



ALETRIA

revista de estudos de literatura

E-ISSN 2317-2096

Realismo
ontem e hoje

v. 34, n. 3

JUN.—SET. 2024

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: Rômulo Monte Alto; SUBCOORDENADORA: Maria Juliana Gambogi Teixeira; DOCENTES: Anna Palma, Elen de Medeiros, José de Paiva dos Santos, Márcia Maria Valle Arbex, Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, Matheus Trevizam, Miriam Piedade Mansur Andrade, Olimar Flores Júnior, Roberto Alexandre do Carmo Said, Volker Karl Lothar Jaeckel; DISCENTES: Andreia Garavello Martins, Júlio Maurício Madureira, Luis Gustavo de Paiva Faria, Maíra Borges Laranjeira; SECRETARIA ACADÊMICA: Camila Barros Rodrigues e Giane de Oliveira Jacob

Editores

Elen de Medeiros, Marcos Antônio Alexandre

Conselho Editorial

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Letícia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo e Silvano Santiago

Organizadores do número

Marcos Rogério, Ana Cotrim, Alex Alves Fogal

Editor de Arte

Emerson Eller

Projeto Gráfico

Stéphanie Paes

Capa

Schoenen (1886), de Vincent van Gogh

Secretaria

Lilian Souza dos Anjos, Ana Paula Ribeiro Sanchez

Revisão e Normalização

Kathleen Oliveira

Diagramação

Kathleen Oliveira

ALETRIA

revista de estudos de literatura



Aletria | Belo Horizonte | v. 34 | n. 3 | jul.–set. 2024 | 144 p. | e-ISSN 2317-2096



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

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.; online.

Histórico:

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

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

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

Disponível apenas online a partir de 2015.

Textos em português, inglês, espanhol e francês.

ISSN: 1679-3749

e-ISSN: 2317-2096

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 2017
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009
www.lettras.ufmg.br/periodicos
periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

8 Apresentação
Marcos Rogério Cordeiro; Ana Cotrim; Alex Alves Fogal

11 Editorial
Elen de Medeiros; Marcos Antônio Alexandre

Dossiê: Realismo ontem e hoje

14 O Realismo em *Cena do crime*, de Karl Erik Schollhammer:
desencontros e desvios
*Realism in Cena do crime, by Karl Erik Schollhammer: Disconnections
and Deviations*
Alex Alves Fogal

29 Realismo & engajamento: a importância da mediação formal na
elaboração poética afirmativa de Conceição Evaristo e Castro Alves
*Realism & Engagement: The Importance of Aesthetic Mediation in the
Affirmative Poetic Elaboration by Conceição Evaristo and Castro Alves*
Bárbara Del Rio

45 *Da arte das armadilhas*: lírica e sociedade
Da arte das armadilhas: Lyric and Society
Carlos Augusto Bonifácio Leite

- 59 *Três mulheres de três ppês*: um quase-romance realista de Paulo Emílio no contexto da ditadura civil-militar brasileira
Três mulheres de três ppês: A "Realistic Novel" by Paulo Emílio in the Context of the Brazilian Civil-military Dictatorship
Carolina Serra Azul Guimarães
- 73 Sobre uma possível definição do *Bildungsroman*
On a Possible Definition of the Bildungsroman
Martín Ignacio Koval

Varia

- 88 O espaço agônico em William Faulkner e Francisco Dantas
The Agonic Space in William Faulkner and Francisco Dantas
Joseana Souza da Fonsêca; Carlos Magno Santos Gomes
- 104 Tensões da trajetória progressista em *Grandes esperanças*
Tensions of the Progressive Trajectory in Great Expectations
Maria Eulália Ramicelli
- 120 Apicultura em Columela e Paládio:
visada temático-estrutural e estilística
*Beekeeping in Columella and Palladius:
A Thematic, Structural and Stylistic Approach*
Matheus Trevizam

Resenha

- 136 KORNBLUH, Anna. *Immediacy, or the Style of too Late Capitalism*. London: Verso Books, 2024. 240p.
Alysson Tadeu Alves de Oliveira; Matheus Camargo Jardim
- 139 BAJOUR, Cecilia. *Cartografia dos encontros*: literatura, silêncio e mediação. Tradução de Cícero Oliveira. Lauro de Freitas/BA: Editora Solisluna; São Paulo: Selo Emília, 2023. 184 p.
Marcos Vinícius Scheffel
- 142 SANTIAGO, Silvano. *Grafias de vida – a morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. 334p.
Rodrigo Felipe Veloso

Apresentação

Este número da revista *Aletria* é dedicado ao Realismo como tema e como questão, aproveitando de análise de obras literárias, incorporando também a discussão conceitual. O nome “realismo” é marcado por controvérsias conceituais importantes, inseparáveis de modismos que pouco esclarecem do significado crítico do qual é um poderoso portador. Muitas vezes é confundido com estilo de época ou escola, outras é atribuído a ele prescrições estéticas rígidas ou ainda dogmáticas com relação à fatura do real, noções que se misturam e não penetram a toda potência de esclarecimento e autoesclarecimento da arte e da literatura.

Entendemos o Realismo como uma forma de aproximação literária à realidade que busca figurar, em diversas formas, gêneros e estilos, as contradições subterrâneas da realidade social. Essa compreensão vem ao encontro da noção marxiana de que há em toda arte realista um materialismo espontâneo, um impulso ao desvendamento das forças motrizes da sociedade que se encontram na base das relações intersubjetivas e das próprias formas de subjetividade. Assim, o Realismo reconstrói de forma imaginativa a dialética dos momentos objetivos e subjetivos do real, desvendando a sua relação recíproca, e indicando a prioridade objetiva e material dessa relação.

Daí derivam outros dois elementos da literatura realista. Antes de tudo, a sua presença em todos os períodos históricos, alguns mais propícios, outros menos, bem como em todos os gêneros, antigos ou contemporâneos, de modo que não se identifica a escolas ou a formas específicas, como o romance do século XIX, que muitas vezes é tomado equivocadamente como “modelo”. Em segundo lugar, e mais importante, o desvelamento das relações sociais subjacentes é essencialmente *ativo*, em dois sentidos: as estruturas e conflitos sociais aparecem nas obras dissolvidos em ações humanas; e a criação fantasiosa que conduz a essa dissolução é, ela mesma, uma ação central. Nesse sentido, o Realismo não se identifica com

um reflexo mecânico da realidade, do imediato real, e sim com uma construção criativa dos seus movimentos essenciais, na forma de ações humanas.

Compreender a grande diversidade de formas como a literatura realiza esse complexo movimento figurativo é o trabalho da crítica. Os artigos aqui reunidos oferecem uma ideia da dimensão do problema. Os autores investem em múltiplas direções, abordam obras esteticamente bastante diversas, de épocas diferentes, que problematizam sua matéria de maneira própria, sem paradigmas prévios estabelecidos. É notável, por exemplo, a mobilização de fontes teóricas e conceituais independentes, como György Lukács, Mikhail Bakhtin, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin e Fredric Jameson, além dos nossos Antonio Candido, Roberto Schwarz e Paulo Arantes. A independência desses autores não os liberta de uma conversa substantiva comum. Na verdade, a autonomia de cada um ajuda de maneira decisiva engendrar um quadro teórico multideterminado, o que, em termos de construção crítica, representa o primeiro passo fundamental para a análise literária em sentido forte.

Para se ter uma ideia dessa multiplicidade orgânica de crivos de análise, façamos um breve comentário sobre os artigos aqui reunidos.

O primeiro artigo se refere a uma discussão de caráter conceitual e teórico, mas não foge do corpo a corpo com o texto literário propriamente dito. Alex Fogal aborda a questão abrindo um campo de debate com os estudos de Karl E. Schollhammer, que recupera o conceito de Realismo e o coloca na ordem do dia, transformando-o em uma espécie de grife. A abordagem enfrenta os dilemas que essa recuperação cercam o conceito de Realismo no momento contemporâneo, em outras palavras, pós-moderno, quando a própria noção de real é posta sob suspeita. Segundo seus argumentos, a retomada do Realismo veio embalada por uma nova moda acadêmica, com o que isso pode acarretar em termos de regressão quando é ressignificado segundo uma espécie de reificação conceitual. Neste sentido, o Realismo é manejado como um operador de conferência da imediatez, de registro de fatos aparentes, perdendo sua capacidade de penetrar as camadas mais profundas do processo gerador do real, verdadeira motivação de tensão entre literatura e processo social.

A partir desse ponto mais denso de discussão conceitual, os demais artigos conseguem desnudar as diferentes configurações de realismos, sempre atentando para as questões sócio-históricas de fundo, que formam a estrutura substantiva das obras e se sedimentam estilisticamente de maneiras muitas vezes imprevistas. Isso pode ser conferido pelos leitores nos artigos de Carlos Augusto B. Leite e Bárbara Del Rio, ambos dedicados ao estudo da poesia. O primeiro se dedica à análise da obra de Ana Martins Marques, jovem escritora mineira dotada de experiência do presente. Segundo o autor, a tendência lírica, que em princípio poderia ocultar o significado de um processo social concreto, serve de estilização para a reflexão da matéria social subjacente a ela, invertendo com isso paradigmas que pareciam resolvidos na recepção crítica de faturas desse tipo. O exercício de análise é fluido e penetrante ao mesmo tempo, fazendo da fatura estética uma matéria objetiva por si só, através da qual ultrapassa as possíveis intenções autorais. Esse enfoque é desdobrado no outro artigo citado acima, dedicado à comparação de dois autores muito distantes no tempo, Castro Alves e Conceição Evaristo, o primeiro um vate expoente do Romantismo, a segunda uma das escritoras mais prestigiadas do nosso tempo. O que a autora procura pôr em discussão é uma correlação natural à primeira vista entre eles, mas só à primeira vista. Em primeiro plano estão a figuração de personalidades negras e femininas, assujeitadas pela opressão econômica, cultural e de gênero. A partir de uma apreciação cuidadosa das ferramentas de linguagem poética

que foram mobilizadas, a análise atravessa as questões literárias e põe em discussão o que a matéria dessa poesia tem a dizer sobre os impasses de formação na sociedade brasileira, com seus dados de exclusão congênita.

Somam a esses artigos e às perspectivas que eles trazem, estudos dedicados à prosa de ficção. Carolina Serra Azul Guimarães analisa um romance de Paulo Emílio Salles Gomes, questionando a própria forma do romance enquanto gênero, uma questão de raiz técnica que faz parte do escopo de interesse do Realismo crítico. A aparente fragmentação global do romance é interpretada como fatura estética dos tempos sombrios da ditadura no Brasil, uma estratégia de formalização que revela por si mesma o caráter de enfrentamento intelectual da literatura com relação às contradições postas pelo processo histórico. Esse gancho de interpretação é redimensionado no artigo de Martín Ignacio Koval, dedicado à reflexão estética do chamado Romance de Formação (*Bildungsroman*) a partir de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o livro clássico de Goethe. A análise perpassa o significado histórico e trans-histórico do romance de formação, sua interpretação por correntes teóricas pós-modernas que tendem a dessubstancializar a carga realista latente que o gênero consegue formalizar. Desse modo, sem tomar o problema do desgaste conceitual como motivo de seu trabalho, o autor entrega munição para repensar o desgaste algo reificador que o conceito de Realismo vem sofrendo há muito tempo, e que a nova moda de resgate não reparou, ou talvez só agravou.

Os organizadores

Marcos Rogério Cordeiro

Ana Cotrim

Alex Alves Fogal

Editorial

Para fechar este número da *Aletria*, apresentamos na seção “Varia” três artigos que propõem reflexões de obras em distintos momentos históricos da literatura ocidental. Detendo-se em uma perspectiva comparatista entre a literatura moderna e contemporânea a partir de aspectos do espaço literário, em “O espaço agônico em William Faulkner e Francisco Dantas”, Joseana Souza de Fonsêca e Carlos Magno Santos Gomes se debruçam sobre a obra *Enquanto agonizo*, de William Faulkner, de 1930, e *Uma jornada como tantas*, de Francisco Dantas, de 2019. Na abordagem das obras, observam as experiências agônicas das personagens como índices de um espaço agônico, que perdidos em devaneios e lamentos percorrem um caminho para a morte.

Recuando temporalmente para o século XIX, Maria Eulália Ramicelli analisa, em “Tensões da trajetória progressista em *Grandes esperanças*”, a representação elaborada por Charles Dickens em seu romance dos paradoxos da sociedade vitoriana. Para isso, dá ênfase a Casa Satis e a sra. Havisham como elementos conservadores presentes na trajetória progressista de Pip para tornar-se um *gentleman*.

Já em “Apicultura em Columela e Paládio: visada temático-estrutural e estilística”, Matheus Trevisam propõe o exame de duas obras latinas: *De re rustica*, do século I d.C., e *Opus agriculturae*, do séc. IV-V d.C, no que diz respeito à estrutura das obras, ao estilo dos autores e à temática abordada por ambos, a apicultura.

Para encerrar o número, apresentamos três resenhas. Alysson Tadeu Alves de Oliveira e Matheus Camargo Jardim resenham a obra *Immediacy, or the Style of too Late Capitalism*, de Anna Kornbluh, teórica estadunidense de literatura. Marcos Vinícius Scheffel, por sua vez, apresenta a resenha de *Cartografia dos encontros: literatura, silêncio e mediação*, da autora argentina Cecília Bajour, na tradução de Cícero Oliveira. Por fim, o livro mais recente de Silvano Santiago, o conjunto de ensaios agrupados em *Grafias de vida – a morte*, é resenhado por Rodrigo Felipe Veloso.

Com isso, almejamos apresentar ao leitor a diversidade de trabalhos e estudos que se dedicam ao estudo da literatura em suas diversas formas, temáticas, pluralidades e diversida-

des. Ressaltamos e agradecemos a dedicação de todos que envidaram esforços para garantir a qualidade do número: autores, pareceristas, organizadores e a equipe responsável pela editoração. A todos e a todas, registramos nosso agradecimento. E desejamos uma ótima leitura.

Os editores

Elen de Medeiros
Marcos Antônio Alexandre

Dossiê

Realismo ontem e hoje

O Realismo em *Cena do crime*, de Karl Erik Schollhammer: desencontros e desvios

Realism in Cena do crime, by Karl Erik Schollhammer: Disconnections and Deviations

Alex Alves Fogal

Centro Federal de Educação Tecnológica de
Minas Gerais (CEFET-MG) | Belo Horizonte
| MG | BR
alexfogal@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-3596-8295>

Resumo: No cenário atual dos estudos literários no Brasil, a discussão sobre o Realismo normalmente se encontra associada aos apontamentos do crítico Karl Erik Schollhammer, principalmente quando o foco são as produções literárias contemporâneas. Já em sua obra intitulada *Ficção brasileira contemporânea* (2009), o crítico tece considerações sobre o problema que se tornaram bastante conhecidas no contexto acadêmico brasileiro. O objetivo deste artigo é analisar de que modo ele aborda o realismo em uma investida mais recente, a obra intitulada *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo* (2019). Para atingir esse intuito, o estudo tentará compreender a posição do autor em relação a problemas já estabelecidos nesse campo de discussão e as tipificações de Realismo propostas por ele.

Palavras-chave: Realismo; crítica literária brasileira; Schollhammer; *Cena do crime*.

Abstract: In the current scenario of literary studies in Brazil, the discussion about realism is usually associated with the notes of critic Karl Erik Schollhammer, especially when the focus is on contemporary literary productions. In his work entitled *Ficção brasileira contemporânea* (2009), the critic makes considerations about the problem that have become well known in the Brazilian academic context. The objective of this article is to analyze how he approaches realism in a more recent attempt, the work entitled *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo* (2019). To achieve this aim, the study will attempt to understand the author's position in relation to problems already established in



this field of discussion and the typifications of realism proposed by him.

Keywords: Realism; Brazilian Contemporary criticism; Schollhammer; *Cena do crime*.

Introdução

As reflexões e debates sobre o Realismo na literatura não costumam ocupar lugar de destaque no atual cenário da área de Letras no Brasil. Embora a discussão sobre o tema se destaque por sua complexidade e envolva grande pensadores dos estudos literários e da filosofia, geralmente, excetuando-se as poucas e honrosas exceções, ou é tratado como assunto resolvido, ou é abordado de modo descuidado e simplificador.

Os possíveis motivos para explicar esse fato são inúmeros e complexos, uma vez que envolvem aspectos sociais e ideológicos da sociedade atual que extrapolam o âmbito da academia e até mesmo do campo literário, ligando-se, por exemplo, aos ditames da indústria cultural e à conjuntura do estágio contemporâneo do capitalismo. Assim sendo, elucidar essa explicação é uma tarefa que está além da capacidade e escopo desse artigo.

Por outro lado, parece algo mais palpável observar que a aceção geral que o termo Realismo acabou por receber no ambiente acadêmico e na crítica literária contemporânea no Brasil depende, em grande medida, dos estudos do crítico dinamarquês Karl Erik Schollhammer. Por mais que ainda não tenha sido feita uma análise quantitativa ou estatística sobre isso, uma simples pesquisa no *Google* já nos permite ver que essa observação não é despropositada, uma vez que o nome do autor geralmente se encontra vinculado à grande maioria das investigações sobre a relação entre literatura e realidade no âmbito da produção literária brasileira mais recente.

