, it would be nothing.”

puro que um sente pelo outro. Hemingway tem medo disso, no entanto.] – Sim, alguns – para criar machos igualmente bons e – Scott: Você é famoso por ter uma natureza tão inesgotavelmente interessante e complexa, Hem, que independe de quantas vezes você se retrate em um livro – Hemingway: Não seja uma vadia. [...] (WILLIAMS, 1983, p. 63-64, tradução nossa)¹⁶

A homoafetividade dá ao personagem de Scott um aparente caráter vilanesco, ao analisá-lo sem suas camadas constituintes. Isto porque a psicologização, como um elemento tradicionalmente lido na obra de Williams, pode servir como uma luva para se entender a vida privada deste personagem, verticalizando-o.

A possibilidade desta sexualidade binária ou mesmo da plausível homossexualidade do marido, leva Zelda a um estado catatônico de perda da humanidade: ela vê os mortos, conversa com eles e realiza os desejos nunca realizados na juventude em um estado imaginativo. O que se pode dizer, então, é que os protocolos exigidos para viver os papéis de gênero impedem a vivência plena da subjetividade. O homem tem mais liberdade na sociedade patriarcal, pode buscar outras soluções, outros caminhos. Scott tem suas aventuras livre, mas Zelda só pode realizá-las nas digressões da imaginação. Se não cumpre os protocolos, a mulher é tida como errada, doente, louca, reprimida. O sanatório é, portanto, uma fachada para classificar a mulher que não se enquadra nesta sociedade.

¹⁶ “Scott: With so much in common? As you and I?”

Hemingway: A profession – only.

Scott: Not sensibilities?

Hemingway: Yours and mine are totally different, Scott.

Scott: And yet – it’s said of us both that we always write of the same woman, you of Lady Brett Ashley in various guises and me of –

Hemingway: Zelda and Zelda and more Zelda. As if you’d like to appropriate her identity and her –

Scott: And her?

Hemingway: Sorry, Scott, but I almost said – gender. That wouldn’t have been fair. It’s often been observed that duality of gender can serve some writers well. [*He approaches Scott. For a moment we see their true depth of pure feeling for each other. Hemingway is frightened of it, however.*] – Yes, some – to create equally good male and –

Scott: You are famous in having such an inexhaustibly interesting and complex nature, Hem, that regardless of how often you portray yourself in a book –

Hemingway: Don’t be a bitch. [...]”

Considerações finais

Em todo conjunto das obras publicadas de Williams não foram observados outros personagens com essa figuração vaga da homossexualidade. Porém, como a escritura do autor é tão lírica, ainda é possível que se revele no futuro outras leituras que abarcam entendimentos múltiplos da sexualidade humana figurada em outros personagens. Mais que isso, entende-se que a ausência de um *corpus* de sua obra também poderá revelar essa figuração em peças que ainda não foram descobertas.

A figuração ambígua da sexualidade revela personagens que podem ter relação sexual ou institucional com o sexo oposto, porém apresentam uma fragilidade na caracterização estereotipada da masculinidade/feminilidade. Isso faz esses personagens destoarem dos estereótipos da postura social/comportamental de homem/mulher, o que revela a imprecisão sobre sua identidade sexual dentro dos padrões culturais de gênero, tornando-a enigmática e hesitante – determinada, em especial, pelo momento histórico. Sendo assim, essa caracterização é sustentada por diálogos insinuantes e uma descrição lírica profunda observada nas nove peças aqui cotejadas, que remetem à busca de uma poética que está intrinsecamente atrelada ao expressionismo.

Comportamentos estranhos à cultura, que fogem aos padrões de *normalidade* determinados pela cultura e que criam uma característica psicossocial nos personagens, levam o expressionismo, no trabalho de Williams, a um nível reflexivo. Nessas peças o que se observa é um retrato mimético do mundo opressor que se contrapõe a esses personagens que agem de forma *estranha*, cômica ou trágica, até criminosa ou maldosa, porém como uma reativa ao sistema. Não por característica de aprofundamento da tecitura psicológica simplesmente: o oprimido se torna opressor.

Justifica-se a ambiguidade sexual tanto sob os aspectos de gênero, quanto estético, revelando a desfiguração humana, a valorização das perspectivas sociais que ressaltam os personagens como *diferentes* daqueles aceitos na cultura vigente. Apresenta-se uma discussão crítica sociopolítica sobre os aspectos de gênero que revelam um dramaturgo sob aspectos poucos analisados no Brasil.

Nos dias atuais, as obras aqui cotejadas e essa figuração ambígua expressionista podem ser lidas como histórias de registro dos inconvenientes que revelam e figuram a condição dos personagens LGBTQIAPN+

nos contextos que não conseguiam ser democráticos, porquanto eram discriminatórios em relação à sexualidade.

Referências

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro* – estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

DORFF, Linda. *Disfigured Stages: The Late Plays of Tennessee Williams, 1958-1983*. 1995. Tese (Doctor of Philosophy) – University of New York, New York, 1995.

HOUCHIN, John. *Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MEAD, Margaret. *Sexo e temperamento*. Tradução de Rosa Krausz. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MEDEIROS, Antonio Gerson Bezerra de. Poetas visionários: a presença de Hart Crane na dramaturgia de Tennessee Williams. *Dramaturgia em Foco*, Juazeiro, v. 5, n. 1, p. 19-33, 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1384>. Acesso em: 22 maio 2021.

OLSEN, Christopher. *Off-off-Broadway – The Second Wave: 1968-1980*. Breinigsville: CPSIA, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Maria Lúcia Pereira *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

QUINN, Vincent. *Hart Crane*. New York: Twayne Publishers, 1963.

SAVRAN, David. *Communists, Cowboys, and Queers – The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis: University of Minnesota, 1992.

SOVA, Dawn B. *Banned Plays – Censorship Histories of 125 Stage Dramas*. New York: Facts on File, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

THE CELLULOID Closet. Direção: Rob Epstein; Jeffrey Friedman. Produção: Rob Epstein e Jeffrey Friedman. [S. l.]: YouTube, 2019. (107

min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I-TUF_GN_r8. Acesso em: 2 jun. 2021.

WILLIAMS, Tennessee. *27 Wagons Full of Cotton and Other One-act Plays*. New York: New Directions, 1966.

WILLIAMS, Tennessee. *Clothes for a Summer Hotel – A Ghost Play*. New York: New Directions, 1983.

WILLIAMS, Tennessee. *Now the Cats with Jeweled Claws & Other One-act Plays*. New York: New Directions, 2016.

WILLIAMS, Tennessee. *Spring Storm*. Dan Issac (ed.). New Directions: New York, 1999.

WILLIAMS, Tennessee. *The Magic Tower and Other One-act Plays*. Thomas Keith (ed.). New York: New Directions, 2011.

WILLIAMS, Tennessee. *The Theatre of Tennessee Williams*. New York: New Directions, 1990a. v. I.

WILLIAMS, Tennessee. *The Theatre of Tennessee Williams*. New York: New Directions, 1990b. v. IV.

WILLIAMS, Tennessee; WINDHAM, Donald. *You Touched Me! – A Romantic Comedy in Three Acts*. New York: Samuel French, 2010.

WOODS, Gregory. *A History of Gay Literature – The Male Tradition*. London: Yale University Press, 1998.



“Lembranças fragmentárias” da cultura francesa em *Baú de ossos*

“Fragmentary Memories” of French Culture in *Baú de Ossos*

Maria Alice Ribeiro Gabriel

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais / Brasil

rgabriel1935@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0256-1306>

Resumo: Centrando-se num episódio biográfico de *Baú de ossos* (1972), do memorialista brasileiro Pedro Nava (1903-1984), o propósito deste artigo é analisar referências à cultura francesa sob perspectiva histórica e literária, considerando o registro de usos e comportamentos sociais. O objetivo do estudo é examinar como o escritor explora recursos arquivísticos e composicionais para reconstruir a última década da vida de seu avô como próspero negociante em Fortaleza e no Rio de Janeiro, de 1870 a 1880, durante o processo de europeização do país. Além de importantes estudos sobre a prosa memorialística de Pedro Nava, esta análise comparativa baseia-se em obras de Alun Munslow (2000), Beatriz Colomina (1996), Jean-Yves Boursier (2002), Gilberto Freyre (1996) and Susan M. Stabile (2013).

Palavras-chave: Cultura francesa; memórias; Pedro Nava.

Abstract: Focusing on a biographical episode of *Baú de Ossos* (1972), by the Brazilian memoirist Pedro Nava (1903-1984), the purpose of this article is to analyse references to French culture, from a historical and literary perspective, considering the register of social uses and behaviors. The objective of the study is to examine how the writer explores archival and compositional resources to reconstruct the last decade of his grandfather's life as a prosperous trader, in Fortaleza and Rio de Janeiro, from 1870 to 1880, during the process of Europeanization of the country. In addition to important studies on Pedro Nava's memoiristic prose, this comparative analysis is based on works by Alun Munslow (2000), Beatriz Colomina (1996), Jean-Yves Boursier (2002), Gilberto Freyre (1996) and Susan M. Stabile (2013).