Ainda na primeira década dos anos 2000, mais especificamente em 2009, Schollhammer publicou o livro *Ficção brasileira contemporânea*, que é presença quase certa nas referências bibliográficas de pesquisas que tenham como tema o modo segundo o qual a realidade histórica e social é captada pelas obras literárias brasileiras contemporâneas. O livro aposta em um suposto esgotamento da discussão estética sobre o Realismo conforme foi concebido até meados do século XX e coloca em circulação termos como “hiper-realismo” e “realismo feroz” para argumentar que há um novo Realismo em atuação a partir da virada para o século XXI. Naquela ocasião já era possível constatar encaminhamentos problemáticos na argumentação do autor e algumas formulações que não pareciam fazer jus ao longo e rico debate sobre o tema do Realismo na literatura ocidental,¹ porém, a obra alcançou popularidade e para os estudiosos da literatura contemporânea passou a ser importante no que se refere aos rumos da literatura brasileira, assim como influenciou no debate sobre o tema da representação da realidade. Após essa primeira investida, o autor deu sequência às suas

¹ Para um maior detalhamento da perspectiva de Karl Erik Schollhammer em *Ficção brasileira contemporânea* e dos problemas que ela traz, ver o estudo “O realismo segundo a contemporaneidade no Brasil: a literatura e a crítica” (Fogal, 2020).

proposições e em 2013 publicou o livro intitulado *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Nele, além de retomar alguns pressupostos exibidos em *Ficção brasileira contemporânea*, Schollhammer aumenta o foco da discussão sobre o conceito de Realismo – notemos que está presente no subtítulo do livro – e até mesmo se arrisca a uma rápida incursão pela tradição crítica que se dedicou ao tema, abordando algumas pequenas nuances das discussões ocorridas entre Georg Lukács, Ernst Bloch, Brecht e Adorno. Entretanto, o que mais chama a atenção no livro citado é que o crítico acaba por cunhar algumas tipificações de Realismo que, segundo ele, atestam o surgimento desse novo Realismo e a falência do projeto anterior, chamado várias vezes na obra de “realismo histórico”.

A proposta deste artigo é tentar investigar em *Cena do crime* de que modo o autor constrói essa abordagem sobre o espinhoso tema do Realismo na literatura e quais são os pressupostos que fundamentam o seu ponto de vista sobre o problema. Para atingir esse intuito, o foco da análise buscará compreender de que modo o conceito de Realismo aparece na hipótese do autor e no que consiste a tipificação de categorias de Realismo que ele estabelece.

Realismo, violência e referencialidade

Geralmente, o conceito de Realismo costuma sofrer duas distorções básicas quando é abordado de modo mais superficial. Uma delas consiste em compreendê-lo como uma tentativa de cópia fiel da realidade, como se seu fundamento básico fosse a reprodução servil de um objeto ou ação, visando um relato quase fotográfico do que se observa. Esse ponto de vista é bastante comum, entretanto, nem por isso é menos problemático, pois acaba por esterilizar a carga de *poiesis* do Realismo, sem a qual fica difícil até mesmo concebê-lo como um procedimento artístico.² Logo, caso sua função se restringisse a ser um *scanner* da realidade, sem lhe atribuir matizes, seria pouco produtivo observar o mundo por essa ótica, uma vez que outras áreas do conhecimento já possuem essa pretensão.

A outra distorção diz respeito à tendência de associá-lo a uma perspectiva degradada da realidade, como se o grau de Realismo de determinada representação fosse diretamente dependente de seu aspecto de brutalidade e vulgarização. Nesse sentido, tudo aquilo que se associa ao aspecto puramente fisiológico e animalizado do mundo social acaba por ser apresentado como mais realista. A crítica a essa concepção muitas das vezes é detratada por seus defensores como sintoma de puritanismo ou de imposição ética, contudo, o motivo central para a oposição a esse Realismo de aspectos naturalistas é o de que ele impede uma visão

² A discussão sobre essa questão é longa e complexa, entretanto, é importante deixar claro que grande parte dela diz respeito a uma concepção de *Mímesis* que se confunde com a noção de *imitatio*, ou seja, pensa-se o processo mimético apenas como um decalque, deixando-se de lado seu poder transfigurador que consiste em representar deformando. Logo, como a noção de *poiesis* envolve um processo de transformação de sentido, é lícito afirmar que a compreensão da representação da realidade como uma cópia que busca apenas se igualar ao copiado é algo deficiente do ponto de vista da estética literária. Platão, no livro X da *República*, ao tecer críticas ao método de criação poético o faz justamente por reconhecer a sua essência transfiguradora (Platão, 2004, p. 325-331). A partir do ponto de vista da crítica estética dialética, Adorno nos ensina que a forma estética “especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma”, ou seja, surge da afirmação da imagem da realidade mas se consolida como arte ao romper com ela (Adorno, 2011, p. 14).

mais totalizante sobre a esfera social e humana, pois acaba restringindo-a aos aspectos sórdidos da vida, tornando-se, portanto, parcial e limitada.³

Em *Cena do crime*, a abordagem de Schollhammer acaba por se comprometer com esses dois problemas citados acima. Começando pelo segundo, este já se mostra visível até mesmo no subtítulo da obra: “violência e realismo no Brasil contemporâneo”. Percebe-se que o crítico acaba por aproximar os dois termos em uma relação de interdependência. Durante toda a extensão do primeiro capítulo, a capacidade de observação e representação do real está condicionada a uma simbologia que somente circula em torno da brutalidade e da morbidez, tanto que o autor discorre sobre vários exemplos de artistas plásticos como Rosângela Rennó e Artur Barrio, que ilustram o “forte fascínio que a cena do crime exerce sobre artistas e escritores, pois ela dialoga com o enigma do humano em seu sentido profundo” (Schollhammer, 2013, p. 23). O interesse pelo tema é tão marcante que ao citar *Étant donnés* de Marcel Duchamp, Schollhammer se dedica até mesmo a esmiuçar reportagens e publicações jornalísticas relacionadas ao assassinato que serve de base para a criação do artista francês. Em determinada passagem chega a classificar uma das hipóteses sobre a motivação do crime como “picante” (Schollhammer, 2013, p. 26).

Essa conexão entre realidade social e degradação se mostra ainda mais explícita quando o crítico decide delinear os primórdios disso que ele designa como um novo Realismo na literatura brasileira contemporânea. Segundo ele, foi Rubem Fonseca, com o lançamento de *Os prisioneiros*, em 1963, o inaugurador dessa vertente, cuja prosa, dotada de um “brutalismo”, foi inovadora pois não se limitava a abordar o cotidiano “a partir de um distanciamento moral, mas expressava sua experiência diretamente” (Schollhammer, 2013, p. 55). Somente essa questão da falta de distanciamento e da reprodução direta da experiência já seriam problemas que merecem uma reflexão mais detida, pois torna-se improvável pensar em representação realista sem mediação, mas, por ora, o que nos interessa é a relação sinônima estabelecida entre o real e a brutalidade, pois para o autor de *Cena do crime*:

A recriação literária de uma linguagem coloquial “chula”, desconhecida pelo público de leitores, representava a vontade de superar as barreiras sociais da comunicação e, ao mesmo tempo, imbuir a própria linguagem literária de uma nova vitalidade para poder superar o impasse do realismo tradicional diante da moderna realidade urbana (Schollhammer, 2013, p. 56).

Todo o suposto potencial de renovação estética identificado pelo crítico em Rubem Fonseca acaba por se mostrar restrito à utilização de um código de linguagem “chula”, não sendo destacado “como” se faz isso, mas apenas “o que” é utilizado. Em outras palavras, foca-se no tipo de dispositivo utilizado e não no modo de integrá-lo à fatura estética, o que resulta em uma superestimação do conteúdo em detrimento da forma, como se o uso de termos de baixo calão fosse um valor em si. Paralelamente a isso, é notável também que o chamado “impasse do realismo tradicional” – não fica muito clara qual é a significação que Schollhammer atribui a esse termo – frente à “moderna realidade urbana” parece se resumir ao uso de “palavrões”, como se uma simples vulgarização da retórica utilizada nas produções

³ As críticas de Georg Lukács ao Naturalismo em seu ensaio intitulado “Narrar ou descrever: a propósito da discussão sobre naturalismo e formalismo” ajudam a compreender melhor essa discussão. O texto está contido em *Ensaaios sobre estética* (1965).

literárias mais recentes fosse um recurso suficiente para que se mostrassem aptas a representar as transformações estruturais ocorridas na sociedade durante a passagem do século XX para o XXI. Nesse caso, parece lícito dizer que tanto a concepção de representação estética como a de realidade histórica acabam por perder um pouco da multiplicidade e complexidade que as caracterizam. Um pouco mais à frente, ainda tentando ressaltar o pioneirismo da prosa de Rubem Fonseca, é dito o seguinte:

Antes de Fonseca, autores como Antônio Fraga e João Antônio tinham dirigido sua atenção à realidade dos submundos urbanos, dedicando-se à recriação dos seus personagens em um projeto de aproximação da realidade brasileira. Mas a exigência de João Antônio de mais “realismo” na literatura era limitada, comparada com a prosa inovadora de Fonseca e a apropriação expressiva de uma crueldade violenta das grandes cidades e de suas personagens. Sem recorrer ao extremo neonaturalismo de João Antônio, Fonseca cria um estilo pungente e cru, quase pornográfico na sua impiedosa exposição de todas as feridas da mente humana. Seus textos nunca se restringem ao aspecto social e conseguem aprofundar os paradoxos da existência humana, provocando a aparição das origens do mal que os perturba (Schollhammer, 2013, p. 56-57).

Apesar do reconhecimento concedido a João Antônio por ter “dirigido sua atenção à realidade dos submundos urbanos” e se dedicado “à recriação de seus personagens em um projeto de aproximação da realidade brasileira”, Schollhammer enxerga em sua obra um Realismo mais “limitado” se comparado ao de Fonseca e sua “apropriação expressiva de uma crueldade violenta das grandes cidades”, em um “estilo pungente e cru”, “quase pornográfico”. Restam poucas dúvidas de que para o crítico a qualidade artística da representação literária depende do grau de cruzeza que o artista deve atingir em uma exposição “impiedosa”, fundamentada por um registro “quase pornográfico” daquilo que é representado. Paradoxalmente, o crítico classifica o estilo de João Antônio – ao qual, segundo ele, faltam essas características brutais – como “neonaturalismo”, sendo que os aspectos que ele elogia em Rubem Fonseca podem ser todos encontrados na proposta estética do Naturalismo. No entanto, a observação mais surpreendente se encontra ao fim da passagem, quando o autor de *Cena do crime* afirma que esse caráter “pungente” e violento da construção narrativa característica de Rubem Fonseca evita a restrição de sua obra “ao aspecto social” e consegue “aprofundar os paradoxos da existência humana”, permitindo a “aparição das origens do mal que os perturba”. Aqui, pode-se ver claramente que a concepção de existência humana exibida ali se encontra apartada do campo social, apresentando-se uma visão pouco articulada sobre a ontologia dos seres, como se os problemas objetivos da configuração histórico-social do mundo não estivessem direta e indiretamente entrelaçados aos problemas subjetivos. Esse caminho conduz o raciocínio até a ideia de “mal” que aparece na última linha do trecho, concebido como se fosse uma força metafísica que domina os homens, quase como nos moldes do pecado original ou de uma força irracional da natureza perversa da humanidade. Percebe-se que a simplificação da questão nasce da concepção de que os indivíduos e a realidade onde vivem se limitam ao âmbito da *physis*, compreendido ali como tudo que esteja relacionado a impulsos animais e fluídos corporais, ou seja, a construção do raciocínio por parte do crítico acaba por se apresentar de modo pouco matizado devido à perspectiva redutora que adota sobre o ser humano e o mundo que o rodeia. Essa lógica de interpretação culmina no aspecto excessivamente abstrato que termos como “violência” e “mal” acabam por receber. O conjunto desses

pressupostos contribui para inviabilizar uma reflexão mais profunda sobre as possibilidades de uma realização literária de caráter realista.

De maneira geral, o primeiro capítulo do livro busca consolidar a argumentação de que a violência e o crime funcionariam como filtros de observação da realidade como um todo, quase como um *Weltanschauung*. Nesse sentido, segundo Schollhammer, a criação artística e a percepção estética encontram-se sob essa influência desde o início da modernidade:

Inaugura-se assim uma hermenêutica legal que possui raízes pelo menos desde o início da modernidade e que convida a ler o mundo como se lê um texto e ler o texto como se investiga uma cena do crime. O filósofo Vilém Flusser observou que as palavras “crítica” e “criminalidade” originam-se do grego “krinein” e do latim “cernere”, que significa algo como “quebrar” no sentido de romper-se e “cometer um crime”. Olhar para o mundo como se olha para a cena de um crime é, portanto, uma atitude tipicamente moderna, uma atitude “crítica”, de distanciamento reflexivo e de intervenção sempre medida por uma certa violência necessária (Schollhammer, 2013, p. 12).

Pode-se ver com muita clareza que “crime” e “violência” não aparecem ali como termos de especificação da realidade social brasileira e nem possuem o objetivo de ressaltar seus contornos históricos. Tanto é que recorre-se a uma citação de Vilém Flusser que nem indiretamente se dirige ao foco central da tese do crítico e busca-se apenas afirmar o valor dos dois termos citados como dispositivos teóricos hermenêuticos de todo e qualquer texto. Isso é ainda mais evidente quando algumas páginas após a passagem citada acima percebe-se que Schollhammer tenta validar esse seu raciocínio por meio de exemplos da literatura estrangeira, tornando-o ainda mais inespecífico: aponta a “criatividade particular do mal” em Thomas de Quincey, o “crime” de Nabokov ao descrever com beleza o desejo do estupro e a “lógica policial” de alguns contos de Edgar Allan Poe (Schollhammer, 2013, p. 13-14).

A violência passa por uma generalização absoluta e em nenhum momento funciona como uma chave de compreensão para a representação da estrutura social brasileira, o que já se mostra como uma deficiência para uma abordagem que pretende discutir as nuances do Realismo. O universal, nesse caso, não se encontra mediado pelo particular, configurando um problema na formulação do raciocínio,⁴ uma vez que a violência, conforme é tratada por Schollhammer, perde feição histórica e adquire proporções quase metafísicas. Dizendo de outro modo, a maneira como o crítico entende a importância da violência como recurso artístico no âmbito da literatura brasileira contemporânea é pouco eficaz para aquilo que ele mesmo propõe, acabando por tornar-se uma visão pouco “realista” de enxergar o Realismo. Vejamos, por exemplo, sem nos aprofundar muito na comparação, a grande diferença entre a empreitada de Schollhammer e aquele que talvez seja um dos mais importantes estudos críticos sobre os modos de uma obra literária transformar a matéria social em elemento artístico: *Um mestre na periferia do capitalismo*, de Roberto Schwarz (Schwarz, 2012). Nesse trabalho, Schwarz consegue evidenciar de que modo os aspectos da conjuntura universal (liberalismo, trabalho livre e os valores burgueses de modo geral) são transpostos para a realidade local do Brasil (escravocrata e dependente) de modo dialeticamente ajustado, demonstrando

⁴ Para uma abordagem mais completa sobre a necessidade de interação dialética entre o universal e o particular, ver *Introdução a uma estética marxista*, de György Lukács (Lukács, 1970).

como se articulavam na forma romanesca do romancista analisado sem perder em nenhum momento o senso de coalescência entre os indicadores histórico-sociais e a composição estética. Em suma, diversamente do que se vê no autor de *Cena do crime*, uma realidade específica gerará um Realismo específico, evitando-se a armadilha da crença em tendências puramente universais do comportamento humano, conforme faz Schollhammer ao tratar a violência e o crime como conceitos gerais, como se estivessem configurados da mesma forma em uma sociedade periférica e nos países centrais.

Conforme foi apontado, a tendência ideológica de identificar o Realismo aos aspectos mais rasteiros da existência humana cria fissuras comprometedoras no conjunto argumentativo formado por Schollhammer em sua proposta. O mesmo ocorre em relação ao outro problema citado na introdução do artigo, relacionado à compreensão literal das pretensões do Realismo e das condições necessárias para que classifiquemos uma determinada obra como realista, algo que já se torna perceptível no prefácio do livro. Ali, ao tentar indicar o entrelaçamento que enxerga entre violência, realidade, cultura e literatura, o crítico busca salientar como esses elementos estão presentes em “repertório de histórias”, “algumas mais traumáticas do que outras, algumas vividas por nós, outras vividas por parentes, amigos ou conhecidos” (Schollhammer, 2013, p. 8). Percebe-se que o termo “vividas” se aplica ao “repertório de histórias” mencionado pelo crítico e junta-se a isso a utilização do termo, por duas vezes, em frases dispostas sequencialmente. A maneira como o raciocínio se apresenta parece ser um indicativo de que a noção de representação e, conseqüentemente, a de Realismo, encontram-se sempre atreladas à necessidade do registro e do factual. É importante deixar claro que isso não é, inicialmente, um impedimento para que uma estética realista se consolide, uma vez que tudo dependerá do modo como esses dados do “vivido” são internalizados na obra por meio dos procedimentos artísticos, entretanto, o que aparenta ocorrer nas referidas formulações de Schollhammer é que ele acaba estabelecendo uma relação causal entre as duas instâncias, como se para uma determinada expressão formal ser realista ela tivesse que ser necessariamente factual. Isso se mostra, por exemplo, quando o crítico estabelece uma comparação entre dois escritores da literatura brasileira contemporânea, Patrícia Melo e Paulo Lins:

Com uma ambição totalmente diferente surge *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, um escritor jovem, morador de uma ilha pobre, de cerca de 40 mil moradores, encravada no bairro mais Miami do Rio de Janeiro, a Barra da Tijuca. Enquanto Patrícia Melo só pisou numa favela pela primeira vez depois de ter escrito vinte capítulos de *Inferno*, Paulo Lins nasceu e morou a maior parte de sua vida na Cidade de Deus. Conseguiu vencer as condições sociais desfavoráveis, formar-se em uma universidade pública e realizar um trabalho sociológico sobre a sua própria favela, percurso de vida e de pesquisa que culmina num projeto literário de grande importância [...] É um documento sobre a história da Cidade de Deus [...] (Schollhammer, 2013, p. 71).

O trecho possui a intenção de colocar a obra de Paulo Lins em posição superior à de Patrícia Melo, tentando delinear aquilo que o crítico considera um “projeto literário de grande importância” por parte do primeiro. Entretanto, para atestar essa condição, Schollhammer coloca a biografia do autor como um elemento único e decisivo no julgamento das obras, algo que tem sido cada vez mais comum no contexto dos estudos literários atuais. Vê-se que a origem social de Paulo Lins e sua vivência acabam por funcionar como critérios determinantes

para a diferenciação qualitativa de sua obra em relação à produção de Patrícia Melo. Ambos tratam da violência e caos urbano das grandes cidades, contudo, considera-se que o primeiro possui maior legitimidade ou autoridade para construir o seu projeto artístico, garantindo assim uma expressão literária que pode garantir um selo de sinceridade, tornando-se assim mais “realista”, segundo os parâmetros de Realismo adotados pelo crítico. Mais ao fim do trecho citado acima, percebemos que *Cidade de Deus* é destacado por seu potencial de servir como um “documento” sobre a história da comunidade que serve de cenário ao romance, não deixando dúvidas sobre o peso que Schollhammer atribui ao caráter referencial das obras para lhes atribuir valor literário e profundidade realista.