Keywords: French culture; memoirs; Pedro Nava.

Introdução

As inúmeras alusões à França na obra do memorialista Pedro Nava (1903-1984) formam um *corpus* que tem inspirado valiosas análises de seu estilo, método composicional e repertório de influências. A cultura e literatura francesas permeiam os escritos históricos sobre medicina e as Memórias, delimitando parte da formação intelectual e do repertório de leituras do médico. Nesta acepção, Agenor Soares dos Santos (1980) verificou a ocorrência de francesismos na linguagem das Memórias como traço da riqueza vocabular característica de sua prosa literária. De acordo com Antonio Candido (1989, p. 68):

Pedro Nava utiliza os galicismos mais ou menos com a mesma técnica de Murilo Mendes em relação aos italianismos; e ainda aqui parece acrescentar ao texto uma dimensão mais ampla, para lá das fronteiras da nossa língua.

Celina Fontenele Garcia (1994) estudou as referências de Pedro Nava à obra de Marcel Proust em três domínios: nas alusões *À la recherche* e na utilização do método proustiano para caracterização dos personagens, baseado em comparações com figuras do mundo das artes; nas citações literais do texto de Proust, em epígrafes e passagens das Memórias; e nas apropriações de estilo, perspectiva, temáticas alusivas à memória (imaginação, espaço, tempo) e vocabulário.

Antônio Sérgio Bueno (1997, p. 76), por sua vez, averiguou aspectos retóricos na linguagem de Pedro Nava, além de imagens em certos episódios das Memórias que correspondem à obra de François Rabelais: a exemplo do “tom triunfal e dionisíaco” de cenas “[...] representativas de uma idade dourada em *Pantagruel* e *Gargantua* [que] mostram a vitória da vida sobre a morte e misturam livremente o alto e o baixo, o sagrado e o profano, o espiritual e o material”.

Joaquim Alves de Aguiar (1998) buscou delimitar um panorama mais amplo da cultura literária francesa no estilo de Pedro Nava, abordando não só as Memórias, mas igualmente os ensaios sobre a história da medicina¹.

¹ Os ensaios de *Território de Epidauro* (1947) são pontuados por gravuras e dados alusivos à história da medicina francesa, sobretudo em “As origens francesas da medicina interna brasileira”; “De Velpeau a Torres Homem”; “Colegas de ontem e de sempre” e “Esboço dos fundamentos históricos das especializações no terreno da medicina interna”. Em *capítulos*

A principal influência da cultura literária francesa no texto de Pedro Nava é sintetizada na tríade Marcel Proust, Michel de Montaigne e Rabelais, segundo Aguiar. Conforme notou Garcia (2001, p. 3), além de referências literárias, Pedro Nava descreve fisionomias que recordam “[...] as ilustrações de Maupassant ou de Toulouse Lautrec; (...) Renoir ou as alegorias de Rubens. Faz comparações também com as gravuras dos livros, por exemplo, Maupassant, Daudet e a iconografia proustiana”. Em *O círio perfeito*, o próprio memorialista abordou o tema da influência francesa na cultura brasileira, citando como produto de um modelo educacional cultivado por gerações a formação intelectual de Afonso Arinos de Melo Franco, modelo que abrange repertório de leituras conhecido por Pedro Nava, constatou Maria do Carmo Savietto (2002, p. 12-13): “Assim, desfilam em suas obras Baudelaire, Rabelais, Montaigne, Rimbaud, Malraux, Daudet, Lamartine, Villon, Anatole France e outros”.

Garcia (2003, p. 17) assinalou o aporte desse repertório na composição das Memórias, observando que Pedro Nava recorre a expedientes criativos e estéticos do literato e a recursos investigativos do pesquisador, conciliando-os a fim de narrar reminiscências (auto)biográficas. Ciente de um ideal literário de tradição francesa, como leitor de Anatole France e Proust, realça o valor artístico, cultural e histórico

[...] da memória, da volta ao passado, do armazenamento da experiência dos ancestrais, da leitura do passado feita nos documentos deixados pelos antigos, nas conversas com os mais velhos, ouvindo as crônicas orais, e, pela herança recebida de livros, e fotografias.

Ao lado dessas inspirações cardeais da literatura francesa na escrita das Memórias, passagens biográficas sugerem a abrangência do modelo cultural francês. “Esses aspectos vinham de vogas da época”, “como espírito do século”, afirmou Pedro Nava (1974, p. 94), em comentário à adesão republicana ao Contismo e Positivismo.

Ao relatar a passagem de José Nava pelo Liceu do Ceará “na fase áurea de 1891 a 1895”, Pedro Nava (1974, p. 83-85) comenta que seu pai, antes de iniciar os estudos médicos em 1896, fez “literatura em prosa e verso”,

da História da medicina no Brasil (2003) destaca-se “O ciclo da influência francesa na medicina do Brasil, Particularmente no ensino médico-cirúrgico no Rio de Janeiro”, texto publicado originalmente em separata da revista *Brasil Médico Cirúrgico*.

publicando na imprensa de Fortaleza “prosa bem aceitável, versos quase inaceitáveis”. Além disso, teria domínio do idioma suficiente para traduzir autores franceses da segunda metade do século XIX: “Experimentava-se no conto, na crítica, no ensaio e traduz para os jornais da terra Catulle Mendès, Pierre Loti, Alphonse Daudet e Théodore de Banville”. Chama a atenção nesse mesmo período a fundação da Padaria Espiritual por Antônio Salles, em 1892, e o fato de haver entre os padeiros que adotaram nomes de guerra com viés de paródia ou nativismo – Antônio Salles (Moacir Jurema), Adolfo Caminha (Félix Guanabario), Álvaro Martins (Policarpo Estouro), Carlos Vítor (Alcino Bandolim), Sabino Batista (Sátiro Alegrete), Ulisses Bezerra (Frvolino Catavento), Jovino Guedes (Wenceslau Tupiniquim) – aparentemente apenas um nome em alusão à literatura francesa, o de João Lopes de Abreu Lage ou Lopes Filho (Anatole Gerval). “Um grupo revolucionário e entretanto ainda tão preso, umbilicalmente, à Metrópole, como a nossa Arcádia mineira!”, notou Pedro Nava (1974, p. 89).

Contudo, é na literatura francesa que Pedro Nava (1974, p. 97) espelha o teor militante, “[...] o princípio fecundo do ódio ao burguês, da guerra ao burguês contidos no programa e evidentes na ação da Padaria Espiritual” e na obra de Antônio Salles, publicada em 1913: “Seu romance *Aves de arribação*, antes de ser bela história regionalista, é a sátira social que o põe na mesma posição de Anatole France, quando este dizia de si mesmo: *J’ai passé ma vie à friser de la dynamite en papillottes*”². Tal afirmação de Antônio Salles subentende não só influências literárias de origem francesa, mas leis mercadológicas de uma prática editorial que Machado de Assis (1982, p. 70) expôs em *Quincas Borba* (1886-1891): “O que ela precisava era de material tipográfico e desenvolvimento no texto; ampliar a matéria, pôr-lhe mais noticiário, variedades, tradução de algum romance para o folhetim, movimento do porto, da praça, etc.” Ao paradigma editorial se relacionam outros setores

² A obra de Louis Henri Bethléem (1928, p. 598) cita a declaração de Anatole France: “Je travaille pour la clientèle bourgeoise. C’est la seule qui lise. C’est pour cela que je suis obligé de mettre la dynamite en papillottes”. Em tradução livre: “Trabalho para uma clientela burguesa. É a única que lê. Por isso sou obrigado a pôr dinamite em papillottes”. Segundo Joana Robertson (2015, grifo da autora), ao preparar o *papillote*, bombom francês consumido tradicionalmente nas festas de fim de ano, o confeitoiro: “[...] coloca na mesa um papel dourado ou prateado com franjas. Sobre ele, vai um papel-manteiga e, no centro, o chocolate em si, acompanhado por um pequeno artefato de papel e pólvora que, ao ser puxado de ambos os lados, ‘explode’ e solta uma pequena fumaça azul”.

alusivos à cultura francesa, que se divisam no ensino do idioma socialmente aclamado, na importação de produtos, na prestação de serviços à burguesia, bem como em inúmeros outros procedimentos ajustados ao cotidiano, cuja história é registrada em obras de escritores, médicos higienistas³, memorialistas e viajantes dos séculos XIX e XX.

Segundo Antonio Candido (1989, p. 54), para compor retratos morais e psicológicos Pedro Nava descreve um ambiente global, como unidade: “Nos seus (...) livros a autobiografia desliza para a biografia, que por sua vez tem aberturas para a história de grupo, da qual emerge em plano mais largo a visão da sociedade, traduzida finalmente numa certa visão do mundo”.

Tomando por objeto de estudo o segmento biográfico de *Baú de Ossos* (1972) que contextualiza no Segundo Reinado a última década de vida de Pedro da Silva Nava (1843-1880), avô homônimo do autor, o propósito deste artigo é analisar alusões à cultura francesa, sob enfoque histórico e literário, centrando-se no registro de usos e comportamentos sociais. É oportuno, nesse ponto, considerando a abrangência do tópico, referir a observação de Aguiar:

Mas nem de longe pretendemos aprofundar a presença da França, marca de toda uma geração, na obra de Nava. O assunto permite escrever trabalho à parte, de tal modo o escritor deixou-se impregnar pelos franceses. Aqui, o que mais nos interessa é assinalar a ampliação de mundo que o acesso à cultura francesa proporcionou ao nosso escritor. Ampliação que vai além da aquisição de repertório literário, artístico e científico. Em Nava, como nos seus contemporâneos, o efeito desprovincianizador causado pelo mergulho nas humanidades francesas é notável. Elas contribuíram vivamente para que o escritor se tornasse um homem de cultura. Um homem que tinha o francês como sua segunda língua. Uma língua que se impregna em sua prosa, repleta de galicismos. Num país como o nosso, as letras costumam ser não somente patrimônio do espírito, mas também passaporte de classe. (AGUIAR, 1998, p. 105)

³ O historiador Luiz Carlos Soares (2007, p. 127) registrou o comentário do médico José Ricardo Pires de Almeida (1843-1913) sobre os “moleque de recados” na “alcovitece tradicional” do Rio de Janeiro, destacando o “[...] *Marchand de Fleurs*, um jovem Crioulo vendedor de flores, que foi copeiro de uma família francesa e pôde aprender razoavelmente a língua por ela falada. (...) geralmente procurava atrair a clientela com altos pregões em francês, o que lhe valeu o apelido dado pela população”.

O contato com a cultura francesa, não apenas em sua formação intelectual e profissional, mas também pela observação do meio no convívio em família e sociedade, por certo influenciou na triagem de informes bibliográficos, documentos, reminiscências e testemunhos que o escritor julgou pertinente transcrever nas Memórias, após pesquisa genealógica, histórica, iconográfica e literária, que não prescinde do saber e olhar atento do médico, nem da imaginação criativa do autor. “Neste caso o conhecimento dos hábitos do antepassado se combina à documentação topográfica e à descrição imaginária da ação tornada presente”, afirmou Antonio Candido (1982, p. 62). Feitas tais considerações, a próxima seção deste artigo pondera a forma pela qual os dados, hipóteses e memórias sobre Pedro da Silva Nava ajustar-se-iam à narrativa biográfica.

“Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter”

O sobrenome do negociante Pedro da Silva Nava é de origem italiana, descendendo de “[...] um certo Francisco Nava, que teria aportado no Brasil no fim do século XVIII ou princípio do XIX”, conforme relatou Pedro Nava (1974, p. 16-20) em *Baú de Ossos*. Francisco Nava foi pai de Fernando Antônio Nava, maranhense, casado com D. Raimunda Antônia da Silva, com quem teve os filhos Pedro da Silva Nava, Maria Nava Rodrigues, Ana Nava Rodrigues e Paula Nava Guimarães. Em visita à Itália, em 1955, Pedro Nava consultou o *Studio Araldico Romano*, onde obteve do Marquês Duranti d’Assoro, à época diretor do *Studio Araldico*, informes sobre o ancestral “Francesco-Francisco” e o *stemma* familiar representativo dos dois ramos da família Nava, mostrando, em primeiro plano, uma águia negra com coroa de ouro sobre fundo dourado e, no segundo, uma águia dourada com coroa de ouro sobre fundo vermelho⁴. A *Origine Storica delle località e antichi cognome della Repubblica di Genova*, de Francesco Grillo, segundo Pedro Nava (1974, p. 19), indica a origem lombarda do nome e o documento datado de 14 de fevereiro de 1192, onde se confirma uma convenção entre os cidadãos de Alessandria e Gênova, em 4 de fevereiro de 1181. Neste documento, o nome Nava consta entre as assinaturas dos *testi giurati*.

⁴ No original: “*troncato al primo d’oro all’aquila di nero coronata del campo; al secondo di rosso all’aquila d’oro, coronata dello stesso*”.

Imagem 1 - Famiglia Nava (Milano): *aquila di nero coronata di oro sull'oro del troncato di oro e di rosso - aquila coronata di oro sul rosso.*



Fonte: Cognomix (2022)

Entrevistado pela professora Edina Panich (2003), em 8 de abril de 1984, o memorialista recordaria os primeiros passos que o levaram a formalizar a redação da história de sua família:

Escrevia como distração, para meus irmãos, coisa que eles não sabiam, mas eu sabia sobre minha família. Escrevi meu primeiro livro e resolvi mostrar os originais a algumas pessoas que viviam insistindo comigo para escrever memórias.

A saber, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino e Otto Lara Resende, “por causa de um artigo que fiz sobre Belo Horizonte, por ocasião do cinquentenário de Carlos Drummond de Andrade”: “Evocação da Rua da Bahia” – crônica de 1952, publicada em 1953 no jornal *Correio da Manhã* e, mais tarde, como “Anexo” de *Chão de Ferro*. Interessado em escrever a história de sua família, Pedro Nava empreendeu estudos genealógicos e fez entrevistas para coleta de reminiscências, documentos e fotografias.

Ao jornalista Edmílson Caminha, em 1984, Pedro Nava (1995, p. 39) declarou sobre o material de que proveio *Baú de Ossos*:

Seria um livro clandestino pra correr dentro da família. Os originais eu dei pra ler ao Fernando Sabino, ao Otto Lara Resende e ao Drummond, e a opinião deles foi que eu deveria continuar no mesmo tom, escrevendo as minhas memórias.

O autor relata experiências, tribulações e sucessos do clã familiar a partir de testemunhos e fontes documentais: registros oficiais de “cartórios, arquivos e sacristias”: apógrafos, certidões, formais de partilha, “interessantes documentos dados ao Arquivo Público Mineiro”, inventários, precatórias e processos; documentos íntimos, escritos domésticos: álbuns, bilhetes comerciais, cartas, cadernos, diários, faturas, livros de contas ou livros de assentamentos comerciais. Além desses itens, Pedro Nava (1974, p. 99, grifo do autor) referiu em observação a uma passagem biográfica:

[...] curiosa coleção de recortes e de retratos de meu Pai – uma daquelas *miscelâneas* bem do seu tempo e das quais possuo a sua, a de minha Mãe, as de meu tio Antônio Salles. Curiosos repositórios para estudo de uma personalidade (...).

A certidão de batismo, cartas, retratos e reminiscências que o memorialista colheu da avó paterna, D. Ana Cândida Pamplona da Silva Nava, de tios, tios-avós e de um caixeiro de seu avô, José Dias Pereira, são fragmentos do passado adquiridos em longo processo investigativo e arquivístico.

À semelhança do historiador, Pedro Nava obteve dados de documentos escritos, a maior parte do que coletou por meio de doações de familiares foi convenientemente reunida em acervo entregue à Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, em depósitos feitos pelo escritor, por sua mulher, D. Antonieta Penido da Silva Nava, e pelo sobrinho do casal, Dr. Paulo Menezes Nogueira Penido. Esta iniciativa é exemplar e relevante, pois, conforme assinalou Katharine C. Balderston (2015, p. 7), documentos originais de espólios pessoais e familiares usualmente desaparecem após a publicação de memórias, que se tornam assim a única fonte de informação concernente a importantes evidências biográficas. Na condição de biógrafo da própria família, Pedro Nava teve acesso privilegiado à recolha de anedotas, casos, lembranças e relatos ouvidos desde a infância no convívio

diário, integrando-se, desse modo, ao movimento de transmissão de crenças, ditos e histórias inerente a cada grupo, o qual sanciona o que é permitido divulgar ou convém silenciar para fortalecer os laços e a identidade entre seus membros. O memorialista perscruta documentos, compara relatos orais e engendra hipóteses a respeito dos antepassados:

Pedro da Silva Nava, meu avô, nasceu na freguesia de Nossa Senhora da Conceição de São Luís do Maranhão, a 19 de outubro de 1843, e foi batizado a 7 de setembro de 1844 na sua Matriz, pelo Reverendo Raimundo Alves dos Santos, tendo como padrinho João Joaquim Lopes de Sousa e como madrinha D. Maria Euquéria Nava. Sua avó? Mulher do italiano Francisco? Sua tia? Em todo caso, pessoa que deve ter marcado o espírito de meu avô, que não tendo repetido nos filhos o paterno Fernando Antônio, nem nas filhas o materno Raimunda Antônia, retomou, para sua caçula, o estranho nome da madrinha e da poetisa menor do 5º século. Cedo meu avô terá ficado órfão, pois foi ser criado por sua tia-avó que era também a avó de seu primo, irmão adotivo, compadre e melhor amigo – Antônio Ennes de Souza (...) Sendo Pedro da Silva Nava o único de meus avós acima do qual eu não podia subir senão duas gerações, parando no emigrante Francisco – esta porteira fechada sempre me encheu de curiosidade. (NAVA, 1974, p. 18-19).