Tal perspectiva sobre o problema da representação estética da realidade não aparece de modo isolado somente nas ocasiões citadas acima e se mostra mesmo como um fundamento das proposições de Schollhammer. Tanto é que ao analisar a obra do escritor Valêncio Xavier, considerado por ele como uma referência para que se entenda a maneira específica segundo a qual a literatura contemporânea expressa a realidade, notamos que o apreço pelo aspecto documental também se evidencia:

Em 2004, o escritor curitibano Valêncio Xavier publicou um livro, que seria seu último, intitulado *Crimes à moda antiga*, com o subtítulo *Contos verdadeiros*, que reúne oito relatos sobre crimes ocorridos no Brasil no decorrer das primeiras décadas do século XX. São histórias resgatadas da imprensa e dos produtos da cultura popular, músicas, filmes e narrativas que o autor garimpou nos arquivos policiais, documentos da justiça e crônicas policiais das revistas ilustradas da *belle époque* brasileira, sendo as histórias datadas entre 1903 e 1930 (Schollhammer, 2013, p. 103-104).

O destaque dado pelo crítico à obra de Xavier não é ocasional e se consolida pelo forte aspecto referencial visível na obra do escritor. Conforme vemos, o subtítulo de um de seus livros é *Contos verdadeiros*, enfatizando o caráter determinante que a tendência ao registro possui em sua proposta estética. Junto a isso vemos que Schollhammer qualifica positivamente o fato da obra ser constituída por “relatos” sobre crimes “ocorridos”, todos eles “resgatados” de matérias jornalísticas que o autor “garimpou”. Para conceder mérito à realização literária de Valêncio Xavier, não se observa se existe complexidade em sua interpretação da realidade ou se há potencial crítico e reflexivo em seu modo de simbolizar as relações sociais, pois o que parece mais caro ao crítico é a presença do dado empírico na composição da obra.

Embora o principal método de argumentação adotado nesse artigo consista em deixar que as próprias considerações de Schollhammer sejam a principal via de revelação dos problemas existentes na concepção de Realismo que está em jogo, é impossível não mencionar aqui as considerações de György Lukács sobre o impacto do dado documental na construção do potencial realista das obras literárias e também sobre o problema do romance reportagem. Em um texto publicado ainda em 1932, “Reportage or Portrayal?”, contido em *Essays on Realism* e que poderia ser traduzido como “Reportagem ou figuração?”, o filósofo húngaro analisa as diferenças entre o projeto estético dos ditos romances tradicionais, dotados de grande teor psicológico, fundamentados por tramas imaginadas e personagens figurados, e os romances que se utilizam do método jornalístico, construídos a partir de referências a fatos verídicos e documentos históricos. Os últimos estavam em voga entre a maioria dos leitores da época e eram tratados como uma renovação formal do romance tradicional, indicando possíveis

novos rumos na transformação desse gênero literário. Entretanto, Lukács nos mostra como essa oposição é infrutífera para entendermos o Realismo literário em termos mais profundos e de que modo os romances de reportagem acabam por oferecer aos leitores uma dimensão barateada da realidade, visto que só se mostram presentes ali seus aspectos mais superficiais e aparentes.⁵ Ana Cotrim, em *Literatura e realismo em György Lukács*, nos brinda com uma apurada explicação sobre o ponto de vista lukácsiano:

Os escritores de romances de reportagem aspiram ao conteúdo puro, sem interação dialética com os fatores subjetivos e formais. Com isso, o próprio entendimento da objetividade e do conteúdo que pretendem figurar é prejudicado. Ao aspirarem à objetividade pura e ao conteúdo puro, falseiam a dimensão objetiva e o conteúdo social que pretendem representar.

Essa distorção aparece na obra artística pela configuração de fatos isolados ou grupo de fatos, fotograficamente reproduzidos. A obra não se constitui como configuração artística da unidade contraditória e em processo de totalidade. Nosso autor não entende a totalidade no sentido extensivo, da figuração de uma ampla superfície de realidade aparente. Ao contrário, entende-a no sentido intensivo, profundo, em que a relação com a dimensão subjetiva é um momento essencial. Embora os romances de reportagem isolem os fatos objetivos de suas determinações subjetivas inerentes, o fator subjetivo não deixa de aparecer; mas aparece não em sua vinculação determinativa com os “fatos” objetivos apresentados, e sim como posicionamento moral do autor diante dos fatos que apresenta. Assim, a objetividade apartada aparece como matéria direta das obras, e a subjetividade isolada, alheia à matéria da obra, como opinião pessoal do autor, que adquire contornos morais (Cotrim, 2016, p. 157).

A citação é extensa, entretanto, nenhum trecho poderia ter ficado de fora devido à sua força de ilustração e reflexão sobre o problema que o artigo colocou em pauta. Conforme esclarece Ana Cotrim, as reservas de Lukács em relação aos chamados romances de reportagem está fundamentada no fato de que esse tipo de composição romanesca, apesar de seu empenho em apresentar aos leitores uma versão pretensamente mais verídica e objetiva do real acaba por construir uma versão mais mecânica e simplista do mundo, uma vez que essa perspectiva documental não se mostra apta a captar as tensões e contradições que compõem a esfera da realidade sócio histórica, assim como não é capaz de construir uma representação que se mostre como um todo inteligível. No primeiro caso pode-se afirmar isso pois os relatos e matérias jornalísticas que acabam por compor esse modelo de romance apenas lidam com a superfície dos acontecimentos e ações que são narradas, sem conterem, por exemplo, o aprofundamento psicológico na consciência dos personagens envolvidos ou a dramatização de seus desdobramentos de consciência, elementos que enriquecem e tornam mais viva a representação nos moldes dos romances tradicionalmente concebidos. Assim sendo, estes últimos acabam por alcançarem um grau de complexidade mais elevado ao iluminarem matizes mais

⁵ No ensaio mencionado, Lukács realiza até mesmo uma análise ideológica dos leitores e escritores defensores de cada uma dessas tendências e aponta como seus posicionamentos sobre a questão estão relacionados à função que ocupam na divisão do trabalho e na dinâmica de produção do capitalismo, evidenciando como as questões artísticas e formais estão entrelaçadas à configuração histórica da sociedade. O texto apresenta uma rica e matizada elaboração sobre problemas fundamentais para que se entenda melhor a diferença entre a referencialidade mais simples e as dimensões do Realismo, entretanto, adentrar um pouco mais nesses aspectos exigiria longas digressões no argumento central do artigo.

qualificados do campo social, como conflitos ideológicos e visões de mundo oriundas de perspectivas de classe. Sobre a segunda afirmação, relativa à dimensão da totalidade, antes de tudo é importante frisar que a noção de totalidade referida na citação – e também na proposta lukácsiana – não deve ser confundida com a avaliação da amplitude – se aborda uma cidade, uma rua, um país, por exemplo – do tipo de representação que o romance realiza e nem deve ser lida como uma antítese absoluta da ideia de algo fragmentado ou disposto em partes. A totalidade em seu sentido “intensivo” diz respeito ao fato da capacidade da obra em se apresentar como um símbolo inteligível do objeto que representa, no caso, a sociedade. Em outros termos, o que se busca é que a obra possua certa organicidade em seus princípios simbólicos, ainda que esteja disposta em uma estrutura formal não linear. Além disso, essa representação total deve superar – sem necessariamente extirpá-la – a visão individual do artista sobre o objeto representado, evitando assim se reduzir à sua perspectiva moral, como parece ocorrer no caso dos romances reportagens, onde o critério subjetivo para a seleção dos fatos e documentos que compõem a narrativa acaba por limitar a perspectiva da obra ao filtro de seleção do autor que as organiza.

Retornando às colocações de Schollhammer, pode-se dizer que seu raciocínio sobre a importância do modelo de romance produzido por Valêncio Xavier padece dos mesmos problemas apontados por Lukács em sua análise crítica sobre o interesse dos leitores contemporâneos pelos romances de reportagem. Embora o autor de *Cena do crime* tenha enxergado potencial realista na obra de Xavier, pode-se dizer que o que está em jogo ali reduz-se a um registro documental que anseia por uma objetividade pura e fotográfica sobre o real. Não se mede ali o potencial de representação crítica da sociedade por parte do artista mencionado e nem o poder de formalização artística da obra acerca do conteúdo social, pois o único interesse parece ser o dado bruto, exposto de modo incisivo diretamente aos olhos do leitor.

Os apontamentos realizados até aqui permitem dizer que a concepção de Realismo observável em *Cena do crime* acaba por incorrer em dois estereótipos que esmaecem consideravelmente o entendimento sobre o conceito. Apesar do livro conter um capítulo dedicado a uma curta síntese dos posicionamentos dos principais pensadores do tema – diferentemente do que ocorre em sua primeira investida, *Ficção brasileira contemporânea* – percebe-se que quase nada da reflexão construída pelos autores citados ali – Lukács, Adorno, Brecht, Bloch – foi aproveitado pelo crítico em suas considerações. Ainda que o objetivo central do livro seja justamente comprovar que há um novo tipo de Realismo em cena que supostamente se desvia dessa tradição, as bases da formulação empreendida por Schollhammer se mostram fragilizadas e se tornam presas de velhos deslizamentos já debatidos e superados.

Schollhammer e sua tipificação do “Novo Realismo”

No quarto capítulo de *Cena do crime*, Schollhammer se dedica a demonstrar que esse novo Realismo no qual crê está fundamentado por quatro tipificações: o Realismo do choque, o afetivo, o indexical e o performático. Antes de abordá-los, o crítico estabelece o século XX como marco para as suas formulações, entendendo assim – baseado em apontamentos de Roland Barthes e Jacques Rancière – que o século XIX, especificamente por meio de *Madame Bovary*, de Flaubert, determinou os limites daquilo que ele classifica como “realismo representativo do século XIX”, pois para ele, no romance do escritor francês, foi criado um “laço inespe-

rado entre realismo e experimentação” (Schollhammer, 2013, p. 158). Logo de início, vê-se que em seu ponto de vista a construção estética realista parece ser antagônica à experimentação, o que nos permite entender que quando se utiliza dos termos “realismo representativo do século XIX” ou “realismo histórico”, talvez esteja atribuindo a eles uma carga semântica algo negativa, bem próxima à acepção de antiquado. É curioso pensar que o próprio século XIX mencionado pelo crítico nos traz exemplos que contrariam essa separação entre Realismo e inovação formal,⁶ vide os exemplos de Laurence Sterne, Stendhal e Machado de Assis, contudo, o que mais importa aqui é tentar delinear quais são as premissas sobre as quais Schollhammer tenta fundamentar sua ideia de novo Realismo. Em um primeiro momento, já fica muito claro que há uma reprovação quase automática daquilo que se apresenta como distante da contemporaneidade.

Em seguida, ao delinear com um pouco mais de clareza o que lhe parece mais determinante na eleição da literatura do século XX como momento de virada para esse tal novo Realismo, o crítico nos aponta o seguinte: “De maneira radical essa arte demandava um novo realismo, não pelo caminho do realismo histórico, senão na procura de uma arte e de uma literatura performática capazes de interferir sem mediação no mundo e expressar sua realidade crua” (Schollhammer, 2013, p. 160-161).

Aqui se encontra um ponto fundamental para compreendermos melhor a proposição de Schollhammer. Para ele, o aspecto central na transformação do conceito de Realismo está diretamente ligado à capacidade de “interferir sem mediação no mundo”, buscando-se uma expressão artística da “realidade crua”. Esse endosso de uma representação literária que prescindia dos movimentos de mediação já estava presente nas elaborações do crítico desde *Ficção brasileira contemporânea*, no entanto, aqui esse posicionamento ganha mais visibilidade e, conforme ficará claro a seguir, acaba por servir de base para as tipificações de Realismo que o crítico defende. Mas, antes de tudo, é necessário entender melhor o que significa especificamente essa demanda do crítico por uma representação sem mediação.

Segundo Schollhammer entende, a mediação existente entre o artista e a realidade, proporcionada por meio da forma literária e do trabalho com a linguagem, seria a causa de uma sensação de distanciamento que não lhe parece mais condizente com o gosto contemporâneo e com a “fome de realidade” dos indivíduos da atualidade, sedentos por *reality shows*, documentários, biografias e *lives* nas redes sociais (Schollhammer, 2013, p. 155).⁷ Devido a isso, o autor considera que o cerne do problema está no fato de que a “literatura representativa” não se mostra apta a produzir uma “convenção sólida da descrição do objeto como acontece, por exemplo, na imagem com o perspectivismo, que fornece uma tradução universal quase automática das três dimensões em duas” (Schollhammer, 2013, p. 161). Consequentemente, a

⁶ A análise que Fredric Jameson faz do quadro de Van Gogh em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* é uma excelente amostra de um raciocínio contrário ao de Schollhammer. Lá, Jameson evidencia o Realismo que há na “transformação violenta e proposital do mundo objeto opaco do camponês” por parte das técnicas do pintor, expressão máxima do “alto modernismo” (Jameson, 2004, p. 33). Aliás, durante todo o livro de Jameson, temos lições de como Realismo e experimentalismo são duas forças artísticas complementares, desiguais, porém combinadas.

⁷ Um ponto que não passa despercebido em *Cena do crime* é que ao longo do livro, em várias passagens diferentes, os parâmetros do autor para confirmar a mudança da perspectiva do público e atestar a necessidade da arte trilhar novos rumos sempre estão determinados por uma visão bastante amena sobre a indústria cultural e seus produtos. Os programas policiais vespertinos, os reality shows e os filmes blockbusters são utilizados como parâmetros sem que sejam apontadas as suas especificidades.

linguagem “nunca consegue criar uma cópia sensível do real, e diferentemente do ilusionismo visual, não corre o perigo de ser confundida com seu objeto” (Schollhammer, 2013, p. 161). Tais observações levam o crítico a considerar que a única maneira da linguagem literária alcançar um estágio verdadeiramente realista se dá quando “copia a linguagem e não a realidade”, perfazendo um tipo de “escrita que transcreve a voz em vez do mundo material”, ou dito de modo mais claro ainda, “é o discurso que em vez de imitar a realidade toma outros discursos como objeto” (Schollhammer, 2013, p. 161). Por fim, o autor conclui então que esse novo modo de representar a realidade dos romances contemporâneos atinge esse intento ao recriar literariamente “discursos informais do povo, a linguagem das pessoas reais e de suas falas do cotidiano sofrido”, portanto, “a semelhança coloquial” deixa de ser “privilégio” somente dos personagens, visto que “os narradores assimilam a mesma voz e, juntos, escritor, narrador e personagem forçam a expressão oral a sua extrema realização na denominação daquilo que não tem nome, do inarrável, do execrável e do insuportável” (Schollhammer, 2013, p. 162).

É interessante observar que apesar da aura de novidade e atualidade que as formulações do crítico pretendem transmitir, a repetição do termo “cópia” e seus derivados denuncia que seus pressupostos ainda estão vinculados à ótica do Realismo vulgar, conforme apontado aqui na primeira parte do trabalho. Porém, dois outros pontos de sua argumentação mostram-se mais centrais para a discussão. Primeiramente, é visível que Schollhammer acaba por reduzir a noção de representação realista à apropriação de um discurso por outro, em um espelhamento enunciativo onde a informalidade e o coloquialismo aparentam ser apenas itens para uma receita de como “transcrever” a “linguagem das pessoas reais”. As grandes proposições do Realismo objetivam entender como os matizes que organizam a sociedade se transformam em dispositivos artísticos, ou para lembrar aqui de Antonio Candido (2006), como o “externo” se torna “interno”. Nesse sentido, os elementos da realidade passam a ser parte integrante da fatura estética – mas nem por isso deixam de conter propriedades distintas, não se tornam linguagem pura – e funcionam ali de modo a potencializar a reflexão histórica e social, ou seja, são muito mais do que recursos linguísticos utilizados para construir a identidade discursiva de uma obra. A concepção do autor de *Cena do crime*, de certa forma, simplifica a questão ao restringi-la aos aspectos mencionados. Paralelamente a isso, percebe-se também que o anseio por uma representação “sem mediação”, conforme anunciou em seu programa para o novo Realismo, não se mostrou executável, visto que nos próprios exemplos que cita sobre a absorção do discurso coloquial como força motriz das obras há um processo mediador em ação, na medida em que as vozes ali presentes estão estilizadas. Já em seus princípios básicos a perspectiva geral do crítico sobre a questão merece ressalvas inúmeras e de ordem variada, entretanto, ainda nos falta entender como servem de base para as quatro categorias de Realismo mencionadas no início dessa seção do trabalho.

Conforme vimos, a perspectiva do crítico coloca no centro da cena elementos como a informalidade, a coloquialidade e a oralidade, buscando enfatizar um discurso ideológico de representatividade e inclusão, explícito quando expõe a necessidade de se construir uma dicção literária coordenada pelas falas do “cotidiano sofrido”. As premissas do autor estão em franca associação com termos e ideologias que estão na ordem do dia no discurso contemporâneo e é a partir delas que ele cunha o termo “realismo afetivo”, cuja particularidade, segundo ele, está em “contraponto com uma estética do efeito”, pois “os afetos operam por meio de singularidades afirmativas e se realizam em subjetividades e intersubjetividades dinâmicas” (Schollhammer, 2013, p. 171). Ainda nessa toada, ele nos diz que, “na experiência

afetiva a obra de arte torna-se real com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo” (Schollhammer, 2013, p. 172). Esse “realismo afetivo” seria ocasionado por meio do “choque”, que por sua vez, só pode ocorrer por meio da “indexação” da realidade, captada por meio da “performance”, conectando-se os quatro tipos de Realismo elencados pelo autor.