O historiador Alexander Lünen (2013, p. 226, grifo do autor) distinguiu tipos de análise de fontes documentais, notando que geógrafos tendem a considerar mapas “signos icônicos”, muitas vezes “indexadores”, representativos de um objeto físico (uma cidade, paisagem, etc.), já historiadores consideram documentos históricos, inclusive mapas, como “signos simbólicos”, que expressam uma declaração intencional de seu criador ou como “signos indexadores”, criados pelo historiador ao interpretar o documento. O processo de análise pelo qual o historiador descobre “signos indexadores” foi referido por Alun Munslow (2000, p. 46-47) pelo termo *colligation*. A “coligação” seria um recurso para o historiador converter eventos passados incongruentes e desconexos em sentenças históricas significativas. Nesse processo, arguiu Munslow (2000, p. 139, grifo do autor), evidências de um evento histórico são exploradas e hipóteses formuladas para explicar lacunas e “aparentes anomalias”. Para historiadores como Munslow, segundo Lünen (2013, p. 226), o que está em questão não é a natureza abdutiva da pesquisa histórica, na qual a inferência é um dos estágios, mas o argumento de que, a despeito de qualquer evidência, as conclusões da história podem ser provisórias. Ao analisar certo

documento, Pedro Nava procede à sondagem das circunstâncias de sua origem, busca determinar-lhe o significado histórico, examina pormenores que gerem subsídios para criar perfis e hipóteses biográficas, estabelece questionamentos e associações favoráveis a análises mais aprofundadas dos dados, revelando a complexidade de uma única fonte, trabalho que se distingue pela observação da confluência de vários fatores – culturais, políticos ou religiosos – relacionados à história local:

Meu avô, negociante e dono de casa comissária, provavelmente nem sabia desses brasões. (...) Do tataravô Francisco ficaram o nome, a nacionalidade e o ponto de partida para a hipótese genealógica. Do bisavô Fernando, o que se pode tirar da certidão de batismo de meu avô. Esse documento dá a seu pai uma esposa – Dona Raimunda Antônia da Silva, um local de residência – a freguesia de Nossa Senhora da Conceição de São Luís do Maranhão; uma confissão religiosa – a de católico, apostólico, romano; um sentimento nacional e uma admiração política. De fato, num tempo em que o batismo vinha logo depois do nascimento, meu avô esperou quase um ano para receber os santos óleos e ser chamado Pedro num dia 7 de setembro. E o Pedro, patrono do catecúmeno, não seria o nosso segundo monarca, que à época ainda não dissera muito ao que tinha vindo, mas, certamente, o primeiro (homenagem ao Príncipe da Independência e demonstração de antagonismo – velha de duas décadas – às truculentas juntas provisórias do Norte e ao odioso Sargento-Mor Fidié). Mostra ainda espírito de família e compostura, pois a escolha dos padrinhos do filho não foi feita buscando compadrios importantes, mas, vinculando mais, gente de sua família e próxima do seu coração. (NAVA, 1974, p. 20).

Para o crítico Antonio Candido (1989, p. 54), a obra literária de Pedro Nava é lida “como se fosse ficção” porque o autor:

Confinado nos limites da sua memória, com a vontade tensa de apreender um passado que só lhe chega pelo documento e por pedaços da memória dos outros (...) não tem outro meio de os configurar senão apelando para a imaginação.

Pedro Nava (1976, p. 166) questionou em *Chão de Ferro* o procedimento de relatar o passado conciliando fontes, inferências e recordações:

Se eu fosse historiador, tudo se resolveria. Se ficcionista, também. A questão é que o memorialista é forma anfíbia dos dois e ora tem de palmilhar as securas desérticas da verdade, ora nadar nas possibilidades oceânicas de sua interpretação.

Esse trabalho de conciliação de vestígios do passado foi referido pelo memorialista em *Baú de Ossos*:

Os mortos... suas casas mortas... Parece impossível sua evocação completa porque de coisas e pessoas só ficam lembranças fragmentárias. (...) Com mão paciente vamos compondo o *puzzle*⁵ de uma paisagem que é impossível completar porque as peças que faltam deixam buracos nos céus, hiatos nas águas, rombos nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas e nos peitos que se abrem no vácuo – como vitrais fraturados (onde no burel de um santo vemos – lá fora! Céus profundos, árvores ramalhando ao vento, aviões, nuvens e aves fugindo), como aqueles recortes que suprimem os limites do real e do irreal nas telas oníricas de Salvador Dali. Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter. Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência... A mesma de Cuvier partindo de um dente para construir a mandíbula inevitável, o crânio obrigatório, a coluna vertebral decorrente e osso por osso, o esqueleto da besta. A mesma do arqueólogo que da curva de um pedaço de jarro conclui de sua forma restante, de sua altura, de suas asas, que ele vai reconstruir em gesso para nele encastoar o pedaço de louça que o completa e nele se completa. (NAVA, 1974, p. 40-41)

A relação entre história e memória tem sido problematizada por um rol diversificado de disciplinas. Em estudos que relacionam a memória ao campo da cultura material e museografia, Susan M. Stabile (2013) analisou o potencial de curadores para orientar e reorientar o significado de artefatos históricos, concluindo, em uníssono com o pensamento de Michel de Certeau (1998) e Jean-Yves Boursier (2002), que a compreensão do valor de objetos materiais para comunicar certa memória cultural pode se perder quando uma caixa de relíquias é levada a um museu e os itens de seu conteúdo são reclassificados e reordenados. O museógrafo, expôs

⁵ Garcia (1997, p. 39) comentou a frase de Proust (1986, p. 356) em *Le temps retrouvé* da qual Pedro Nava extraiu a metáfora do *puzzle*: “Mas Combray tinha para mim uma forma tão especial, tão impossível de confundir com o resto, que constituía um *puzzle*, que eu não poderia nunca inserir no mapa da França”.

Boursier (2002, p. 3, grifo do autor), evoca uma realidade por meio dos objetos, que torna significativos ou *fait parler* por meio de dispositivos de interpretação e mediação, no entanto, muitas vezes especialistas “das artes e tradições populares” limitam-se a expor os objetos de modo inexpressivo, salvo para iniciados. A exposição de artefatos históricos requer certa arte para formar com eles uma cena, legando a cada objeto sentido no âmbito da coletânea, com a finalidade precisa de obter uma situação no espaço adequada à mensagem ideológica veiculada.

Ao ponderar como museus estruturam a recepção de objetos históricos por meios que influem na compreensão do passado, Stabile (2013, p. 194-195, grifo da autora) utilizou a metáfora do palimpsesto, artefato em que um texto original é suprimido, parcialmente apagado de uma superfície para ser então reescrito, metáfora que se aplica tanto a uma inscrição anterior apagada e esquecida quanto à memória. Experiências vividas tornam-se memória (*deposition*); e essa memória pode ser recolhida através da narrativa (*reposition*). Mas a memória muda a cada iteração, moldada pelo instante em que é evocada. Logo, tal lembrança será transcrita em um momento futuro, eclipsada por nova evocação. Por conseguinte, o passado persiste apenas como sinédoque, peça de algo maior, como fragmento, sentimento, sombra, relíquia, resíduo ou ruína.

A figura de um traço pode sobreviver no que arqueólogos contemporâneos denominam “palimpsesto cumulativo”: episódios sucessivos de deposição *deposition* gerando camadas de atividade que permaneceram sobrepostas sem perda de evidência, mas que foram mescladas e refeitas a ponto de ser difícil, praticamente impossível, isolar seus constituintes originais. Pedro Nava propôs uma reflexão análoga ao comentário de Stabile em célebre passagem de *Balão Cativo*:

Como é difícil recordar, sem superpor os planos do Tempo cristalino e ver – sem ser em conjunto – as várias cenas que se passam nos quartos separados de uma casa toda de vidro. Imaginamos o Tempo numa sucessão. Sua lembrança, entretanto, pode ser ora seletiva, ora cumulativa e de revivescência simultânea. (NAVA, 1977, p. 124)

Divisar planos “em conjunto” acentua o teor enciclopédico das Memórias: Pedro Nava contextualiza o relato biográfico apoiando-se no dado histórico, recorrendo, porém, ao elemento ficcional para, como arguiu

Antonio Candido (1989, p. 61), dotar os “personagens da capacidade de ver e sentir”, recurso utilizado na descrição de algumas cenas do cotidiano do “[...] avô paterno, que o Narrador conhece por tradição fragmentária e recompõe como tecido cheio (...) num todo coerente e poético”. As referências à cultura francesa provindas de fontes documentais situam Pedro da Silva Nava no campo da “história de grupo”, plano comum aos escritos históricos e literários do memorialista, tópico abordado na seção seguinte deste artigo.

“...conjecturo o que havia de ter sido...”

Um dos retratos do avô homônimo, que Pedro Nava (1974, p. 21) estima ter sido feito durante uma viagem à Corte entre 1862 e 1864, procede do “estabelecimento fotográfico” de L. Cypriano⁶, localizado na Rua dos Ourives, 34. “Deve datar de 1871” o “óleo de Vienot”, retrato “de circunstância e de casamento” de Pedro da Silva Nava, feito pelo consagrado pintor francês Édouard Viénot. Uma fotografia de 1875 mostra Pedro da Silva Nava, D. Ana Cândida e o casal Eugênia e Antônio Ennes de Souza em viagem à Europa. Pensados em uma cronologia, cada retrato assinala uma etapa da ascensão econômica e social do jovem negociante: o registro da viagem à Corte e do casamento retratados por profissionais de renome na capital do Império e a viagem familiar à Europa. Ao compor tais episódios biográficos, o trabalho do memorialista efetua-se em dois planos: literário e histórico. Neste, os itens constitutivos do acervo ou dossiê de Pedro da Silva Nava têm função biográfica, extensiva à pesquisa da história do cotidiano – reconstituído não só pela imaginação. “Ainda aqui, portanto, verificamos o encontro favorável (...) da análise social e do achado estilístico, fazendo o documento biográfico deslizar para a criação literária”, segundo Antonio

⁶ A fotografia de Pedro da Silva Nava possivelmente dataria de 1864, pois, de acordo com George Ermakoff (2006, p. 226): “A primeira referência aos serviços prestados por Diogo Luiz Cypriano é a de pintor de miniaturas, encontrada no *Almanaque Laemmert* de 1851, no endereço Rua do Ouvidor, n.º 88, sobrado. A partir de 1855, passou a anunciar também sua oficina de daguerreótipos na rua dos Ourives, n.º 34, endereço até então ocupado por Guilherme Telfer. Sua atividade anterior se mantém até 1856. Em 1863 e 1864, Cypriano se associa ao fotógrafo e litógrafo Henrique José Aranha (Cypriano & Aranha). Em 20 de setembro de 1864, recebe o título de Fotógrafo da Casa Imperial, passando a anunciar-se sozinho no *Almanaque Laemmert* até 1870.”

Candido (1989, p. 54). Em argumento complementar, José Adjuto Castelo Branco Chaves (1978, p. 6-7) afirmou que o valor histórico de certas memórias se deve à narrativa centrada no relato de fatos testemunhados ou vividos diretamente pelo autor; já a narrativa centrada na visão de conjunto de seu tempo ou de outra época pode constituir obra de

[...] arte literária, se o seu autor é um artista de superiores aptidões, mas o valor documental, por via de regra, não corresponde à extensão do panorama, havendo necessariamente partes da composição que não foram nem vividos nem observados pelo memorialista.

É o arquivista que faculta ao biógrafo fontes para sondar as raízes intelectuais da escrita de Pedro da Silva Nava:

Seria meu avô um letrado? Creio que não. Em todo caso possuía uma instrução bem acima da que se podia exigir para seus bilhetes comerciais e para a escrituração do “deve e haver” de suas faturas. Que era homem informado, vê-se na correspondência mantida com minha avó (que ficara na Suíça) enquanto ele viajava à Itália. Todas as suas cartas são escritas com uma elegância simples e a enumeração do que lhe agradou em Veneza, Florença, Roma, Gênova, Nápoles – mostra sensibilidade artística, acuidade crítica e bom gosto espontâneo. Não podia ser homem de preocupações corriqueiras quem teve a histórica, de ir visitar os campos de Marengo, e a arqueológica, de viajar para assistir às grandes escavações que estavam então sendo retomadas em Pompéia. (...) Como língua estrangeira, pelo menos a francesa lhe era familiar e ele a escrevia corretamente como se vê dum seu rascunho de carta, que tenho em mãos, dirigida a uma amiga suíça, certa Mme. Butte, de Zurique. (NAVA, 1974, p. 25-26)

Segundo Paul Ricœur (2009, p. 166), o arquivo surge na ocasião de escrita do processo historiográfico, após o estágio de compilação do testemunho de origem oral. Analisados sob ângulo estético, histórico ou sociológico ao serem transcritos para as Memórias, documentos, retratos e reminiscências colhidos por Pedro Nava (1974, p. 41) adquirem estatuto de arquivo:

Para recompor os quadros de minha família paterna tenho o que ouvi de minha avó, de meus tios-avós Itrício e Marout, das irmãs de meu Pai, de algumas primas mais velhas. Uns retratos. Um folheto de receita. (...) Cartas. Cadernos de datas de meu avô Pedro da Silva Nava.

A realização do processo historiográfico e o espaço dos arquivos, observou a historiadora Beatriz Colomina (1996, p. 9), são afetados sempre que redefinido o limite entre o público e o privado.

O arquivo desempenha importante papel para a história da privacidade, e mesmo para a historiografia, afirmou Colomina. O arquivo é privado, a história, pública (o fato dos arquivos institucionalizados assegurarem-se dos direitos autorais dos documentos em seu poder confirma essa distinção). A história é produzida fora do arquivo, mas escrevê-la requer o cuidado de gerar um relato coeso do arquivo, embora este seja, por natureza, fragmentado e parcial. Desse modo, o espaço, a princípio, anárquico, híbrido e irregular do arquivo é ordenado por uma história – a qual é comparável a uma fachada. O trabalho do historiador consiste em trazer esses itens para fora desse espaço desordenado e privado a fim de expô-los ao público de forma estruturada. O memorialista não se exime da tarefa apontada por Colomina, de deslocar o material do arquivo ordenadamente, de um espaço interno, privado, para o domínio público, aquele que a escrita da história compreende. As evidências do arquivo são o ponto de partida para as várias hipóteses:

Punha nos seus negócios a austeridade, a probidade, a lisura de que me falou aí pelos 35 (mais de meio século depois de sua morte) o venerando pai do Dr. Adolfo Herbster Pereira, que, rapazola, fora empregado de sua casa comissária e que nunca mais pudera varrê-lo da memória. (...) Não sei se meu avô trabalhou no Maranhão. No Ceará é certo que esteve estabelecido, pois lá se casou e lá lhe nasceram vários filhos. (...) Teria meu avô vindo para o Ceará por iniciativa própria ou mandado por alguma casa do Maranhão? Quando teria chegado na Fortaleza? Levando em conta a data do casamento e sua idade, provavelmente pelos 1868, 69 ou 70. Justamente na época em que a cidade principiava a modificar-se e a adquirir certas características menos primitivas devido ao desabrochar da vida social e, principalmente, da vida intelectual (...) O próprio aspecto material de Fortaleza começava a renovar-se (...). (NAVA, 1974, p. 26)

Leitor de Gilberto Freyre (1961), Pedro Nava explora algumas questões decorrentes do processo de europeização que se espalhou pelo Brasil durante os séculos XIX e XX, sublinhando as transformações do ambiente social, refletidas na arquitetura, na alimentação, no vestuário, no ensino, na aquisição de artigos importados, no domínio do idioma prestigiado, nas

situações comuns do cotidiano, a exemplo da busca por profissionais da pintura retratista e dos primeiros experimentos fotográficos. Existem assim passagens nas Memórias que apreendem, por meio de informes extraídos de documentos e testemunhos, interações do indivíduo, famílias, grupos e instituições com a sociedade, mostradas, por vezes, no quadro de fatos históricos específicos, como se nota nos dois excertos biográficos a seguir, referentes à viagem dos Nava pela Europa:

Não tenho informação de onde nem como seria, em Fortaleza, a casa importadora de meu avô Pedro da Silva Nava. Pelo seu gênero de negócio devia ser, em menor, o que era a do comerciante José Francisco da Silva Albano, feito Barão de Aratanha em 1887. (...) Por essa casa que conheci em 1919, imobilizada na estabilidade da *belle époque* e ainda tal e qual fora nas mãos do Barão de Aratanha, conjecturo o que havia de ter sido a de meu avô. É certamente seus negócios deviam correr muito bem, pois em fevereiro ou março de 1872, ele faz uma viagem de negócios à Europa. Vai só e os interesses dessa jornada devem ter sido relevantes, porque deixa no Ceará minha avó (...) Meu avô deve ter chegado à Europa por Leixões e numa carta, mandada de Paris, dá notícias de sua travessia pelo Norte de Portugal, pela Espanha e pelo Sul da França, até a Alemanha, em menos de uma semana, fora o descanso de três dias em Madri e outros tantos em Paris. (...) Em junho de 1872, meu avô já devia estar de volta a Fortaleza (...) A rápida viagem em que ele vira Paris ainda com as cicatrizes da guerra, do assédio, da ocupação e da comuna, e Hamburgo na glória de sua integração no império germânico – deve ter lhe dado no goito. Em 1874 embarca novamente para a Europa. Desta vez com a família. Viagem de negócios, de recreio e parece que um pouco imposta pela saúde da filha. (NAVA, 1974, p. 58-59)

Imagem 2 – Casa Albano, em Fortaleza, Ceará.