Em uma tentativa de síntese da tipologia de Schollhammer, vê-se que aquilo designado por ele como “realismo do choque” está em associação direta com o papel determinante que a violência ocupa em sua concepção de realismo. Conforme suas próprias palavras, a partir de uma “distância maior do realismo histórico” o realismo do choque tem como premissa tratar a representação sempre como um “evento de trauma”, “ou seja, o efeito da representação se agrava para um evento traumático” (Schollhammer, 2013, p. 162). Quanto ao que ele chama de “realismo indexical”, trata-se de “uma exaltação da contingência pura num signo que não tem sentido”, e que só demanda “o reconhecimento de sua evidência inegável” (Schollhammer, 2013, p. 179). Esse tipo de realismo é identificável no procedimento rotinizado por alguns escritores contemporâneos brasileiros como Férrez, Marcelino Freire e Bernardo Carvalho, consistindo na utilização de fotos e imagens que não se articulam diretamente com o sentido do texto escrito. O “realismo performático”, como o próprio nome indica, diz respeito a “efeitos de realidade” que se dão por meio de performances não redutíveis “à comunicação racional”, efetivadas por meio de um nível “não hermenêutico”, deslocando “o centro das leituras dos conteúdos e das características de discurso e estilo para uma atenção cada vez mais acentuada no fazer pragmático do texto” (Schollhammer, 2013, p. 179-180).

Em todos os casos, é perceptível a sobreposição do efeito sensível e afetivo da representação ao efeito reflexivo. A percepção do sujeito receptor é colocada em primeiro plano, construindo-se um panorama ególatra. O realismo e a possibilidade da dramatização artística da dinâmica histórica e social, objetivando a compreensão crítica do mundo objetivo, dá lugar a um programa onde a impressão íntima de um “eu” indeterminado sobre os fenômenos que o cercam é um fim que se basta a si mesmo. Logo, é plausível afirmar que essa concepção de representação se reduz à esfera do indivíduo – perdendo a capacidade de representação em grande escala que o realismo possui – e se apoia em uma visão irracionalista sobre as relações humanas, visto que preza pelo automatismo das sensações e não pela tentativa de desvelar a dinâmica da realidade social. Trata-se de um projeto e não de um deslize ocasional ou de uma má interpretação do problema, o que fica visível na passagem a seguir, quando o autor se propõe a uma definição geral sobre essa sua nova versão para o Realismo, ou “realismo extremo” conforme ele mesmo o designa:

O realismo extremo evoca a derrota da representação [...] Assim o realismo extremo volta à figura inicial, na identificação negativa do real que tanto na dialética negativa adorniana quanto na *Verfremdung* de Brecht se colocava a serviço de um deslocamento cognitivo das ilusões alienadas da nossa realidade e aqui se propõe a presentificar seus efeitos sensíveis [...]. Mas agora não se trata de uma derrota das faculdades sensíveis diante das exigências da razão, senão de uma derrota do espírito diante do sensível em sua materialidade mais baixa, degradada, repulsiva, violenta e terrível da possível experiência humana (Schollhammer, 2013, p. 167-168).

Deliberadamente nos é dito que essa proposta de Realismo procura uma identificação negativa com o real, mas longe da investida de Adorno e Brecht, que procuravam ler a realidade a contrapelo para decompor suas camadas de fetiche e alcançarem uma interpretação que evidenciasse seus aspectos concretos. No caso de Schollhammer, o termo negativo é mais literal, uma vez que sua utilização está associada à obsessão pela “materialidade mais baixa” e “degradada” da vida, o que parece sempre ser o mote central das leituras empreendidas a partir de seu filtro de observação. Despreza-se a forma estética como via para desautomatizar a compreensão sobre a vida, optando-se por fazer dela simplesmente uma “presentificação dos efeitos sensíveis”. Podemos dizer, sem medo de exagerar, que trata-se de um Realismo que não se propõe a investigar a realidade, ela própria apresentada aqui como objeto sem nuances e refratário a anseios racionalistas e totalizantes. Segundo esse modo de ver, importa apenas sentir e experienciar o real, ainda que os sentimentos e experiências manifestos não sejam nada mais que representações mecânicas construídas por subjetividades esvaziadas.

Conclusão

Após o caminho percorrido aqui, percebe-se que as proposições de Schollhammer sobre o Realismo e suas supostas modificações não conseguem êxito em demonstrar aquilo que anunciam e por vezes partem de pressupostos altamente contestáveis. Como vimos, o teor de novidade de sua abordagem mostra-se comprometido quando as considerações do crítico caem em lugares comuns já suficientemente discutidos – a questão do Naturalismo, o peso do registo documental, entre outros – e revelam ambiguidades e imprecisões que não se mostram interessantes para aumentar a profundidade da discussão sobre a representação da realidade na arte literária.

Deve-se louvar o fato de que a empreitada do autor contribuiu para uma certa revigoração do interesse sobre o realismo nos estudos literários no contexto brasileiro, porém, em linhas gerais não parece injusto dizer que Schollhammer apenas agrupou alguns dos principais estereótipos sobre o tema e lhes atribuiu uma roupagem teórica atualizada de acordo com as últimas tendências acadêmicas no âmbito das humanidades e mais especificamente ainda, na área de Letras. Isso explica a tentativa de aplicar termos como “afetivo” e “performance” em suas formulações, mesmo que na maioria das vezes tais conceitos cheguem até mesmo a causar dificuldades para a argumentação do crítico.

Dito isso, no fim das contas, pode-se dizer que os problemas parecem bem maiores que os ganhos, pois além de *Cena do crime* nos apresentar uma versão do Realismo menos complexa e matizada que aquela já delineada na tradição dos estudos literários, é possível afirmar que em alguns momentos até mesmo a noção de literatura, de modo geral, acaba por sofrer alguns impactos negativos, visto que o fundamento metodológico das análises de Schollhammer é construído com base em uma supremacia do conteúdo temático – violência, brutalidade, crime, pornografia – em detrimento da forma – quase nada se aponta sobre perspectiva narrativa, construção de personagens etc – , desconsiderando-se a necessidade da interação dialética entre as duas instâncias. Ainda mais perigosa, segundo a perspectiva aqui adotada, é a afirmação de que a literatura não precisa – e não deve – se constituir mais como ferramenta para desvelar os fetiches e as ilusões que compõem as relações sociais e a

conjuntura histórica, bastando a ela o papel de ressaltar efeitos sensíveis da superfície da realidade, funcionando quase como um teste de degustação em um *reality show* de gastronomia.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- COTRIM, Ana. *Literatura e realismo em György Lukács: os efeitos da inflexão marxista em suas ideias estéticas*. Porto Alegre: Zouk, 2016.
- FOGAL, Alex. O realismo segundo a contemporaneidade no Brasil: a literatura e a crítica. In: CORDEIRO, Rogério; ALVES, Luiz Alberto; SIFFERT, Alysson (org.). *Dimensões do realismo: literatura brasileira*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020. p. 269-281. v. II.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2004.
- LUKÁCS, György. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- LUKÁCS, György. *Ensaio sobre estética*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LUKÁCS, György. *Essays on Realism*. Cambridge: MIT Press, 1983.
- PLATÃO. *A república*. Tradução de Enrico Corvisi. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2012.

Realismo & engajamento: a importância da mediação formal na elaboração poética afirmativa de Conceição Evaristo e Castro Alves

Realism & Engagement: The Importance of Aesthetic Mediation in the Affirmative Poetic Elaboration by Conceição Evaristo and Castro Alves

Bárbara Del Rio

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) | Belo Horizonte | MG | Brasil
barbaradelrio@cefetmg.br
<https://orcid.org/0000-0001-5415-6981>

Resumo: Esse artigo tem o objetivo de estabelecer uma relação entre os poemas “Mãe do cativo” e “Vozes-mulheres” acerca das estratégias formais para a configuração temática do negro e da figura feminina. Deste modo, nos cercaremos dos conceitos de engajamento, literatura empenhada e literatura panfletária para discorrer sobre como a arte capta aspectos sociais e históricos, promovendo reflexões que, muitas vezes, contrastam com a performance dos escritores, sendo essa última mais grandiloquente que a primeira. Assim, a estruturação e a forma do poema, por não serem imediatistas, evidenciam um aspecto mais conciliador, característicos da formação nacional, sendo, portanto, mais realistas, capazes de mimetizar a totalidade e suas deformações, se comparadas às experiências individuais dos poetas.

Palavras-chave: realismo; engajamento; Conceição Evaristo; Castro Alves.

Abstract: This paper has a proposal to establish a relation between the poems “Mãe do cativo” and “Vozes-mulheres” about the formal strategies to the thematic configuration of black and feminine figures. In this way, we will surround with the concepts of engagement, committed literature and pamphlet literature to discuss how art captures social and historical aspect, promoting reflection that often contrast with the writer’s performance, the latter being more grandiloquent than the first. Thus, the structure and form of the poem,



as they are not immediate, demonstrate a conciliatory aspect, characteristic of national formation, and are therefore more realistic, able to represent the totality and its deformations, compared to individual experience.

Keywords: realism; engagement; Conceição Evaristo; Castro Alves.

Literatura realista: forma artística como reflexão sobre a realidade

Ao discorrer sobre Realismo e sobre a forma artística como representação do mundo, é imprescindível consultar as contribuições de Gyorgy Lukács. Ainda que as análises e afirmações estejam perpassadas por um viés ideológico aguçadamente marxista, aspecto que se pode explicar facilmente pela questão histórica e biográfica, o pensamento do húngaro é a base no empreendimento da discussão entre arte e sociedade.

Opondo-se à estética hegeliana, Lukács se atem à abordagem materialista demarcando a necessidade de ter como horizonte uma dialética histórica das categorias estéticas. Assim, critica a ideia de espírito absoluto como um grau de intuição e representação e coloca no centro da conversa a luta de classes, deixando de lado o idealismo na medida em que observa a realidade objetiva como elemento amalgamado, mas independente da consciência intuitiva humana:

somente a dialética materialista – que à diferença de Hegel, faz do trabalho material real, não do trabalho abstratamente espiritual, a base da humanização e da evolução do homem – pode expressar correta e cientificamente a realidade também no campo estético. Somente esta filosofia pode captar corretamente a objetividade social de cada estado do mundo, o papel da atividade do homem na gênese e no desenvolvimento da arte, sem criar uma separação falsa e rígida entre a relação do homem com a natureza e sua atividade social. [...] E pode fazê-lo porque a concepção marxista do trabalho apreende o intercâmbio da sociedade com a natureza, isto é, tanto a conexão das categorias do trabalho com seus pressupostos naturais quanto a modificação desses pressupostos em relação com o desenvolvimento social do trabalho (Lukács, 2011, p. 71).

O trabalho do teórico contempla, portanto, pensar a conexão necessária entre a civilização e a arte literária, tentando explicar as formas da segunda pela estrutura da primeira em momentos diversos do desenvolvimento. Nesse sentido, apesar de compreender que os escritores modernos rompem com o modelo em direção a um espírito livre de criação, entende que esse fenômeno está atrelado às múltiplas determinações históricas que possibilitam, nesse sentido, não perder de vista a totalidade que une o ser e a natureza. A arte literária é, então, trabalho realizado ao mesmo tempo pela história humana e marcado pela evidência da totalidade que também estaria no âmago da atividade criadora individual. Há uma relação de sedimentação de formas assim como uma relação ente particularidade e totalidade social.

Isto posto, Lukács compreende como “realistas todas as obras que guardam essa noção de realidade humana concreta transferida para o meio imaginante da linguagem” (Bordini,

2003, p. 57). Nessa toada, torna-se importante a noção de estruturação e forma para essa representação mimeticamente artística: estruturação é a rede de elementos internos de uma obra literária e também externos a ela, que produz a significação como um processo sempre em construção, dependendo das interações sociedade-indivíduo, história-História. Já forma é real concreto, materialidade do mundo, emoções humanas que atuam na luta pela vida. Pode-se dizer, assim, que a estruturação contempla e conforma a forma, revelando, sobretudo, a utopia de que a arte literária possa devolver ao público a imagem de si mesmo na luta de classe, trabalhada na fantasia que deflagrasse um quadro mais nítido da existência, desnudando os conflitos da ideologia alienante.

Essa relação entre estrutura e forma realista nos conduz à intenção de que a arte seja sempre um modo de reflexão da vida, uma forma de aperfeiçoamento humano e da humanidade. Obviamente, a estrutura literária é autônoma e deformativa, mas é imprescindível que ela seja esclarecedora do real, atuando no processo de humanização e expondo os conflitos sociais. Distante de um materialismo mecanicista e também do idealismo espiritualoso, o realismo lukacsiano, de que estamos tratando, se vale da convicção marxista de que “os méritos de uma obra literária devem ser julgados sempre pelos seus valores intrínsecos, em detrimento da sua eficácia propagandística” (Vedda *apud* Cotrim, 2016, p. 13). Isso se torna interessante na medida em que a figura dos escritores não precisa reagir à esquerda para ser crítico à sociedade opressora. Inclusive, há muitos na esfera conservadora, cuja obra levava água ao moinho da consciência política na representação narrativa. Nesse sentido, é preciso reiterar que o personagem vive uma vida independente de seu criador. Saber disso ajuda a entender obras realistas, que conseguem representar com vivacidade o real e ilustrações rebaixadas que não respeitam a autonomia artística tampouco proporcionam reflexão acerca do objeto contemplado. Tornar a ideologia em uma forma artística é algo difícil e não está plenamente no controle da esfera da criação. Como Lukács evidenciou, a arte precisa ser encarada de modo menos subjetivo, isto é, menos atrelada à posição do escritor. Não é que ele não seja importante. Mas o critério de avaliação está na própria obra e como ela representa todas as intenções. Assim, a postura pessoal carece se tornar forma estética.

Nesse sentido, realismo artístico está associado à representação, não da imediatez, mas do engendramento essencial das forças motrizes da sociedade. Menos à luta de classe panfletária associada à intenção autoral subjetiva, mas mais no confronto da conformação artística, isto é, em traços individuais da obra, tal como na estilística das personagens e do narrador, por exemplo. Esse é o motivo cabalmente revelador, pois de boa intenção..., digamos, por assim dizer, que esse nosso mundo está cheio.

Engajamento é conteúdo social sedimentado

Grande crítico literário, Antonio Candido discorreu sobre a literatura empenhada. Caracterizou-a como aquela comprometida com a história do seu país. É possível, acredito, uma aproximação desse conceito à discussão sobre a literatura realista na medida em que ambas estão preocupadas em como a estruturação do texto pode proporcionar a representação da forma, isto é, uma reflexão acerca da sociedade em suas etapas de desenvolvimento. No momento, nos cercaremos de examinar o que pode ser considerado como literatura empenhada e a diferença dessa para engajamento e panfletarismo.

Em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido se propõe a analisar um sistema literário e cultural consciente da importância da função social e histórica. Nessa obra, discute-se qualidade estética proporcionada pela mediação de forma e conteúdo, e valoriza, sobretudo, o empenho, demonstrando que até os problemas estruturais são reveladores do processo formativo. Diferentemente de uma análise cronológica e histórica da literatura brasileira, amplamente realizada por diversos críticos literários, Candido procura uma dialética de momentos decisivos para entender como eles configuram e representam artisticamente a autenticidade nacional. Assim, reconhece nos arcades uma singularidade edificante “animados pelo desejo de construir uma literatura como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus” (Candido, 2009, p. 27). Conclui, portanto, que a literatura empenhada do século XIX “favoreceu a expressão de um conteúdo humano, bem significativo dos estados de espírito de uma sociedade que se estruturava em bases modernas” (Candido, 2009, p. 27).

Literatura empenhada é explicitada por Candido (2009) como um fenômeno que integra a disposição do espírito individual, historicamente do maior proveito, exprimindo certa encarnação literária do espírito nacional, redundando muitas vezes nos escritores em prejuízo e desnorteio, sob o aspecto estético. Percebo que o crítico discorre sobre empenho como sendo parte da obra e não necessariamente da postura do escritor. A luta política sem a mediação torna-se momentânea em seu elemento formal e prejudica a representação bem como o “exercício da fantasia” (Candido, 2009, p. 26).

É certo que, quando discorre a respeito da literatura empenhada, Candido associa o conceito ao movimento de formação da literatura, intimamente relacionado à nossa independência política. Ainda nesse contexto, o crítico esclarece sobre a necessidade de mediação para alcançar essa autenticidade e como isso independe da vontade do escritor. Aliás, tal situação pode acontecer inclusive em obras de qualidade parca na medida em que se tornam sintomáticas da realidade objetiva. Nesse aspecto, em outro momento, ainda que não se debruçasse sobre o conceito como fez Lukács, discorre sobre o realismo estético a partir da “coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio” (Candido, 2009, p. 27). Aqui, Candido permanece pedindo mediação na discussão da obra literária e aponta como isso é importante para figurar a relação entre arte e sociedade: “a integração dialética de forma e conteúdo, de arte e realidade, que possibilita ao elemento social constituir-se em elemento de estruturação da obra literária” (Candido, 2014, p. 13-14). Sendo assim, o aspecto empenhado da literatura está ligado ao conteúdo histórico e social. Esse, por sua vez, precisa estar conformado autonomamente na obra para fazer sentir a realidade: “a mensagem é inseparável do código, mas o código é a condição que assegura o seu efeito” (Candido, 2011, p. 178).

A literatura empenhada assume vicissitudes realistas na medida em que, pela configuração formal, evidencia o realismo como polo dialético da criação literária, concentrando a tendência para reproduzir nas obras os traços observados no mundo real – seja nas coisas, seja nas pessoas e nos sentimentos – junto do aspecto da fantasia, isto é, a tendência para inventar um mundo novo, diferente e muitas vezes oposto às leis do mundo real. Os autores e as modas literárias oscilam incessantemente, e é de sua combinação mais ou menos variada que se faz a literatura (Candido, 2011, p. 94).

Em *Realidade e realismo*, Antonio Candido conseguiu contemplar, em perspectivas diversas, a relação entre sociedade, política, cultura, biografia conformada pela estética. Para isso, ele lança mão da base interpretativa realista que seria uma espécie de síntese inventiva de uma visão integrada, conseguindo alcançar pela figuração estrutural o movimento da his-

tória. Assim, conclui: “o problema da realidade na obra literária não depende, no fundo, da aparência, das camadas superficiais da obra e do que ela apresenta, mas da profundidade”. Percebo que essa discussão tem a ver com a verossimilhança, mas é muito maior e mais profundo. A literatura realista é empenhada na representação das forças sociais sedimentadas ao texto. Isso faz sentir o real de maneira mais convincente do que as narrativas que buscam o sentimento da realidade mediante a função referencial.

Aqui, o mestre deixa claro que o engajamento concernente à humanização e ao apelo político precisa estar no texto. Assim, reitera os riscos do engajamento virar panfletarismo na medida em que o viés social não se transforma em estrutura estética e aparece para venda da obra, projeção do escritor entre outras causas:

Cada época tem os seus tipos de engajamento, e a nossa requer sem dúvida o avivamento da consciência política. O intelectual tem necessidade e obrigação de refletir contra para preservar posições. Tem que criticar uma situação da qual discorda profundamente. Por um lado isso é muito bom, mas do outro pode desviar as energias dos estudos específicos e perturbar a visão (Candido, 1974, p. 3).

Atento ao mercado editorial que orienta o juízo crítico, catalisando informações e normalizando uma série de aspirações, Candido discorreu sobre o *boom* de publicações em 1930 e chamou atenção para o favoritismo de uma literatura panfletária. A avaliação reflexiva do estudioso é importante, ainda que esteja relacionada a um outro momento, para reforçar que a representação cultural artística de grupos excluídos tem a sua validade como denúncia, porém esse aspecto pode sofrer “rotinização” absorvida pelo mercado como um nicho de consumo, longe de promover conscientização e mudança efetiva:

De maneira geral a repercussão do movimento revolucionário de 1930 na cultura foi positiva. Comparada com a de antes, a situação nova representou grande progresso, embora tenha sido pouco em face do que se esperaria de uma verdadeira revolução. Se pensarmos no ‘povo pobre’, ou seja, a maioria absoluta da nação, foi quase nada (Candido, 2011, p. 234).

Nesse sentido, além de discorrer sobre a representação crítica do chamado romance do nordeste, considerado o romance por excelência, sobretudo por buscar expor radicalmente os dramas como análise do que como transformação, Candido reflete sobre o panfletarismo temático e revela como isso muitas vezes alijou o próprio desenvolvimento de técnicas já que o conteúdo representativo se dispersava da forma:

a preocupação absorvente com os problemas (da mente, da alma, da sociedade) levou muitas vezes a certo desdém pela elaboração formal, o que foi negativo. Posto em absoluto primeiro plano, o problema podia relegar para segundo a sua organização estética (Candido, 2011, p. 237).

Nesse ponto é que Candido arremata o raciocínio mostrando que existe sim atuação ideológica, que coopta intelectuais para o Estado ou para o mercado, mas, paralelamente a isso, a representatividade e o engajamento precisam se sustentar na obra, isto é, não só pelo conteúdo ou pela postura do escritor, mas, sobretudo pela forma. A condição para que se esta-

beleza o viés crítico está dentro da obra, na fusão válida entre a matéria com os requisitos da fatura: “O que houve mais foi a preocupação de discutir a pertinência dos temas e das atitudes ideológicas, quase ninguém percebendo como uma coisa e outra dependem da elaboração formal (estrutural e estilística) chave do acerto em arte e literatura” (Candido, 2011, p. 238).

“Mãe do cativo” & “Vozes-mulheres”: autores performaticamente politizados, escrita diferentemente engajada

Para melhor compreender a representação realista e sua característica engajada, optamos por analisar dois poemas de contextos diferentes, sendo um novecentista e outro contemporâneo.¹ Almeja-se investigar a estética desses textos para compreender a autenticidade da poesia que revela contradições e limites no ato de representação e dramaticidade. A interpretação é referente a dois poemas cujos autores se destacam pela performatização. Isso significa que ambos expressam a poesia sob uma perspectiva cênica acionando a confluência ato-espaco-tempo. Além disso, esses escritores se ligaram a movimentos políticos nacionalmente desafiadores em que a imagem pessoal ganhou projeção assim como seus escritos. A forma do texto traz aspectos dessa postura, mas não só. Afinal, como fora afirmado, a autonomia do texto literário se apoia no escritor e sempre consegue ir além.

Importante destacar que esses textos nos oportunizarão a compreender o processo de dialética na representação, já que, quanto mais panfletário se tornam, mais perdem a fantasia e a sedimentação formal. Muitas vezes, a vontade de engajamento apaga até mesmo a luta de classe, esboçando parcamente temas socialmente relevantes que são jogados no mercado editorial. Nesse sentido, uma reflexão importante trazida por Theodor Adorno se faz necessária:

Poderíamos dizer que, no instante em que a dialética é praticada como um tipo de ofício manual, tal como se estivéssemos seguindo uma receita e, portanto, quando está, enquanto método, sendo manipulada, que então ela já terá se convertido necessariamente em inverdade [...] Pois, de fato, pensar de modo dialético significa justamente pensar por rupturas, por assim dizer. E isso significa pensar de tal maneira que o conceito encontre em cada caso sua crítica, num sentido enfático, por meio daquilo que ele pretende ter compreendido sob si que, de modo inverso, a mera facticidade seja justamente medida a partir do seu próprio conceito (Adorno, 2022, p. 168).

O filósofo da escola de Frankfurt chama atenção para a complexidade do método dialético na representação esboçando que, quanto mais perto se fica dos conceitos, mais distorcido está o fenômeno da mimese e, por consequência, mais próximo e condenado ao

¹ A discussão sobre o que seja contemporâneo ou uma definição cronológica e histórica a respeito dos escritos concernentes a esse momento é profunda e cabe inúmeras perspectivas até mesmo de ordem filosófica. Neste artigo, caracterizamos o poema “Vozes-Mulheres” como contemporâneo por se tratar de um texto presente em uma publicação de 2008, tendo em vista a consideração de Regina Dalcastagné, ao analisar um *corpus* de obras de 1990 em diante, sobre tal designação; além de compreender que se trata de espaços em que os universais são profundamente questionados, cedendo espaço às particularidades (Dalcastagné, 2012, p. 102).

malogro da inautenticidade. Essa consideração é necessária na medida em que o panfletarismo é justamente a necessidade externa de incorporação temática à estrutura das obras sem o devido acabamento, sem uma preocupação objetivamente formal. A contradição que esses textos padecem será reveladora e poderá ser interpretada pela crítica literária. Nesse aspecto, se faz necessário compreender a organicidade da obra, que se relaciona a inúmeras instâncias, sendo o seu engajamento potente quando o combinado se faz autônomo e capaz de dizer sobre o real.

A aplicação mecânica temática não gera engajamento, mas sim panfletarismo e talvez populismo na projeção da figura autoral e da obra no mercado editorial. O enrijecimento do engajamento, a sua não sedimentação formal, impede a reflexão profunda e, ao invés da representação dialética revelar o impulso da contradição, dissolvem e expõem os elementos da luta de classe, coisificando-os, solidificando-os, tirando-lhes a vida e tornando-os imediatos.

A representação visa à dramaticidade, a compreensão do movimento das forças sociais e de suas intempéries. Quando o escritor salta por cima da obra, nas escolhas dos temas pressupostos, não deixamos de sentir a sociedade. Mas podemos nos desequilibrar e somente esse aspecto ser ressaltado, obliterando a dialética e perdendo a atuação da linguagem autônoma da literatura. O segredo para fechar essa conta está sempre na mediação.

Cabe aqui ainda uma consideração pertinente sobre como a indústria cultural² está presente na tematização engajada e panfletária. Esses aspectos foram incorporados pelo mercado editorial que solicitava ações emancipadoras, ainda que fossem discursivas. Como notado por Antonio Candido a respeito da literatura de 1930, a tópica engajada foi abraçada pelo consumo e, nesse sentido, os textos e seus autores trouxeram respostas, cada um à sua maneira. Todo contexto nos demonstra como “a cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 151). Isso quer dizer, portanto, que a cultura como mercadoria pode ocultar relações sociais de exploração do trabalho, além de criar necessidades humanas por força do lucro. Em contrapartida, nesse imbróglio, é possível captar contradições reveladoras e os limites da sua representação engajada, tudo através de muita pesquisa e exegese para de fato chegar a um juízo crítico.

A atenção aqui está voltada para a necessidade de revelação das contradições da representação dos textos. A fortuna crítica pode alcançá-la na medida em que o juízo não é refém somente do gosto, puro e simples. Ele se relaciona à avaliação que reconhece valores e se debruça em elaborar uma argumentação, diminuindo por fim o arbítrio. Obviamente, o esforço de verificação objetiva realizada pela fortuna crítica pode também flertar com a indústria, assim como ocorre com a produção das obras, de toda forma, isso apareceria

² O termo cunhado por Adorno e Horkheimer se contrapõe à “cultura de massa” e se relaciona à não existência de espontaneidade na produção e no consumo do bem cultural sob os ditames do Capitalismo Tardio. Na medida em que a cultura, superestrutura, se mostra condicionada à produção industrial, estrutura, elas passam a se retroalimentar conjuntamente. Nesse sentido, pode-se perceber a sofisticação da ideologização do capital a demonstrar que o que parecia um conceito se torna prática social reprodutiva do capital, nada comprometido com a humanização ou com aspectos progressistas transformadores. Rodrigo Duarte, estudioso da Teoria crítica da escola de Frankfurt, explica: “Tal denominação [Indústria Cultural] evoca a ideia, intencionalmente polêmica, de que a cultura deixou de ser uma decorrência espontânea da condição humana, na qual se expressaram tradicionalmente, em termos estéticos, seus anseios e projeções mais recônditos, para se tornar mais um campo de exploração econômica, administrado de cima para baixo e voltado apenas para os objetivos supramencionados de produzir lucros e de garantir adesão ao sistema capitalista por parte do público” (Duarte, 2007, p. 9).

como centro da explicação. Assim, perceberíamos como o critério reduziria a obra à linguagem ou à moda.

O esforço por entender o engajamento, comparando dois poemas de escritores diversos, está no interesse mediativo desses textos; diz respeito a como eles conformam a temática afirmativa, dando respostas formais e autênticas reveladoras de contradições. Concentramos os esforços mais na composição do que na figura dos escritores, ainda que reconheçamos a importância dessas pessoas, cada uma em seu momento. A força de observação se concentra, portanto, na disposição das palavras, seleção e invenção de imagens, no jogo de elementos expressivos, isto é, na fisionomia fisiológica do texto que incorpora os aspectos externos, não literários e os adensa.

Deste modo, a escolha parte de um lugar comum que são escritores performáticos e importantes na representação do negro e da mulher negra na literatura brasileira. Avançamos na operação de compreender as técnicas desses poemas bem como da complexidade temática que é desenvolvida. Nesse momento, o texto é o ator principal. Investigamos a formulação, a coerência interna, concebendo que:

interpretar é, em grande parte, usar a capacidade de arbítrio; sendo o texto uma pluralidade de significados virtuais, é definir o que se escolheu entre outros. A esse arbítrio o crítico junta a sua linguagem própria, as ideias e imagens que exprimem a sua visão, recobrando com elas o esqueleto do conhecimento objetivamente estabelecidos (Candido, 2009, p. 37).

O primeiro poema em análise, “Vozes-Mulheres”, foi extraído de *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008). A autora é Maria da Conceição Evaristo de Brito, que dispensa apresentações na medida em que se torna um ícone midiático no final do século XXI pela produção engajada, sobretudo relacionada ao feminismo negro. A temática sugerida no próprio título é a perpetuação da ancestralidade, através das vozes femininas, reivindicando por liberdade:

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

[...]

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela
(Evaristo, 2008, p. 24)

Nesse constructo, enfatiza-se a voz do eu-lírico, que muitas vezes se confunde com a postura da própria escritora em associar a poesia ao processo de vivência. Aqui, a poesia registra as memórias e as vidas de mulheres em condições de subalternidade seja associada à escravidão, seja no processo de favelização e exclusão social:

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

O poema avança construindo uma genealogia feminina. A voz poética já expressa perplexidade e nomeia as faltas e sentimentos. Em um processo gradativo, diferentemente das antepassadas, a filha parece ter um protagonismo na medida em que sua voz “se fará ouvir a ressonância/ o eco da vida-liberdade”:

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

A escolha semântica das palavras do campo sonoro (eco, ressonância, voz, engasgada, garganta, voz, muda, calada) é sugestiva e ajuda na construção imagética da propagação de um grito, antes abafado e agora mais expansivo. Interessante notar que a filha sintetiza as demais expressões e nesse sentido faz surgir o questionamento: em que medida ela rompe com o sentimento engasgado, calado, mudo? Em que medida ela recolhe tal grito num eco perpétuo, ressonante a ponto de reunir o ontem-hoje-agora? A escolha pelas palavras ecoar – recolher – ressoar parece problematizar todo o protagonismo e transformação temporal na medida em que se conserva aquela voz oprimida, como se o engajamento, isto é, o ajuste só fosse possível de modo conciliatório.

O significado de ecoar traz a repetição como chave de leitura. O significado de recolher está associado a reunir, compilar, conformar o que nos faz questionar onde está o protagonismo e a capacidade de ruptura do tempo presente. Além disso, as forças sociais antes identificadas como “a favela” e “a obediência aos brancos-donos de tudo” desaparecem ao cabo do poema tornando a fala e o ato dificilmente representáveis à luta. Aqui, exclui-se a importância de se dizer enfaticamente contra o que se luta e como se busca a liberdade. Por fim, “ressoar” mantém a ideia da repercussão, mantendo a perspectiva de continuidade, isto é, relações que não soam o novo, mas soam de novo.

A voz é objeto e também sujeito desse poema, a ela se ligam todos os verbos e ações. Pode-se dizer que a estrutura de “Vozes-mulheres” performatizada em torno da voz muito revela da postura de Conceição Evaristo nas entrevistas. Ao distinguir a fala da escrita, a autora destaca a importância da “escrevivência” como um modo de se “apropriar as armas da casa grande”. Diz ainda sobre o risco da mercantilização do termo:

Então esse esvaziamento, ele pode acontecer, é algo que escapole. Corre o risco também desse termo virar um termo guarda-chuva que serve pra tudo. Mas ocorre, também, desse aparato teórico ser utilizado em produções que realmente se aproximam do termo, que guardam essa experiência histórica. [...] Mas a possibilidade desse termo também ganhar uma amplitude e se transformar em material ou suporte teórico em vários espaços – agora eu estou falando especificamente do espaço acadêmico, das experiências acadêmicas -, é muito bom também porque são pensamentos, é uma episteme nascida de experiência negra (Evaristo, 2021).

Nota-se, portanto, que existe uma tendência em pensar o engajamento dentro da hegemonia, ocupando espaços possíveis em busca da legitimação. Nisso, a autora reconhece que muitas vezes a voz do subalternizado é atravessada por aqueles que detêm poder para representá-la. Contudo, elas se afirmam ainda que dentro do sistema: “esses grupos chamados “periféricos”, essa juventude, está aí publicando por conta própria. [...] Eu não diria que quebraria com a hegemonia do capital das grandes editoras, mas causa frestas, vai comendo pelas beiradas [...] Porque é um jogo de mercado” (Evaristo, 2021).

Antônio Frederico de Castro Alves ganhou a alcunha de poeta-orador na medida em que declamava seus poemas em praça pública conclamando a luta em favor da abolição e da humanização dos negros no século XIX. A adesão ao movimento abolicionista, fez com que ganhasse também o epíteto de “poeta dos escravos”. Destaca-se aqui “A mãe do cativo” (1883) como lirismo combativo que busca romper com o mercado e com a própria ética burguesa, uma vez que sugere um novo parâmetro moral e de comportamento:

Ó mãe do cativo! que alegre balanças
A rede que ataste nos galhos da selva!
Melhor tu farias se à pobre criança
Cavasses a cova por baixo da relva.

Ó mãe do cativo! que fias à noite
As roupas do filho na choça da palha!
Melhor tu farias se ao pobre pequeno
Tecesses o pano da branca mortalha.

O poema, que se divide em três partes, imprime imagens fortes e contrastantes. A figura materna é convidada para enterrar o próprio filho ou tecer-lhe a mortalha. Diante de um parâmetro radical, a consideração é pela morte ou pelo crime já que diante de um sistema desigual, a justiça será sempre tendenciosa para a manutenção da mesma ordem, portanto inexistente aos excluídos:

Não vês no futuro seu negro fadário,
Ó cega divina que cegas de amor?!
Ensina a teu filho — desonra, misérias,

A vida nos crimes — a morte na dor.

Que seja covarde... que marche encurvado...
Que de homem se torne sombrio reptíl.
Nem core de pejo, nem trema de raiva
Se a face lhe cortam com o látigo vil.

Arranca-o do leito... seu corpo habitue-se
Ao frio das noites, aos raios do sol.
Na vida — só cabe-lhe a tanga rasgada!
Na morte — só cabe-lhe o roto lençol.

O trabalho com as imagens perpetua a ironia que choca e envolve o espectador. Somam-se a isso as interjeições e as rimas que sempre buscam construir um binômio entre vida e morte, sendo que a primeira resvala na segunda e, nesse sentido, um comportamento desfibrado e malandro, ao invés de um herói, seria mais adequado já que resistir é incorporar aquele sistema. Nesse aspecto, o engajamento se faz em vias negativas:

Ensina-o que morda... mas pérfido oculte-se
Bem como a serpente por baixo da chã
Que impávido veja seus pais desonrados,
Que veja sorrindo mancharem-lhe a irmã.

Ensina-lhe as dores de um fero trabalho...
Trabalho que pagam com pútrido pão.
Depois que os amigos açoite no tronco...
Depois que adormeça co'o sono de um cão.

Criança — não trema dos transe de um mártir!
Mancebo — não sonhe delírios de amor!
Marido — que a esposa conduza sorrindo
Ao leito devasso do próprio senhor! ...

São estes os cantos que deves na terra
Ao mísero escravo somente ensinar.

A lição que se aplica é a da desfaçatez como forma de sobrevivência. Inclusive, o ensinamento irônico é pela aceitação ao trabalho, pela cultura do estupro, pela opressão. Essa aula que assemelha um entreguismo revela, pelo contrário, uma resistência de não aceitar meia justiça e conduzir de modo a colaborar com o sistema. O que parece covarde e resignado, na verdade, coloca-se como um grande gesto de coragem na medida em que sua fortaleza está na insurreição pela teimosia. O final do poema reforça a necessidade de uma ética diferenciada para os negros e termina como um aviso para as mães dos cativos: “Embala teu filho com essas cantigas.../Ou tece-lhe o pano da branca mortalha”. Isso mostra outra forma de engajamento, inclusive contrária à lógica vigente de um sistema que reforça a produção, o martírio e o heroísmo.