Fonte: Fortaleza em Fotos (2012)

Finalmente, novamente, Zurique, onde a 30 de agosto de 1875 nasce sua filha Alice, em casa de Madame Butte. Por uma carta a esta senhora, vê-se que meu avô, a 5 de novembro, ainda estava em Paris, hospedado no *Hotel du Brésil*, à Rue Buffault 19 (entre as Lamartine e Lafayette), em pleno coração da *rive droite*. Parece que os Ennes também eram da viagem de volta e deve ser dessa ocasião o caso que eu ouvi do próprio Ennes. Ele passeava com meu avô nas ruas de uma pequena cidade da França, quando, ao desembocarem numa praça, viram o pavoroso espetáculo de um patíbulo armado e sobre ele a forma esquelética da guilhotina se destacando contra a lividez do céu dessangrado, com uma dureza de água-forte. Os dois, como se tivessem combinado, foram vítimas do mesmo reflexo e começaram a vomitar. Não lhes cessou a náusea enquanto não fugiram da cidade sinistra como se fossem eles – e não o executado do dia seguinte – os prometidos à lâmina do maquinismo. Da França foram para Portugal (...) (NAVA, 1974, p. 58-59)

Imagem 3 - *Hotel Franklin du Brésil* 19, Rue Buffault - Le Hall



Fonte: HipPostcard (2022)

Gilberto Freyre (1996, p. 336, grifo do autor) assinalou que, a partir do século XVIII, o prestígio social de “bacharéis e doutores formados na Europa” e reingressos no país ajudou a forjar uma mentalidade cultural diferenciada, “criadora”, em oposição aos “gostos e maneiras” das casas-grandes patriarcais, cujo apoio muitas vezes requisitaram para concretizar ideais nacionalistas e “planos revolucionários de independência política da colônia”. Gradativamente, sobretudo após a vinda da família real para o Brasil: “Tudo que era português foi ficando ‘mau gosto’; tudo que era francês ou inglês ou italiano ou alemão foi ficando ‘bom gosto’”. Estendido à economia de mercado, o processo de europeização impôs adaptações culturais e econômicas a negociantes prósperos, que deviam acessar, por meio da fluência no idioma, de viagens, de relações comerciais em esferas mais “altas”, mecanismos mais ágeis de importação e transações financeiras bem sucedidas. O avô de Pedro Nava (1974, p. 73) ilustra o êxito desse modelo:

Porque no Rio, como em Fortaleza, o dinheiro vinha para ele e onde quer que ele pusesse as mãos nascia ouro do seu toque. Se negociava em café, o mesmo se valorizava; se importava ferragens, seu preço subia e choviam pedidos de todas as partes.

A questão do biculturalismo pressupõe relação especular, mimética, com a noção de êxito social idealizada por um grupo, o que Pedro Nava (1974, p. 62) indicaria ao justificar:

Não é difícil conjecturar os motivos que trouxeram meus avós para a capital do Império. Primeiro, às viagens à Europa, requeitando a mentalidade dos dois e dando-lhes ambição de vida mais alta, em meio maior e mais elegante.

Considerações finais

Cronistas, historiadores, literatos, memorialistas, viajantes, eruditos de diferentes áreas retrataram em produções artísticas e científicas identidades nas quais certa cultura projeta suas aspirações e valores. Ambientado entre 1867 e 1870, *Quincas Borba* permite ao leitor relacionar a ascensão social do protagonista a novos usos, antevistos no *robe de chambre*, “no pouf ao centro da sala”, na imagem do “capitalista” da Corte, em contraste à do professor provinciano:

De repente, surgiu-lhe este grave problema: – se iria viver no Rio de Janeiro, ou se ficaria em Barbacena. Sentia cócegas de ficar, de brilhar onde escurecia, de quebrar a castanha na boca aos que antes faziam pouco caso dele, e principalmente aos que se riram da amizade do Quincas Borba. Mas logo depois, vinha a imagem do Rio de Janeiro, que ele conhecia, com os seus feitiços, movimento, teatros em toda a parte, moças bonitas, “vestidas à francesa”. Resolveu que era melhor, podia subir muitas e muitas vezes à cidade natal. (ASSIS, 1982, p. 26, grifo do autor)

Pedro Nava (1974, p. 66) refere que a mudança do casal Pedro e Ana Cândida do Ceará para a Corte deu-se entre fevereiro de 1878 e dezembro de 1879: “Chegando ao Rio, meu avô instalou-se com casa comissária à Rua General Câmara 74”. Antes de falecer, a 31 de maio de 1880, vitimado pela “tísica galopante”, Pedro da Silva Nava dirigia próspera casa comissária e certamente mantinha boas relações comerciais, importava produtos da Europa, excursionando, não só a negócios, pelo exterior. A crise do açúcar no Norte na segunda metade do século XIX e a valorização do café no Sul promoveram um deslocamento de riquezas e, com isso, expôs Gilberto Freyre (1996, p. 47): “As ruas da Corte, estas, desde Dom João VI vinham se tornando as

mais elegantes do Império. A do Ouvidor tornou-se a grande rua do luxo e das modas francesas”. A seca de 1877, seguida de “epidemias de cólera e de bexigas”, gerou uma onda de emigrações que, segundo Pedro Nava (1974, p. 62), teria apressado a vinda de seus avós para o Rio de Janeiro, onde já residiam Ennes de Souza e outros parentes. Nesse ínterim, como afirmou Gilberto Freyre (1996, p. 47):

Os negros, as caixas de passa, as latas de ervilha, os pianos ingleses, os vinhos franceses – tudo foi ficando mais caro: mais difícil de ser adquirido pelos fidalgos rurais do açúcar. Os fidalgos do açúcar começaram a ser eclipsados pelos do café.

Tal crise seria possivelmente desfavorável à casa importadora de Pedro da Silva Nava em Fortaleza. Na Corte das décadas de 70 e 80 do século XIX, a crescente urbanização levou alguns serviços das casas-grandes do interior aos sobrados citadinos e destes para as ruas, fomentando o desenvolvimento de atividades comerciais, mecânicas e industriais, da fabricação de mobílias imitando o gosto francês, passando, enumerou Gilberto Freyre (1986, p. 134-135) por

[...] sorveterias familiares onde, além de sorvetes, encontravam-se bolos, bolinhos, empadas de camarão, pão-de-ló e doces italianos e franceses que as negras das casas não sabiam fazer nas cozinhas patriarcais, atingidas, assim, no seu prestígio quase sagrado.

Lojas de miudezas, de ferragens; armazéns de secos e molhados; cocheiras que alugavam carros para passeios; até os “[...] cafés que, na segunda metade do século, foram juntando aos vinhos de jenipapo e de caju, rivais dos fabricados pachorrentamente em casa pelas iaiás, vinhos, licores e *cognacs* importados diretamente da Europa”. Citando a obra de Andrew Grant, *History of Brazil* (1809, p. 169), Gilberto Freyre compara alimentos mais acessíveis à população àqueles acessíveis ao

[...] branco da casa senhorial, com a sua carne fresca má, suas conservas e seus alimentos secos, importados da Europa. (...) O mesmo Grant observou como era intensa, nos primeiros anos do século XIX, a importação de alimentos da Europa: peixe seco, presunto, linguiça, queijo, manteiga, biscoitos, azeite, vinagre, macarrão, nozes, ameixas, azeitonas, cebolas, alho, etc. Alimento para habitantes de sobrados. Para senhores das casas mais opulentas. (FREYRE, 1986, p. 286)

Em *Quincas Borba*, Machado de Assis (1982, p. 138) compõe uma cena representativa do valor simbólico ou social desses produtos, quando atribui à personagem da casamenteira, de família sem recursos, mas que deseja impressionar o noivo tão esperado, o seguinte pedido: “– Papai compra amanhã latas de conserva, ervilha, peixe, etc., e ficam guardadas. No dia em que ele aparecer para jantar, põe-se no fogo, é só aquecer, e daremos um jantarzinho melhor”. Pedro Nava presume como o avô buscaria suprir esse mercado “na cidade onde tudo lhe corria bem”:

Dentro da sua casa de comércio, meu avô trabalhava como um mouro. Passava horas no meio dos fardos, dos amarrados, das latas, dos engradados e dos caixotes dos vinhos, das conservas, das manteigas, dos presuntos, dos azeites, das tintas, das ferragens, dos couros, dos panos grossos e das fazendas finas que lhe chegavam de Hamburgo, de Liverpool, do Havre, de Gênova, do Porto e que ele distribuía pelo Município Neutro e províncias do Rio de Janeiro, de Minas Gerais e de São Paulo. (NAVA, 1974, p. 72-73)

Pedro Nava concilia a pesquisa genealógica a recursos do ficcionista e do historiador ao biografar o avô homônimo, Pedro da Silva Nava, reconstituindo sua história, conforme afirmou Antonio Candido (1989, p. 61), por “tradição fragmentária”, em uníssono com o memorialista, que comparou ao ofício do arqueólogo o processo de coletar, arquivar e transcrever “lembranças fragmentárias”. Mesmo o retrato que Pedro Nava (1974, p. 66-67) obtém por testemunhos é heterogêneo:

Como espelho de vários lados, outras faces ele deixou: a da inteligência e bom convívio, a que se referiam seus cunhados; a da bondade e doçura, que impressionaram sua mulher e filhos; a de sua pilhéria rabelaisiana e do seu gosto pela farsa.

Reconstituir o passado de grupos e lugares por vasto acervo arquitetônico, bibliográfico, documental, iconográfico e a partir do próprio repertório de leituras, experiências, arquivo familiar e pessoal permite ao autor das Memórias vislumbrar aspectos e traços do passado sob ótica diferenciada, que apreende influências sócio-históricas e literárias da cultura francesa no contexto, escrita, trabalho, vida familiar e viagens do negociante Pedro da Silva Nava, mas também na economia de cidades em desenvolvimento, na europeização de sentido francófilo, impregnando as “vogas da época”, o

“espírito do século”, o “desabrochar da vida social e, principalmente, da vida intelectual”.