Alberto da Costa e Silva, ao escrever uma biografia ensaística do poeta, discorre sobre a relação de Castro Alves com os escravizados de maneira ambígua, uma vez que, sendo filho

de escravocrata, pertencendo à vida da casa grande, coloca-se a favor da abolição em um esquema brasileiro, que conhecemos como o favor.³ Assim, remonta aspectos onde o poeta lutava em prol da libertação, ainda que não houvesse um sistema econômico e político que abrigasse essa mão de obra recém-liberta, e revela certa contemplação daquelas pessoas como mercado consumidor e praticantes de trabalhos domésticos precários:

os abolicionistas deviam enfrentar diariamente problemas de consciência. Eram contrários a uma instituição que os forçava a depender dela, pois não logravam dar três passos sem usar escravos, já que toda a sociedade, no seu dia-a-dia, sobre eles se assentava. Para começar, suas casas dificilmente funcionaria sem eles, uma vez que por trabalho de escravo se tinham as tarefas domésticas: buscar água no poço, rachar lenha, recolher os penicos e capitães nas alcovas e limpá-los, após despejá-los nas caixas de retrete, lavar e passar roupas, varrer o chão, lustrar os móveis, arrumar as camas, cozinhar, servir ou fazer as compras da casa (Costa e Silva, 2006, p. 63).

“Vozes-mulheres” e “Mãe do cativo” são poemas distintos que tratam de temas semelhantes, como a perspectiva feminina associada à escravidão. Tanto um poema quanto o outro tem marco temporal distinto, sendo que o primeiro, contemporâneo, consegue alcançar uma discussão da escravidão moderna enquanto o segundo está associado ao romantismo brasileiro, especificamente ao condoreirismo. Ambos dispõem de autores reconhecidos pelas discussões políticas. São figuras condecoradas pela imprensa ou pelas editoras, seja em biografias, entrevistas ou história da literatura. Interessante compreender os limites desse engajamento na fatura dos poemas. Mais interessante ainda é refletir em que medida ocorre o encontro entre a performatização desses poetas e o lugar da recepção panfletária, levando em consideração que o engajamento e o panfletarismo estão nos autores, mas também são produzidos pela forma como a crítica e o mercado os recebem, ávidos pela temática social.

A comparação entre os poemas proporcionou a compreensão de que cada autor desenvolve trabalhos específicos com a linguagem e gera engajamentos distintos, sendo que o poema de Castro Alves está associado à escrita empenhada junto do processo de independência brasileira, discutido por Antonio Candido. No que concerne à estrutura, são representações diferentes em relação à luta, sendo possível perceber contradições interessantes que enfatizam o engajamento ou dele se distanciam. “Vozes-mulheres” parece protagonizar um grito de rompimento, mas existe ali uma integração ao sistema, ecoando e ressoando vozes sem emudecê-las. Há uma perspectiva ancestral se colocando que reforça uma designação mítica, cíclica, diferentemente do tempo histórico. Isso não invalida o engajamento, gera contradições que carecem de análise para entendermos a atuação das forças e dos atores desse lugar. Em “Mãe do cativo”, a passividade em buscar a morte é resignificada como modo de enfrentamento de um sistema em que a justiça não é possível. A aniquilação torna-se forma de humanização, ainda que seja de uma perspectiva negativa. Trata-se de ênfases distintas, sendo que a segunda (1883), ainda que às portas da abolição, não trouxe perspectivas positivas em relação ao futuro negro, enquanto “Vozes-mulheres” celebra o hoje e o agora, quando, pela voz da filha, “se fará ouvir a ressonância/o eco da vida liberdade”.

³ Ler Franco, M.S.C. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

Considerações finais

O engajamento pode ser sedimentado na forma artística de diversos modos; até mesmo a falta de historicidade de um texto pode revelar uma maneira ideológica de posicionamento. Isso porque o não engajamento pode ser também histórico e associado ao contexto. Nos textos analisados, pode-se perceber que, onde existe protagonismo, o engajamento se fazia tematicamente sem romper com a ordem, inclusive os elementos de opressão são retirados. Por sua vez, o poema romântico revela que a criação de uma ética contrária ao heroísmo pode ser um engajamento que aparenta ser passivo, mas corrói o sistema, que dificilmente operacionalizará justiça com igualdade. Nesse caso, é como se o suicídio fosse um modo de saída para vida e para humanidade, aspecto contraditório, mas que faz sentido na coesão da criação literária.

Diversamente, cada poema acessa à realidade e a representa diversamente. Ainda que pertençam a autores, cujas performances são conhecidas pela questão política, nada é mais enfático e representativo que as contradições da forma. Ela é um princípio ordenador, que regula o universo imaginário como um aspecto da realidade exterior, combinando o estímulo artístico e a investigação dos elementos sociais. Interessante é compreender como que, na fantasia individual, as forças sociais se estruturam, evidenciando que não é possível, em nenhum dos dois momentos, um ambiente revolucionário radical, muito pelo contrário: a luta ocorre como conciliação ou na esteira de colaboração do sistema como um modo de morte lenta, tudo isso a revelar o Brasil que se transforma sem abandonar o passado colonial e atrasado.

Assim, a forma do poema é reveladora e desnuda esse engajamento discursivo que é mais presente na figura autoral do que na poética. Além do mais, a relação dos poetas com as entrevistas e biografias é muito reveladora do funcionamento da cultura de mercado. O engajamento é visível assim como o panfletarismo tanto da parte dos escritores quanto da própria recepção; conciliatoriamente, há uma cooptação recíproca em nome da tendência e da moda, o que não significa mudança econômica, ainda que exista representação interessada pelos temas afirmativos. Assim, percebemos que a luta panfletária está na instância autoral e é também gerada pela crítica que os recebe, analisa e divulga tais textos e escritores. O jogo na sua síntese é pela sobrevivência conciliatória e a poesia desnuda isso de modo mais adensado, iluminando aspectos decisivos do real.

As poesias analisadas, ainda que representem momentos distintos, anunciam o Brasil conciliador. Utilizando estratégias diferentes e com engajamento peculiar, esses poemas dizem sobre um realismo específico que se pauta na estruturação de uma força da cordialidade e do favor, que, segundo Roberto Schwarz (1990), é nossa mediação universal, na medida em que o liberalismo, as conquistas burguesas não se anulam diante da realidade nacional, mas se fazem presentes de modo complexo, simultâneo e negativo. O que se nota nessa configuração histórica é um aspecto trágico na medida em que mantêm conjugadas as contradições de modo perpétuo e irresoluto. A forma artística capta e representa essa relação complexa e expõe as divergências do desenvolvimento do capitalismo e, como nesse sistema, a afirmação do negro e da mulher especificamente não anula a opressão. Trata-se de uma especificidade demonstradora de como o nosso progresso se apropria discursivamente das lutas sociais sem mexer significativamente nas estruturas.

Nesse sentido, José Murilo de Carvalho (1987) explica que a nossa República “não foi” na medida em que o povo ficou de fora do processo, como cidadãos inativos, fora do alcance do

Estado. Chama ainda atenção que esse processo excludente se iniciaria muito antes, durante a nossa formação colonial, quando, até mesmo, as premissas do nosso colonizador cercavam a família como elemento principal em detrimento do domínio político, meramente relegado a uma orientação alimentada por esse clã, construindo empregos públicos e um fisiologismo difícil de ser destituído. Ainda que existissem movimentos populares, isso se colocava como insuficiente para fundar uma comunidade política. O estudioso analisa a dificuldade de se fundar um sentimento de identidade nacional, que se agravou pela presença resistente das marcas da escravidão. Esse aspecto é importante na medida em que o processo abolicionista fora difícil de se consolidar uma vez que junto dele estava, contraditoriamente, a estrutura latifundiária e as linhas gerais do sistema europeu. Tudo isso acarretou o atraso tecnológico e na perpetuação de um caráter predatório e cíclico a que se destina a economia nacional, mesmo fora da estrutura colonial.

Antonio Carlos Mazzeo, ao dissertar sobre a burguesia nacional, que se arregimenta por parâmetros anômalos fora do trabalho, politicamente conservadores, ainda sedimentados e capitaneados por donos de terras e escravos, explica que não houve nenhuma ruptura real e salienta a impossibilidade de radicalizações. Até mesmo na pequena burguesia urbana, que promulgou a industrialização do país, não havia uma base social real que concretizasse as propostas desenvolvimentistas. Assim, lembra Caio Prado Jr:

Elas não se encontravam politicamente maduras para fazerem prevalecer suas reivindicações, nem as condições objetivas do país eram favoráveis para a sua libertação econômica e social. Daí, aliás, a descontinuidade e a falta de rumo seguro em seus movimentos, que, apesar da amplitude que por vezes atingem, não chegam nunca a propor reformas e soluções compatíveis com o que o país de fato necessita (Prado Jr *apud* Mazzeo, 2015, p. 82).

Essas inconsistências, advindas do nosso passado histórico, do nosso desenvolvimento desigual e combinado, migram e aparecem nas poesias, onde precisam ali ajustar as contas engajadamente. A forma é por vezes mais reveladora: por meio dela, percebemos a contradição, ainda que busquemos um engajamento performatizando discursos panfletários. O choque se faz presente na própria estrutura da obra literária. Faz-se presente na comparação da performance do escritor e da poesia. Faz-se presente ainda nas limitações das discussões a respeito dos temas – seja artístico, seja histórico social. Isso tudo acontece porque não se pode resolver um problema (social, histórico, de gênero, de classe, de etnia) por onde ele não começa. A arte é revolucionária, mas ela não faz revolução. Ela é política, mas ela está imersa à realidade e às questões que nos cercam, pois é feita por homens do seu tempo e do seu país.

Nesse sentido, as mudanças que discursivamente e performativamente parecem ser desejadas, não são viáveis apenas por palavras. Há múltiplas determinações que configuram inclusive tal engajamento, pois agora já sabemos que a pressão da ideologia liberal e democrática não rompe com o patronato político no Brasil. Historicamente, a resistência, através da cultura, não deixa de nos lembrar frustrantemente que:

o poder – a soberania nominalmente popular – tem donos, que não emanam da nação, da sociedade, da plebe ignara e pobre. [...] O Estado, pela cooptação sempre que possível, pela violência se necessário, resiste a todos os assaltos, reduzindo, nos seus conflitos, à conquista dos membros graduados. E o povo, palavra e

não realidade dos contestatários, que quer ele? Este oscila entre o parasitismo, a mobilização das passeatas sem participação política, e a nacionalização do poder, mais preocupados com os novos senhores, filhos do dinheiro e da subversão, do que com os comandantes do alto, paternos e, como bom príncipe, dispensários de justiça e proteção. A lei, retórica e elegante, não o interessa. A eleição, mesmo formalmente livre, lhe reserva a escolha entre opções que não formulou (Faoro, 2012, p. 837).

Referências

ADORNO, Theodor W. *Introdução à dialética*. Tradução de Erick Calheiros de Lima. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

ADORNO, Theodor. W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

CASTRO ALVES, Antônio Frederico de. *Os escravos*. São Paulo: Martins, 1972.

BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. Realismo e realidade via Marcel Proust. In: *Recortes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p.136-151.

CANDIDO, Antonio. Antonio Candido de Mello e Souza. Entrevista publicada na revista *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 1, n. 34, p. 9-23, 1974. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-31732011000300002>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/mzNgpLHfYsgWY6fH6VpLyfK/?lang=pt>. Acesso em: 19 set. 2023.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 2. ed. São Paulo: cia das letras, 2017.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados*. 3. ed. São Paulo: Cia das letras, 1987.

COSTA E SILVA, Alberto da. *Castro Alves: um poeta sempre jovem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DALCASTAGNE, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo: a escritora negra reconstrói a história brasileira. [Entrevista cedida a] Morgani Guzzo. *Catarinas*. Disponível em: <https://catarinas.info/conceicao-evaristo-a-escritora-negra-reconstrui-a-historia-brasileira/#:~:text=Ent%C3%A3o%20esse%20esvaziamento%2C%20ele%20pode,que%20guardam%20essa%20experi%C3%Aancia%20hist%C3%B3rica>. Acesso em: 19 set. 2023.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2012.

LUKÁCS, Gyorgy. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1971*. 2. ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

MAZZEO, Antonio Carlos. *Estado e burguesia no Brasil: origens da autocracia burguesa*. São Paulo: Boitempo, 2015.

NOVAIS, Fernando A. *Aproximações: estudos de história e historiografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

VEDDA, Miguel. Sobre a centralidade da ação e o realismo bem entendido. In: COTRIM, Ana. *Literatura e realismo em Gyorgy Lukács: os efeitos da inflexão marxista em suas ideias estéticas*. Porto Alegre: Zouk, 2016. p. 11-21.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

Da arte das armadilhas: lírica e sociedade

Da arte das armadilhas: Lyric and Society

Carlos Augusto Bonifácio Leite
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
(UFRGS) | Porto Alegre | RS | BR
guto.leite82@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8951-0140>

Resumo: o presente ensaio analisa alguns aspectos da poética de Ana Martins Marques a partir de seu segundo livro de poesia, *Da arte das armadilhas* (2012). Especificamente, observa a relação entre a fatura dos poemas e a matéria representada, bem como a tendência lírica de seu trabalho, para argumentar que seus poemas elaboram contradições do processo social e não se apartam dessas questões, como sugerem algumas leituras correntes. Para isso, este ensaio mobiliza uma palestra e uma conferência de Adorno publicadas em *Notas de literatura I*, a saber, “Palestra sobre lírica e sociedade” e “O artista como representante”, como também analisa, detidamente, alguns poemas e a composição geral desse livro de Marques.

Palavras-chave: lírica; sociedade; engajamento; opressão.

Abstract: This essay analyzes some aspects of Ana Martins Marques’ poetry based on her second book of poetry, *Da arte das armadilhas* (2012). Specifically, it observes the relationship between the aesthetic form and the represented matter, as well as the lyrical tendency of her work, to argue that her poems elaborate contradictions of the social process and do not depart from these issues, as some current readings suggest. To this end, this essay mobilizes a lecture and a conference by Adorno published in *Notes to Literature I*, namely, “On Lyric Poetry and Society” and “The Artist as Deputy”, as well as analyzing, in detail, some poems and the general composition of this book by Marques.

Keywords: lyric; society; engagement; oppression.



Não é incomum que o nome da poeta Ana Martins Marques (1977) apareça quando falamos das e dos melhores poetas do Brasil na atualidade – é muito difícil que uma matéria que indique poetas contemporâneos brasileiros que se “precisa conhecer” não cite o seu nome. Isso em si diz pouco, mas se pensarmos especificamente no lugar da poesia no sistema literário brasileiro, seus circuitos mais de prestígio do que de remuneração, com maior presença em festivais literários do que no cotidiano de leitores leigos –¹ aqui definidos como aqueles que não são especialistas, pesquisadores, críticos, editores ou outros poetas –, a menção frequente ao nome de uma poeta pode significar notável reconhecimento da importância de seu trabalho no quadro da produção poética nacional por seus contemporâneos.

Se recuperada a trajetória da escritora, é provável que essa presença no panorama tenha se consolidado de maneira ainda mais precoce em cotejo com outros poetas da mesma geração. Seu primeiro livro, *A vida submarina* (Scriptum, 2009), reúne poemas das obras que venceram o Prêmio Cidade Belo Horizonte nos anos de 2007 e 2008. Seu segundo livro, *Da arte das armadilhas* (2011), já pela Companhia das Letras,² foi vencedor do prêmio da Fundação Biblioteca Nacional para a poesia, o Prêmio Alphonsus de Guimarães. Seu terceiro livro, *O livro das semelhanças* (Companhia das Letras, 2015), foi terceiro lugar do Prêmio Oceanos de 2016. Seu quarto livro,³ *Risque esta palavra* (Companhia das Letras, 2021), foi finalista dos prêmios Oceanos e Jabuti. Talvez não haja trajetória mais bem-sucedida no panorama da poesia contemporânea do que a de Marques.

Contudo, interessa menos aqui recuperar a sala de troféus da poeta e mais se perguntar sobre quais elementos em sua poesia possivelmente contribuem para esse reconhecimento quase *imediatamente* como “uma das maiores poetas do Brasil”. Ato contínuo, o presente ensaio vai, por meio de algumas comparações eloquentes, indicar o quanto essa identificação mais rápida poderia encaminhar para uma leitura equivocada, qual seja, de que se trata de uma poesia despolitizada – salvo engano, esse equívoco ainda está presente em parte da recepção de sua obra, o que resulta que a acumulação crítica sobre sua poesia esteja localizada no campo mais caracterizado por leituras que não consideram o conteúdo social ali decantado. Por fim, lançando mão de dois textos fundamentais de Adorno sobre poesia, o ensaio vai argumentar, no sentido oposto, por uma elaboração crítica profunda e *mediada* feita pela poesia de Marques de certas tensões sociais e de gênero caracteristicamente contemporâneas.

¹ Ilustrativamente, em todas as listas dos vinte livros mais vendidos no Brasil em 2023, não há um único livro de poesia, considerando ou não autores estrangeiros, considerando ou não livros físicos ou e-books. Destacam-se, de fato, romances estrangeiros de entretenimento traduzidos e livros de autoajuda (alguns deles escritos por religiosos). Dos livros nacionais, cabe mencionar *Tudo é rio* (2014), de Carla Madeira, ainda entre os mais vendidos. Concomitantemente, não houve festival de literatura relevante em 2023, nacional ou internacional (com convidados brasileiros), que não contasse com ao menos uma ou um poeta brasileiro em sua programação.

² É preciso que comecemos a considerar como elemento de análise a força das grandes editoras, as “majors” (se fazemos uma comparação com a música), na visibilidade de escritoras e escritores. Há uma enorme diferença em termos de divulgação e premiação ser publicado por editoras como Companhia das Letras, Todavia, Record etc., como podemos ver, inclusive, na trajetória analisada.

³ A autora publicou três livros entre *O livro das semelhanças* (2015) e *Risque esta palavra* (2021), mas o *Livro dos Jardins* (Quelônio, 2019) tem concepção artesanal, projeto à parte e um número reduzido de poemas, e *Dois janelas* (Luna Parque Edições, 2016) e *Como se fosse a casa* (Relicário, 2017) são livros em parceria, com Marcos Siscar e Eduardo Jorge, respectivamente. Nesse sentido, parecem livros à margem (sem qualquer sentido pejorativo) da linha-mestra da obra da escritora, por isso não foram considerados no percurso premiado de seu trabalho, mas que precisam ser considerados, evidentemente, no conjunto de sua obra.

Como forma de tornar o argumento mais coeso, optou-se por analisar somente um de seus livros, *Da arte das armadilhas*, salvo melhor juízo, o primeiro, em sua produção, regido por um projeto uno e que, com efeito, lançou o nome da poeta no cenário nacional. Não obstante, a maneira com que esse ensaio se aproxima de sua poesia, feitas as devidas modulações, deve ser generalizável a outros trabalhos da autora.

Este é o primeiro poema de *Da arte das armadilhas*, uma espécie de poema-epígrafe (Pietrani, 2015, p. 10), pelo qual as análises se iniciam:

entre a casa
e o acaso

entre a jura
e os jogos

entre a volta
e as voltas

a morada
e o mar

penélopes
e circes

entre a ilha
e o ir-se

A estrutura repetitiva do poema convida a uma recepção mais pop. Se pensarmos na repetição de Warhol como um paradigma possível (Warhol; Hackett, 1980), estamos diante de um pequeno sistema de seriações que avança ao menos até a estrofe “penélopes / e circes” com termos muito semelhantes: “a casa” e “ocaso”, “jura” e “jogos”, “volta” e “voltas” e “a morada” e “o mar” – neste último dístico, como indicam os grifos nossos, a estrutura é quase a de um palíndromo. Com exceção dos nomes das figuras da *Odisseia*, não há termo provavelmente desconhecido ao leitor do poema. Ou em outras palavras, Marques trabalha com um vocabulário relativamente usual, ao que se soma certa coloquialidade de registro. De volta ao poema, a preposição “entre”, que comparece nas três primeiras estrofes, é elipsada nas duas estrofes seguintes e retorna na estrofe final, inovando, na lógica dessa forma, ao mediar um nome e um verbo (nas estrofes anteriores são só nomes), construindo uma espécie de saída ao introduzir o verbo “ir”, no infinitivo, mas em regência incomum, “ir-se”, como desfecho do poema. Os versos curtos e a formatação econômica ratificam a modernidade indicada pela repetição; tudo reagindo a um tempo mais célere de apreensão do mundo. Analisando a métrica dos versos, embora possa soar como um poema em verso livre, são quase todos trissílabos, com exceção de “penélopes / e circes”, dissílabos. O poema é basicamente de versos brancos, mas há uma rima rara (além de tradicionalmente classificada como “rara”), na parte final do poema, entre “circes” e “ir-se”, bem como uma sugestão de rima toante entre essas palavras “ir-se” e “ilha”.

O tema do poema é, numa primeira leitura, a indefinição de Ulisses, lembrando que sua menção evoca sempre uma espécie de “grego por excelência” ou até, neste caso, “homem por excelência”. Ulisses estaria entre a casa, e termos afins (a jura, a volta, a morada, “penélopes” e a ilha), e o ocaso, a aventura e suas continuidades (os jogos, as voltas, o mar, “circes” e ir-se. Em uma segunda leitura, na consideração de elisão do “entre”, na estrofe “penélopes / e circes”, a indefinição entre os elementos troca de agentes. Não é mais Ulisses o centro da ação, mas penélopes e circes. O fato de os nomes de Penélope e de Circe estarem no plural, mas não só por isso, extrapola o universo da narrativa clássica para a indefinição das pessoas de um modo geral ou, mais particularmente, das mulheres, isto é, os nomes sugerem tipos de mulheres, as penélopes, as mulheres de casa, que esperam, e as circes, as mulheres da rua, as feiticeiras. No comentário das relações de gênero, o poema ancora fundo numa longa tradição de tensão entre o espaço familiar e o espaço da festa, em que mulheres enfeitam homens comprometidos para que deixem suas esposas. Não obstante, que fique claro, a forma do poema deposita essas mulheres “rivais” de um mesmo lado, restando a Ulisses, apagado no poema, mas ubíquo, o lado contrário. De passagem, cabe mencionar que os versos curtos, a proximidade entre os termos, tornam mais presente esse balanço da dúvida que atravessa os versos. Forçando um pouco a nota, o movimento e a agitação do mar que a *Odisseia* pressupõe. Se Ulisses está aí como representativo de “homem” e essa dúvida específica como identificada aos homens de um modo geral, o ângulo de uma mulher, que vai ser mais explícito ao longo do livro, comparece, por ora, diluído em uma visada objetiva, em terceira pessoa. Não seria exagero dizer que este ângulo, especificamente este ângulo, é uma das colunas do livro, como se verá.

Espera-se que essa breve análise tenha sido suficiente para argumentar que nos poemas de Ana Martins Marques há uma combinação *sui generis* de simplicidade e sofisticação. Os termos são acessíveis, mas de significado vasto. A estrutura é direta, mas reverbera todo um conjunto de relações não imediatas, assimiláveis com algumas releituras e com o entendimento do diálogo que se estabelece entre os poemas, sugerindo uma forma poética geral para o livro. O tema, a princípio, é circunscrito, mas se expande e se generaliza, abrindo velas a relações que serão exploradas no restante da obra. Por hipótese, é essa combinação que permite que o leitor, que a leitora, reconheça rapidamente o valor poético do conjunto, sem maiores estranhamentos. Ou seja, sem grandes dificuldades ou incompreensões, mesmo que depois outros significados se somem ao das primeiras leituras, o leitor reconhece de imediato a sensibilidade e a habilidade técnica da poeta. O poema se apresenta para a leitura sem desvios; não exclui, de princípio, pela matéria, pela linguagem ou pela forma poética.

Por contraste, quando se compara *Da arte das armadilhas* com outros dois importantes livros publicados muito próximos entre si, a saber, *Esquimó* (2010), de Fabrício Corsaletti, e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas – sendo que o primeiro é assumidamente tributário de *Rilke Shake* (2007), também de Freitas –,⁴ fica evidente o arranjo mais limpo⁵ e supostamente menos radical da poesia de Ana Martins Marques. “Supostamente”, porque é possível pensar em diversas acepções para o termo radical.

⁴ Corsaletti fala a respeito em diversas entrevistas, mas a informação pode ser verificada, por exemplo, no vídeo “Viva Voz: festival de poesia – Angélica Freitas conversa com Fabrício Corsaletti” (Viva Voz [...], 2021), à altura do minuto 7.

⁵ Melhor esclarecer que não há juízo de valor no uso dos adjetivos “limpo” ou “sujo” na análise das poéticas. Já Friedrich (1978, p. 20) defendia que na poesia moderna as categorias negativas vêm para definir, não para depre-

Uma primeira acepção consideraria “radicalidade” como um passo dado pela forma estética para além do que se considera consensual ou conciliável. Por esse viés, versos como “uma mulher sóbria / é uma mulher limpa / uma mulher ébria / é uma mulher suja [...]” (Freitas, 2012, p. 13) estão longe do consenso. Tematicamente, a leitora ou o leitor pode considerar contraproducente essa expressão da voz do outro;⁶ poeticamente, o cacofônico “mamu”, de “uma mulher” pode ser considerado deselegante (posição, inclusive, ironizada na sequência da obra). Esses versos também estariam a léguas da conciliação, aliás, o livro como um todo é uma tomada de posição não conciliatória, radical, nesse sentido, em relação a graus variados de violência de gênero.

Esquimó, por sua vez, pode ser visto como menos radical do que *Um útero* [...], mas não integralmente. Se poemas como “Seu nome” parecem acessar diretamente o leitor – sua condição de “hit” é inegável (mais de 58 mil visualizações no Youtube da Companhia das Letras em fevereiro de 2024), embora haja uma série de estranhezas ao longo do poema –, outros poemas do livro aproximam-no muito mais do gesto de Freitas do que do gesto de Marques, como, por exemplo: “como sou feliz / com as minhas orelhas / saber que depois de tudo / elas não me abandonaram [...]” (Corsaletti, 2010, p. 44). A indefinição entre confissão curiosa e chiste surrealista, neste caso, torna movediço todo o conjunto, afastando-o do estático necessário ao consenso e à conciliação.

É bom que se diga que uma leitura materialista que considere o capitalismo tardio, ou o antropoceno, ou o neoliberalismo – termos afins, mas não coincidentes –, como um tempo de reposição vertiginosa das catástrofes, tende a considerar essas poéticas, de Freitas e de Corsaletti, como mais eloquentes a respeito do horizonte de incertezas que experienciamos, pelo grau de tensão que sugerem mais explicitamente. Ou, mais especificamente, na consideração de que se vive em tempo de neoliberalismo acelerado e entronizado (Dardot & Laval, 2016) em um planeta que não resistirá a essa voracidade produtivista e consumista, bem como ao precisar o lugar do Brasil nesse espetáculo (Antunes, 2005; Singer, 2012), onde o estado de bem-estar social do governo Lula em grande medida fez com que certa racionalidade neoliberal se estabelecesse na sociedade brasileira, pela integração via consumo,⁷ a poética de Ana Martins Marques pode figurar como excessivamente elaborada e orientada pelo equilíbrio da fatura, ao passo que as poéticas de Freitas e de Corsaletti, de orientação mais romântica do que clássica,⁸ responderiam de maneira mais sensível ao conturbado processo social do começo do século XXI.

ciar. Neste caso, “limpo” quer dizer tanto um acabamento lapidar da linguagem, quanto certa distância de um cotidiano desenformado. “Sujo”, em contrapartida, significa uma linguagem um pouco mais permissiva e um cotidiano presente, impregnado na poesia.

⁶ Em oficina ministrada em 2014 a respeito do livro, a turma, majoritariamente formada por mulheres, se dividiu a respeito desse ponto. Parte entendia que o livro incontestavelmente criticava a estrutura patriarcal, parte considerava o gesto crítico do livro ambivalente. Hoje, dez anos depois, a percepção desses versos como inconfundivelmente críticos parece estar mais pacificada.

⁷ Esse grande arco que vai das práticas neoliberais à subjetividade neoliberal só ficou claro após um trabalho de leitura conjunta no interior do grupo de pesquisa que coordeno, ao qual agradeço sempre pela qualidade do debate, pela seriedade intelectual não sisuda e pelo ânimo para o trabalho intenso.

⁸ Em 2023, Corsaletti venceria o Prêmio Jabuti na categoria Poesia e como Livro do Ano com um livro de sonetos, *Engenheiro fantasma*. A observação aqui, portanto, se refere à produção do autor no começo dos anos 2010. Há notáveis adensamentos em sua poesia nesse período de aproximadamente dez anos. Um tema instigante, mas que fica para um próximo ensaio.

Mas se poderia adotar também um segundo sentido para o termo “radical” e, a partir dele, reavaliar as poéticas analisadas até aqui (supondo que radicalidade seja uma qualidade da boa literatura). Trata-se da canônica definição de Marx: “a teoria é capaz de se apoderar das massas tão logo demonstra ad hominem, e demonstra ad hominem tão logo se torna radical. Ser radical é alcançar a coisa pela raiz. Porém, a raiz, para o ser humano, é o próprio ser humano (2010, p. 151).

Não obstante se possa dizer que não obter consenso ou não conciliar é também da ordem desse segundo sentido de radicalidade, por ser humano e caracteristicamente humano o dissenso e o particular, abre-se aqui um caminho para pensarmos uma segunda forma de radicalidade, que recusa os processos de reificação pela elaboração mesma de uma percepção que dispensa as determinações da mercadoria, mas não necessariamente em combate aberto com o mundo administrado (Adorno, 2009).

Por esse caminho, e seguindo o diálogo mais cerrado com os poemas de Ana Martins Marques, vale a leitura de um segundo poema de *Da arte das armadilhas*, intitulado “relógio”. Aqui se trabalhará centralmente com um trecho:

De que nos serviria
um relógio?

se lavamos as roupas brancas:
é dia

as roupas escuras:
é noite

se parte com a faca uma laranja
em duas:
dia

se abres com os dedos um figo
maduro:
noite

se derramamos água:
dia

se entornamos vinho:
noite

quando ouvimos o alarme da torradeira
ou a chaleira como um pequeno animal
que tentasse cantar:
dia

quando abrimos certos livros lentos
e os mantemos acesos
à custa de álcool, cigarros, silêncio:
noite [...]

O poema segue, mas já é o bastante para se demonstrar que a depuração sensível e linguística da poética de Marques tem antes o sentido da reposição do humano do que de sua reificação. Este poema é emblemático no tratamento do controle mais direto e evidente do tempo, o relógio, mas uma leitura análoga poderia ser estendida de maneira geral ao restante do livro e à sua poética. Aqui a pergunta é incisiva: de que nos serviria um relógio, se os atos mais cotidianos são capazes de nos dizer se é dia ou se é noite? A manifestação de dia e noite nesse poema é antes a de um tempo humanizado do que a de um tempo conformado pelo ritmo da produção. É a manifestação de um tempo ainda capaz de diferir momentos de tensão e de distensão. Não só isso, mas mesmo tarefas idênticas ou análogas, como lavar roupas brancas e escuras, partir em duas uma laranja e abrir com os dedos um figo maduro, estão associadas a um ou outro tempo. Por suposto, mais uma vez, não se resume à sugestão de que as roupas brancas precisam quarar ou que geralmente não se chupam laranjas à noite, mas outros sentidos estão em jogo, como a claridade das roupas ou o que há de erótico na abertura com os dedos de um figo maduro. Quase como se o humano fosse flagrado em suas digitais, isto é, não naquilo que reconhecemos como humano, aliás, já mercadoria abstrata, símbolo consumível, mas em algo aquém do comercializável, uma espécie de rastro ou de humanidade perdida no cotidiano não reificado. Complementarmente, o mundo das coisas está sempre à espreita, por meio da animação de seus elementos. No excerto aqui recortado para análise, exemplarmente, temos o relógio como um servo (realçado na cesura: “De que nos serviria / um relógio?”), e a chaleira como um pequeno animal que tentasse cantar, mas no restante do poema também figura o mar espumando como um cachorro hidrófobo. Os animais também rondam o poema – pinguim, baleia, besouro, abelha – com gestos humanizados, integrando ainda mais essa humanidade ao seu entorno.

Seguindo com a análise, note-se que a disposição de uma lógica central que organiza os versos em oposições, tal como no poema de abertura do livro, está presente, ou seja, criando na leitora ou no leitor certa expectativa de movimento, por dentro da forma, que em parte se confirma. Dito em outros termos, o leitor espera que o procedimento se repita, o que de fato acontece – o caminho da forma estética rumo à expectativa do público é mecanismo conhecido da indústria cultural (Adorno, 2002) –, mas a resolução não é exatamente a esperada, ou seja, diverge, difere, desvia. Como se na música um acorde preparasse e um acorde esperado resolvesse essa espera, mas não da maneira costumeira e sim de um outro modo. O poético em Marques muitas vezes é esse desvio do que se espera, um espanto dentro do esperado, resultando em um grande efeito, mas do ínfimo. Também marca presença o arranjo enxuto, um tanto minimalista (Kliczkowski, 2002), apesar da extensão do poema. Ainda se deve considerar os “dois pontos” indicando a estrutura de montagem, como se feito um corte, para apontar os tempos do dia e da noite. Elementos que convergem para a estrutura moderna e econômica do poema.

Tal modernidade, que é da ordem da fatura, contudo, estabelece uma tensão com a matéria esparramada, mesmo que sempre sob controle, dos versos. Em suma, sintetiza-se aqui, de maneira menos provisória, alguns elementos constitutivos que este ensaio postula como da poética de Marques: uma humanidade radical, nos termos de Marx, porque alcança as coisas pela raiz; a obtenção do poético não pelo gesto largo, mas pelo gesto curto; e uma tensão interna que se estabelece entre o controle da fatura, da forma, e a vida viva da matéria, coletada pelo poema; aspectos mais decisivos à estrutura de seus poemas do que a maneira mais imediata com que esses poemas se apresentam ao leitor (de viés pop, econô-

mico, minimalista, moderno etc). Todos esses pontos serão desdobrados na próxima seção, última deste ensaio.

Revisando o percurso, um certo tipo de radicalidade foi relacionada a livros como *Esquimó* e *Um útero é do tamanho de um punho*. De forma não consensual nem conciliatória, o primeiro seria radical na mimetização do beco sem saída dos procedimentos modernos ao assumir, no gesto poético, a produção em série – o livro seguinte de Marques, *O livro das semelhanças*, também lança mão de recursos análogos –, enquanto o segundo seria radical ao golpear frontalmente a construção patriarcal da mulher como heroína do lar, construção ubíqua na cultura brasileira, mas com destacada presença na cultura sul-rio-grandense (a saber, Angélica Freitas é de Pelotas (RS); alguns elementos dessa cultura fronteira, como os assados e churrascos, figuram na obra). Para que não se perca uma tensão oportunamente produtiva, *Um útero é do tamanho de um punho* e *Da arte das armadilhas* estariam em rota de colisão.

Na poesia de Ana Martins Marques, por sua vez, foi explorado outro sentido da noção de radicalidade, depreendido da obra de Marx, que trata de tomar as coisas pela raiz, ou, seguindo nessa metáfora, um mergulho para encontrar o que há de humano no fundo das coisas. Também se comentou aqui que esse movimento, na maneira como se elabora o gesto da poeta, não busca explorar o poético pelo que há de grandioso, mas pelo mínimo, pelo ínfimo, e que se estabelece uma curiosa tensão entre o retesado da fatura e o relaxado, a humanidade, da matéria; ambos aspectos que talvez pudessem encaminhar uma leitura de síntese sobre sua poética.