Referências

AGUIAR, Joaquim Alves de. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Edusp, 1998.

ASSIS, Machado. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 1982.

BALDERSTON, Katharine C. *The History & Sources of Percy's Memoir of Goldsmith*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

BETHLÉEM, Louis Henri. *Revue des Lectures*. Paris: Editions de la Revue des Lectures, 1928.

BOURSIER, Jean-Yves. La mémoire comme trace des possibles. *Socio-anthropologie*, Paris, v. 12, 2002. Disponível em: <https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/145>. Acesso em: 24 dez. 2021.

BUENO, Antônio Sérgio. *Visceras da memória: uma leitura da obra de Pedro Nava*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 51-69.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *The practice of Everyday Life*. Translated by Timothy J. Tomasik. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. V. 2: Living and Cooking.

CHAVES, José Adjuto Castelo-Branco. *Memorialistas portugueses*. Amadora: Livraria Bertrand, 1978.

COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

ERMAKOFF, George. *Rio de Janeiro 1840-1900: uma crônica fotográfica*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2006.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GARCIA, Celina Fontenele. *A escrita Frankenstein de Pedro Nava*. Fortaleza: UFC edições, 1997.

GARCIA, Celina Fontenele. Nava, leitor de Proust. *Revista de Letras*, Curitiba, v. 16, n. 1, p. 23-41. 1994. Disponível em: http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/17484/1/1994_art_cfgarcia.pdf. Acesso em: 19 jan. 2022.

GARCIA, Celina Fontenele. O papel da memória na escrita autobiográfica. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1/2, n. 25, p. 15-24, jan. 2003. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl25Art03.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2022.

GARCIA, Celina Fontenele. Pedro Nava e a aquisição de sua identidade cultural. *Revista do Gelne*, Natal, v. 3, n. 1/2, p. 1-4, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/9188/6542>. Acesso em: 19 jan. 2022.

GARCIA, Fátima. Fortaleza e os grandes negócios. *Fortaleza em fotos*, Fortaleza, jan. 2012. Disponível em: <http://www.fortalezaemfotos.com.br/2012/01/fortaleza-e-os-grandes-negocios.html>. Acesso em: 15 jan. 2022.

HOTEL Franklin du Brésil 19, Rue Buffault – Le Hall. *HipPostcard*. Disponível em: <https://www.hippostcard.com/listing/france-paris-hotel-franklin-19-rue-buffault-le-hall/9149663>. Acesso em: 19 jan. 2022.

LÜNEN, Alexander. Tracking in a New Territory: Re-imaging GIS for History. In: LÜNEN, Alexander; TRAVIS, Charles (eds.). *History and GIS: Epistemologies, Considerations and Reflections*. New York: Springer, 2013. p. 211-240.

MUNSLOW, Alun. *The Routledge Companion to Historical Studies*. London; New York: Routledge: 2000.

NAVA, Pedro. *Bau de ossos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. 1974.

NAVA, Pedro. *Chão de ferro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. 1976.

NAVA, Pedro. Pedro Nava: em busca do tempo vivido. Entrevista cedida a Edmilson Caminha. In: CAMINHA, Edmilson. *Palavra de Escritor*. Brasília: Thesaurus Editora, 1995, p. 37-50.

NAVA, Pedro. *Território de Epidauró*: crônicas e histórias da História da Medicina. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial. 2003b.

PANICHI, Edina Regina Pugas. Cem anos cravados na memória. Entrevista cedida a Edina Panichi. *Folha de Londrina*, Londrina, 4 jun. 2003. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/cem-anos-cravados-na-memoria-449186.html>. Acesso em: 19 jan. 2022.

RICOEUR, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Translated by Kathleen Blamey & David Pellauer. Chicago; London: University of Chicago Press, 2009.

ROBERTSON, Joana. Seria este o chocolate mais romântico feito no mundo? *BBC News*. Paris, 1 jan. 2015. Disponível em: <https://www.uol.com.br/nossa/cozinha/noticias/bbc/2015/01/01/seria-este-o-chocolate-mais-romantico-ja-feito-no-mundo.htm>. Acesso em: 19 jan. 2022.

SANTOS, Agenor Soares dos. Francês e francesismos em Pedro Nava. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, Suplemento Literário, v. 14, n. 728, p. 4-5, 13 set. 1980.

SAVIETTO, Maria do Carmo. *Baú de madeleines: o intertexto proustiano nas Memórias de Pedro Nava*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

SOARES, Luiz Carlos. *O “povo de cam” na capital do Brasil: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do Século XIX*. Rio de Janeiro: Faperj – 7 Letras, 2007.

STABILE, Susan M. Biography of a box: material culture and palimpsest memory. In: TUMBLETY, Joan (ed.). *Memory and History: Understanding Memory as Source and Subject*. London and New York: Routledge: 2013, p. 194-211.

STEMMA della Famiglia Nava. *Cognomix: L’archivio di Cognomix*. 2022. Disponível em: <https://www.cognomix.it/stemma-famiglia/nava>. Acesso em: 15 jan. 2022.

Resenha





BURN, Stephen J. *Um antídoto contra a solidão: conversas com David Foster Wallace*. Tradução de Sarah Grünhagen e Caetano W. Galindo. Belo Horizonte: Âyiné, 2021. 311p.

Diego Gomes do Valle

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

dgvalle@uepg.br

<https://orcid.org/0000-0003-1539-1852>

“[...] qualquer redenção humana possível requer que primeiro a gente encare o que é terrível, o que queremos negar”.

(WALLACE, 2021, p. 85)

Um antídoto contra a solidão, livro de entrevistas organizado por Stephen J. Burn – autor também de *Infinite Jest: A Reader's Guide* (2012) –, ajuda-nos não só a compreendermos mais e melhor a literatura produzida por David Foster Wallace, mas a pensarmos com este a respeito da cultura dos EUA, dos caminhos da literatura contemporânea e do sentido da vida. Tudo isso, em maior ou menor medida (a depender de quem o entrevista), com senso de humor ou grande desconforto.

O compêndio reúne entrevistas de 1987 até o fatídico ano de 2008, quando Wallace tira a própria vida. Há um comovente texto de David Lipsky a respeito dos últimos dias do autor de *Graça infinita*, publicado por Lipsky dois meses após o suicídio. O que se percebe, em linhas gerais, é o gradual desenvolvimento de certas premissas que, em forma de espiral, vão sendo aprimoradas e acopladas a sínteses maiores. Assim, a visão geral dessas conversações nos permite vislumbrar assuntos como: a importância da ficção na contemporaneidade, as limitações da metaficção e da arte irônica, o modo como *Graça infinita* parece reunir, tematizar e responder aos problemas levantados nas entrevistas e, por fim, o modo como a autoconsciência aguda de Wallace está relacionada ao desconforto nas entrevistas e na sua composição literária.

Uma das facetas de Wallace que mais o popularizou dentro e fora dos EUA é a de ensaísta. Ainda a serem traduzidos/publicados para além da coletânea já existente (cf. WALLACE, 2012), tais ensaios parecem,

na superfície, refletir uma incapacidade do autor para produzir um ensaio naquele conhecido molde adorniano, no qual o corte transversal, o abandono do senhorio racional totalizante seria o único método possível diante da impossível palavra definitiva a respeito de algo, “ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o *parcial* diante do *total*” (ADORNO, 2003, p. 25). Em verdade, Wallace é, sim, ensaísta no sentido de Adorno, pois, embora decididamente interessado em oferecer muitas informações acerca do objeto analisado, nunca dá a palavra final a respeito do que vê: “O ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório” (ADORNO, 2003, p. 27). A *transitoriedade* infinitesimal é dissecada por Wallace, mas sem a presunção de certeza indubitável. Trata-se, nas palavras de Wallace, de um “sujeito um tanto neurótico e hiperconsciente te mostrando como é esquisito esse negócio que nem todo mundo acha que é esquisito” (BURN, 2021, p. 169).

Foster Wallace não esconde, em mais de uma entrevista, a vantagem financeira e a alta demanda de trabalho geradas pela produção de ensaios. Chama atenção o modo como alguns temas abordados nas entrevistas foram intensamente analisados em alguns ensaios, como, por exemplo, a questão da ironia cínica e do niilismo dela derivado: “A ironia é útil para destruir ilusões, mas em geral a destruição de ilusões nos Estados Unidos já foi realizada e repetida [...] A ironia passou de libertadora a escravizadora” (BURN, 2021, p. 111). Já no ensaio “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”¹ encontramos a mais profunda contribuição de Wallace aos desdobramentos da influência da televisão na cultura dos EUA, a sistematização disso que é comentado com Larry McCaffery em 1993 (seguramente a mais prolífica e citada entrevista concedida por David Foster Wallace).

Cumprir dizer: Wallace não oferece somente opiniões acerca de assuntos muito relevantes, mas, tendo em vista o caráter abrupto e quase de improviso do formato de uma entrevista, revela profunda reflexão prévia, que possibilita pareceres muito sérios e provocativos. Associada à questão da ironia, por exemplo, temos a da metaficção produzida pela geração anterior à dele. Wallace percebe, critica e enfrenta o aspecto autoanulante da metaficção: “O fim real da metaficção sempre foi o Armagedon. A reflexão da arte a respeito de si própria é terminal” (BURN, 2021, p. 81). Assim,

¹ Cf. a tradução inédita do ensaio em Nogueira (2020).

percebe-se, em mais de uma entrevista, que o incomoda seriamente o fato de a literatura se afastar de sua primordial (para ele) função, que é a de se relacionar diretamente com experiências humanas, ao concentrar o seu efeito na pirotecnia formal: “A metaficção recursiva idolatra a consciência narrativa, faz com que *ela* seja o tema do texto” (BURN, 2021, p.106). Nesse ponto percebemos um incômodo da parte de Wallace, pois há o risco de ser julgado como retrógrado, ingênuo ou mesmo conservador² – pechas que são afastadas na medida em que conhecemos a sua proposta diante do estado de coisas em que se encontrava *Graça infinita*, obra evidentemente nada previsível.

Logo no ano de publicação de seu maior romance, 1996, Wallace diz que: “[...] queria fazer um livro que fosse triste” (BURN, 2021, p. 122), “[...] queria fazer alguma coisa que fosse difícil de verdade, mas sem deixar de ser divertido de verdade, e que fizesse valer o esforço e a atenção de se ler aquilo tudo” (BURN, 2021, p. 124). Wallace especifica sua anatomia da tristeza (própria e da cultura dos EUA) dizendo que “[a] tristeza de que o livro trata, e que eu estava vivendo, era um tipo americano de tristeza” (BURN, 2021, p. 128). O que se percebe, lendo as entrevistas e cotejando as obras ficcionais de Wallace, é que da (e, no atual momento, somente da) atmosfera trágica, depressiva e emocionalmente comprometida que podem sair as palavras mais legitimamente sinceras (sem aspas). Não haveria nada de novo sob o sol se fosse só isso, mas Wallace o faz consciente – e não sem incômodo – da mirada irônica e causticante: “quanto mais eu envelheço mais penso que o que há de mágico na arte pra mim é a ideia de coisas comoventes” (BURN, 2021, p. 264).

Em muitos momentos das entrevistas, Wallace detalha o modo como se relacionava com a literatura ao lê-la e produzi-la. Nesses momentos, o que se percebe é uma postura muito assertiva quanto à função da literatura no sentido mais humanista e, em grande medida, tradicional. Algo que, depois do advento do pós-modernismo, parece ser um passo atrás: “Ficção ou move

² O professor e tradutor Caetano W. Galindo, no ensaio “Um tipo americano de tristeza: o próximo romance de David Foster Wallace e os próximos romances americanos” (2008), diz: “Em um mundo em que qualquer ensaísta que se preze trata de escrever entre aspas uma palavra como ‘sinceridade’, ou um conteúdo ‘emocional’, dado o cinismo elegantemente dominante, não é apenas um investimento pessoal por parte do autor (outra noção ‘datada’) que corre o risco de ir por água abaixo” (GALINDO, 2008, p. 129).

montanhas ou é uma coisa chata; ou ela move montanhas ou não faz nada” (BURN, 2021, p. 43). Para a já citada entrevista a Larry McCaffery, em 1993, diz que a boa ficção (acompanhando um antigo professor) seria aquela que pode “confortar os perturbados e perturbar os confortáveis” (BURN, 2021, p. 68). Lembrando discursos célebres como os de Todorov, Jouve, Kundera, Cândido e Llosa, Wallace busca associar esse poder humanizante da literatura aos aspectos mais problemáticos da condição humana, e que, por acaso, eram aqueles que mais o perturbaram desde a mais tenra idade:³ “Mas existem alguns poucos livros que eu li e que me transformaram em outra pessoa, e acho que toda boa literatura de alguma maneira aborda o problema da, e age como um antídoto contra a solidão” (BURN, 2021, p. 59). Contudo, a análise da cultura dos EUA feita por Wallace propõe como diagnóstico um “desapreço pela frustração e pelo sofrimento” (BURN, 2021, p. 70), em favor da anestesia televisiva, motivo pelo qual o romance *Graça infinita* parece oferecer crítica e desdobramentos de tal mentalidade, compondo uma espécie de estudo: “A parte interessante é entender por que estamos tão desesperados por esse anestésico contra a solidão” (BURN, 2021, p. 84).

Nesse sentido, Wallace revela um profundo ímpeto em responder com sua obra ficcional tal demanda obliterada deliberadamente dos interesses estado-unidenses: “Pra mim, a arte que é viva e urgente é a arte que se preocupa com o que significa ser um ser humano” (BURN, 2021, p. 236). Assim, há um forte interesse em se registrar, em tais entrevistas, o comprometimento ético necessário à casta de escritores da qual faz parte, inclusive fazendo um *mea culpa*: “[...] é tarefa nossa constituir esses valores [morais], e nós não estamos fazendo isso” (BURN, 2021, p. 61). Engana-se quem o julgar moralista no sentido estrito, mas acerta quem o julga como alguém que tematiza, de modo absurdamente autoconsciente, os dramas morais mais desafiadores de nosso tempo.

Esse elemento da autoconsciência está relacionado ao desconforto nas entrevistas concedidas, pois acompanhamos complexas idas e vindas

³ D.T. Max, na biografia *Every Love Story is a Ghost Story: A Life of David Foster Wallace* (2013), registra: “‘Summer, 71 or 72’ – Wallace was nine or ten – ‘First occasion of ‘Depressive, clinically anxious feelings,’ He wrote in a medical history summary toward the end of his life” [Verão de 71 ou 72 – Wallace tinha nove ou dez anos – ‘Primeiro episódio de ‘Depressão, sentimentos clinicamente associados à ansiedade,’ Ele escreveu em um formulário médico no final de sua vida] (MAX, 2013, p. 8, tradução nossa).

antecipadas, que revelam uma profusão de ideias tensionalmente expostas: “Eu tendo a só conseguir fazer as pessoas dizerem coisas que acho que são sérias se eu estiver ao mesmo tempo tirando sarro da personagem. Acho que é uma fraqueza. Vem do fato de eu ser tão autoconsciente” (BURN, 2021, p. 47).

Como fica muito claro, especialmente nos anos finais, essa autoconsciência não o favorecia nas entrevistas. Por outro lado, cada entrevista parece revelar uma certa relação cênica com o entrevistador, que é passível de interpretação, de exegese dramática. Por exemplo, diante de McCaffery, vemos Wallace à vontade e aberto à concessão, à troca amistosa e produtiva; em suma: uma disposição a pensar *com* o jornalista. Já com o francês Didier Jacob, vemos uma figura arredia, que não se preocupa por ser antipática com as, registre-se, perguntas mal feitas. Encontramos respostas como: “Se estou certo, então a sua verdadeira pergunta é...” (BURN, 2021, p. 267); “Entendida literalmente, essa pergunta é impossível de responder” (BURN, 2021, p. 269); “Receio que esta seja outra pergunta que não entendo totalmente” (BURN, 2021, p. 272). Desse modo, a disposição cronológica das entrevistas oferece uma certa leitura narrativa do livro de Burn, em que vislumbramos um personagem fragmentado⁴ se debatendo entre dizer algo que será interpretado de modo equívoco e já antecipando as possíveis réplicas que ele vai progressivamente amadurecendo. O capítulo inicial de *Graça infinita*, em que Hal se vê precisamente nessa situação, é muito elucidativo disso: “Eu não sou o que vocês veem e ouvem” (WALLACE, 2014, p. 17), diz Hal. O Wallace que não sabemos quem foi está ali, sobretudo naquilo em que silenciosamente o encontramos (confortáveis ou perturbados) em nossa leitura.

Referências

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.

BURN, Stephen J. (org.). *Um antídoto contra a solidão: conversas com David Foster Wallace*. Tradução de Sara Grünhagen e Caetano Galindo. Belo Horizonte: Âyiné, 2021.

⁴ “[...] geralmente me sinto bastante fragmentado, como se eu tivesse uma sinfonia de vozes diferentes, e vozes em off e informações, todas falando ao mesmo tempo” (BURN, 2021, p. 239).

GALINDO, Caetano Waldrigues. Um tipo americano de tristeza: o próximo romance de David Foster Wallace e os próximos romances americanos. *Outravezessia*, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 125-138, 1 jan. 2008. Bimestral. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11984/11254>. Acesso em: 24 jul. 2022.

MAX, D.T. *Every Love Story is a Ghost Story: A Life of David Foster Wallace*. New York: Penguin Books, 2013.

NOGUEIRA, Bruno Silva. *Ficções culpadas: uma discussão de temas do romance Graça infinita à luz do ensaio “E Unibus Pluram: a televisão e a ficção nos EUA”*, ambos de David Foster Wallace. 2020. 186 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/69700>. Acesso em: 20 jul. 2022.

WALLACE, David Foster. *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo*. Tradução de Daniel Galera e Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WALLACE, David Foster. *Graça infinita*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.