O centro temático de *Da arte das armadilhas* é bastante composto, mas coeso. Passa pela figura de Penélope e sua astúcia, pela possibilidade de armar uma armadilha, ou de ser a armadilha sua arma, sua arte, numa opção menos viril de travar a guerra – de certa maneira lembra as formulações de Le Guin (1989) a respeito do paradigma das coletoras em detrimento do paradigma dos caçadores. Como transfere, figuradamente, para o espaço doméstico o contingente bélico, a parte denominada “Interiores”, que sucede o poema de abertura já analisado aqui, é preenchida mormente por poemas curtos, como “fruteira”: “Quem se lembrou de pôr sobre a mesa / essas doces evidências / da morte?” ou “capacho”: “Home / sweet / rua”; e plena de quinas, asperezas, incêndios, sombras e assassinatos. Nesse primeiro conjunto de poemas, “Interiores”, prevalece uma ambiência fria, fúnebre, que talvez precise ser atravessada simbolicamente pela voz do livro para que esta perfaça o movimento ambicionado.

Em contrapartida, a parte final, “Da arte das armadilhas”, traz poemas menos tumultuares e está voltada ao enfrentamento do espaço aberto, público. O resultado impressiona: configura-se uma herdeira de Penélope, dotada de seus ardis, saindo de casa para o mundo. Para ficarmos em dois exemplos: do belo e triste “Teatro”: “Certa noite / você me disse / que eu não tinha / coração // Nessa noite / aberta / como uma estranha flor / expus a todos / meu coração / que não tenho”; ao esquivo “Caçada”: “E o que é o amor / senão a pressa / da presa / em prender-se? // A pressa / da presa / em / perder-se”. O espaço controlado, doméstico, a se evocar o sentido latino da raiz *domus*, expelle este avesso de Ulisses mundo afora até o poema final, “Da arte das armadilhas” (três formas homônimas: livro, seção e poema), que visitaremos ainda neste ensaio. Se àquela Penélope não estava facultado o direito de ir embora, a esta está, por isso ela cobre com a mortalha o espaço doméstico e ganha o mundo (ou com as mortalhas, a linguagem e o amor: “A linguagem / sem cessar / arma / armadilhas // O amor / sem cessar / arma / armadilhas [...]”). Se o espaço da casa geralmente resguarda o sujeito em

seus interiores, não parece ser o que o livro professa. Os interiores são doces catacumbas. Na obra, o amor está reservado aos “exteriores”.

A temática do amor é decerto uma das estruturas do livro. Isto é, um termo que bem caracterizaria *Da arte das armadilhas*, e mesmo a produção de Ana Martins Marques de um modo geral, é “lírico”. Na leitura empreendida até aqui, parece razoável visitar os esclarecimentos de Adorno sobre a poesia lírica, em “Palestra sobre lírica e sociedade”:

o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal (2003, p. 66).

Estamos na vizinhança do excerto já mencionado de Marx. A representação do amor no livro analisado não se dá na frequência dos modelos de amor, mas na experiência mais sensível dos exercícios ainda possíveis do amor no tempo das mercadorias. Indo adiante, os sentimentos expressos em uma poesia lírica que faça jus a esse termo só podem ser encontrados por meio de um custoso exercício de “des-reificação” daquilo que já está previamente reificado, o que, no nosso caso, em meados da segunda década deste século, é praticamente tudo. O sentimento que se oferece ao poeta lírico trivial é tão somente mercadoria, que ele deve recusar com vistas a reencontrar o humano soterrado.

Adorno continua: a densidade da individuação produz a capacidade da lírica de criar vínculos universais (Adorno, 2003, p. 66-67). Na continuação da imagem, sob as mercadorias ainda nos articulamos como comunidades humanas e essas comunidades são apreensíveis por formas que as representam. A lírica conteria em si mesma “o momento da fratura” e o poema se organizaria como um empenho do eu lírico para reaver sua unidade perdida com a natureza (Adorno, 2003, p. 70). Por fim, uma citação mais longa:

O paradoxo específico da configuração lírica, a subjetividade que se reverte em objetividade, está ligado a essa primazia da conformação linguística [da linguagem] da criação literária em geral, até nas formas em prosa. Pois a própria linguagem é algo duplo. Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos [...]. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade (Adorno, 2003, p. 74).

A questão do caráter inexoravelmente social da linguagem não será comentada neste momento para ser recuperada a seguir. É na relação profunda e vertical com a expressão da subjetividade que o espaço da casa se cobre com a linguagem-mortalha. Recuperando a mortalha, fundamental para o artifício da primeira Penélope: “Moços, meus pretendentes, morto o divino Odisseu / esperai, mesmo ávidos por desposar-me, até o manto / eu completar – que meus fios, em vão, não se percam –, / mortalha para o herói Laerte [...] (Homero, 2014, p. 168).

O primeiro e concentrado poema de “Interiores”, em que o amor é tema, sua representação figura entre amargo e agridoce: “açucareiro – “De amargo / basta / o amor // Agridoce, / ela disse // Mas a mim / pareceu / amargo”. Na sequência, o amor não retorna em *nenhum* dos poemas dessa seção até o já visitado “relógio”, último poema do conjunto, que já se

abre para “Da arte das armadilhas”, a seção seguinte. Frise-se: na seção “Interiores”, de uma poeta caracteristicamente lírica como Ana Martins Marques, o amor quase não aparece. Complementarmente, o conjunto subsequente, que encerra o livro, é basicamente composto de poemas de amor, em que se sobressaem os corpos na rua, no teatro, no cinema, à beira-mar etc., e os gestos miúdos, os detalhes, das pessoas que amam, como mãos que se encaixam ou corpos que partilham a cama – com o perdão do trocadilho, há poemas de “interiores” nessa parte final, mas são outros interiores, sempre vistos de um ângulo mais aberto, mais vazado, como uma casa de janelas abertas.

Para conferir uma imprescindível nota local ao gesto poético, é formidável como podemos perseguir, ponto a ponto no pano, o ambiente abafado do mundo patriarcal mineiro heteronormativo e o ambiente de classe média visto pelo ângulo de uma mulher. Ângulo dos poemas, melhor que se diga, não ângulo da poeta. Trocando em miúdos: o mundo em que os sujeitos não podem dispensar o diálogo com um sem-número de instituições para obter pequenas ou grandes vitórias na direção de uma sociedade mais justa. A questão de gênero aqui não parece ter no horizonte a revolução, sendo visitada pelo viés do plano, da artimanha, do artifício, da fineza. A jura, a casa e o casamento estão no jogo como possibilidades de ajustar as coisas, em postura talvez demasiado reformista para os corações mais revolucionários – como contraste, já aludido e aqui somente sugerido, *Um útero é do tamanho de um punho* termina com o convite da família de Angélica Freitas para o casamento da poeta com ela mesma, em manifesto tom de desbunde ante a província. Essa urdidura, de Marques, do que seja possível dentro das regras, e o livro afirma que é possível amar dentro das regras, está presente desde o primeiro poema, em chave reflexiva, aparece em chave tumular em “Interiores” e manifesta-se com exuberância em “Da arte das armadilhas”, culminando em tons eróticos mais explícitos. É certo que o leitor poderia exigir da obra um pendor mais revolucionário, mas é mais sensato, e mais dialético, como sugere Adorno, que se pergunte: haja vista tratar-se de uma grande autora, que formas, fraturas e contradições da nossa sociedade se encontram esteticamente tensionadas em sua poesia? Que aspectos do processo social se encontram decantados em seus poemas? Se em vez de nos perguntarmos por que não há nos poemas aquilo que esperamos deles, perguntarmos o que há neles, formalmente estruturados, que não gostaríamos que houvesse na sociedade, talvez seja possível, um tanto a contrapelo das tendências atuais de leitura de encontrar nos objetos literários o que se deseja, vislumbrarmos o caráter realista de sua poética.

A chave de seu realismo, aliás, parece estar justamente no aspecto que está no cerne das críticas de que a poeta talvez faça uma poesia apartada da matéria suja da vida: na linguagem. Linguagem que é, com efeito, como já visto, outra questão estruturante do livro, como também de sua poética como um todo. Vale sublinhar, como dito antes neste ensaio, que embora a matéria apreendida seja viva, dinâmica, sensível, a fatura está o tempo todo a dominá-la, o que equivale a apontar para o ritmo exato, para a palavra precisa, para a musicalidade dosada etc. Basta apreciar poéticas mais ostensivamente espontâneas, mesmo que não necessariamente o sejam, como a de Wislawa Szymborska,⁹ por exemplo, para perceber

⁹ Para diminuir o caráter fortuito da menção à escritora polonesa, versos como “Podia acontecer. / Precisava acontecer. / Aconteceu mais cedo. Mais tarde. / Mais perto. Mais longe. / Aconteceu não pra você” (Szymborska, 2020, p. 94), por exemplo, acabam por funcionar como boas lentes para enxergar que a combinação entre técnica e naturalidade, cultivado pelas duas poetisas, é levada mais adiante pela poeta polonesa e, por contraste,

o que há, sensivelmente, de construção na poética de Marques. O real não tem tal elegância, a de seus poemas. O belo na poética da mineira, embora tenha naturalidade, não é natural e nem busca ou simula essa naturalidade.¹⁰ Há certo ajustamento da língua pelo estilo.

Outra vez está-se nas antípodas do que se poderia chamar de uma poesia social ou política. E mais uma vez Adorno contribuirá com uma passagem decisiva, de “O artista como representante”:

Essa teoria [da obra de arte engajada] deseja que a arte fale imediatamente aos homens, como se o imediato, em um mundo de mediação universal, pudesse ser realizado imediatamente. Justamente por isso ela degrada a palavra e a forma a mero meio, a elemento do nexos geral dos efeitos, a manipulação psicológica, esvaziando assim a coerência e a obra de arte, que deixa de desenvolver a partir das leis de sua própria verdade e passa a seguir a linha de menor resistência possível entre os consumidores (Adorno, 2003, p. 158).

O filósofo chama a atenção para a instrumentalização da linguagem na busca de uma comunicação imediata, o que provocaria a degradação das palavras e das formas. Adorno vota pela mediação, pelo reforço do caráter mediador das palavras e das formas, pelo refreamento da comunicação mais direta, que seguiria pela linha de menor resistência possível entre os consumidores.

Por essa leitura, o apartamento depreendido das análises realizadas neste ensaio e a articulação mediadora de seus poemas e da obra como um todo, seriam antes um bom sinal, na recusa da aceleração corrente das relações de consumo, que índice de alienação diante do contemporâneo bárbaro. Para que não se perca a dialética, igualmente lança suspeitas quanto às poéticas que incorporam essa aceleração como procedimento estético. No caso do argumento desenvolvido aqui, estariam na mira *Esquimó* e *Um útero é do tamanho de um punho*. Antes que se polemize – e a polêmica em um mundo de importância reduzida, mas que, para si mesmo, por isso mesmo, é concebido como absoluto, como o da poesia brasileira contemporânea, pode ser bastante incômoda –, é evidente que os gestos de escritores como Freitas, Corsaletti e Marques são dialéticos à sua maneira, que não há uma maneira única de se ser dialético, e a forma como se movimentam, acelerando e desacelerando a relação entre matéria e fatura, tornando mais fina ou mais espessa a mediação, é perceptível em suas poéticas.

Movimento, inclusive, que ocorre até dentro de uma obra, como se busca demonstrar aqui entre o primeiro e o último poema de *Da arte das armadilhas*, abaixo transcrito:

O seu corpo para o meu:
seta,

desvela um cálculo maior na obra da poeta brasileira. (Curiosamente, a recepção de Szymborska no Brasil é contemporânea aos livros aqui comentados. A primeira coletânea publicada pela Companhia das Letras é de 2011.)

¹⁰ Essa leitura diverge do que Armando Freitas Filho diz na orelha do livro: “Parece que ela está escrevendo/dizendo no meu ouvido o que tem de mais íntimo, nos seus variados acentos, vida afora” (*apud* Marques, 2011). No sentido oposto, defende-se aqui que esse espaço de intimidade nunca se constrói. A voz do livro permanece sempre resguardada. É sincera inclusive ao tencionar a linguagem de modo a não demonstrar intimidade. Desenvolvendo um pouco mais a relação com Szymborska, paradoxalmente, a naturalidade franca e íntima da poeta polonesa tem algo de teatral; enquanto a naturalidade comedida da poesia de Marques tem muito de vivencial. Em Minas, se é treinado para tais nuances da naturalidade desde pequena/pequeno.

precisamente.

Inaudível
o mundo mudo
aciona o fecho
da flor

Há desilusão
mas não há
fuga

O caçador está preso
à presa

Pietrani (2015, p. 314) não exagera ao perceber o acentuado tom erótico deste poema. A flor como sugestão de genitália feminina, em par com seta, que também alude ao órgão sexual masculino. O duplo sentido de “para” do verso inicial, “O seu corpo para o meu”: derivado do verbo “parar”, um corpo interrompe o movimento do outro, e “para” como preposição, elidindo um verbo que indicaria a relação entre os corpos, como “feito para”, “se movendo para” etc. “Acionar o fecho da flor” é também sugestivo, que, logo vislumbramos, prende o caçador quando se fecha, e não se fecha em relação ao caçador. A súmula final, com o caçador preso à presa, é quase símbolo de uma espécie de vagina-arapuça – enfim, o caçador está preso! –, que encerra poema e livro.

Ao observar que poema e livro são homônimos, talvez aquele se configure mesmo como *telos* deste. Isto é, que o movimento iniciado com a dúvida de Ulisses, ou de penélopes e circes, agora se encerra, com o herói preso pela armadeira. O poema, contudo, e isso é crucial, não finda vitoriosamente. “Preso à presa” é lápide sucinta de que o destino é comum e não há vencedores. Desfecho esse antecipado pela estrofe anterior: “Há desilusão / mas não há”, ou seja, sabe-se iludida, mas se busca viver a ilusão, porque todas as armadilhas só se justificam pela experiência amorosa. De outro modo: se sei que estou sendo enganado, e sou enganado, estou sendo enganado? O verso final da estrofe, “fuga”, é um eco dos dois versos precedentes. Se considerado como *enjambement* do verso anterior, não há fuga; se considerado solitário como figura no verso, é afirmativo. Há e não há desilusão, há e não há fuga. Tudo disposto em três versos. Essa “esgrima” invertida entre o caçador e a presa, invertida porque a presa prepara sua armadilha sendo eventualmente a isca, tem um quê da radicalidade vista por Benjamin em Baudelaire:

O Baudelaire-poeta reproduz, nos artifícios de sua prosódia, os golpes com que suas preocupações o importunavam e as centenas de formas com que os aparava. Reconhece sob a imagem da esgrima o trabalho que Baudelaire dedicava aos seus poemas significa aprender a vê-los como uma série ininterrupta das mais pequenas improvisações. As variantes de seus poemas atestam como era constante no seu trabalho e como o afligiam as mínimas coisas (Benjamin, 1991, p. 70).

Também afligem a Marques-poeta as mínimas coisas, mas seus poemas não se realizam como uma série ininterrupta de improvisações, mas como versões devidamente arma-

das, planejadas, tecidas. Os muitos golpes de Baudelaire se reduzem a um, o definitivo, que ativa a armadilha.

Os poemas de *Da arte das armadilhas* se mostraram como espaço de articulação entre uma linguagem sempre sofisticadamente contida e um campo de ação possível, viva, da experiência humana. Fatura e matéria estão, portanto, tensionadas. Não há ilusão de vitória de penélopes ou circes, nem de ulisses, mas o exercício da derrota é elaborado com astúcia e, mesmo, prazer. A vida entre ruínas estaria estetizada nesses poemas. A ruína (que não se mostra como ruína, é claro) impõe o imediato da modernidade. O espaço poético da forma é capaz de mediar essas imposições. A agudeza e a sensibilidade na percepção são patentes. Argumentou-se que a subjetividade lírica, porque não imediata em contexto reificado, resulta de um mergulho no ainda humano e de um trabalho cerrado de linguagem para também não recair na transformação da palavra em meio, ou seja, sua instrumentalização. Ainda estariam expressas no poema formas sociais bastante reconhecíveis, como as contradições da classe média, as opressões de gênero, os caminhos dentre instituições do universo heteronormativo e uma face mais violenta da cordialidade (do tipo: embora a casa esteja aberta, que a visita não se demore...; o que aliás é muito mais próximo do que seja a cordialidade do que uma versão amena desse conceito). Por fim, ainda se buscou demonstrar que não se trata de uma posição estanque da forma estética diante do mundo a ser estetizado, mas de posições que se alternam, a dialética do gesto estético, e essa alternância é perceptível na obra abordada.

Dentre os versos não citados e analisados de “relógio”, estão, por exemplo, os versos abaixo. Salvo engano, que antecipam, em notas brandas, o lúbrico e baudelairiano desfecho do livro. Pela mão firme de Marques cosendo um sudário de formas para o contemporâneo, se encerra este argumento.

[...] se desabotoas lentamente
tua camisa branca:
dia

se nos despimos com ânsia
criando em torno de nós um ardente círculo de panos:
noite [...]

Referências

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rev. técnica Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Zahar, 2009 [1966].

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003 [1958].

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida. Tradução de Juba Elizabeth Levy et al. São Paulo: Paz & Terra, 2002.

ANTUNES, Ricardo. *A desertificação neoliberal no Brasil* (Collor, FHC e Lula). 2. ed. São Paulo: Autores Associados, 2005.

- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 103-149.
- VIVA VOZ: festival de poesia – Angélica Freitas conversa com Fabrício Corsaletti. Publicado pelo canal Companhia das Letras. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (58"51). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oh6YS8aknPY>. Acesso em: 19 fev. 2024.
- CORSALETTI, Fabrício. *Esquimó*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016 [2009].
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto Marise M. Curioni. Tradução das poesias Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978 [1956].
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [séc. VIII a. C.].
- KLICZKOWSKI, H. *Del minimalismo al maximalismo*. Madrid: Onlybook, S.L., 2002.
- LE GUIN, Úrsula. The carrier bag theory of fiction. In: LE GUIN, Úrsula. *Dancing at the edge of the world: thoughts on words, women, places*. New York: Ed. Grove Press, 1989. p. 165-170.
- MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.
- MARX, Karl. Crítica da filosofia do direito de Hegel. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus; supervisão e notas de Marcelo Backes. 2. ed. Revista. São Paulo: Boitempo, 2010 [1843].
- PIETRANI, Anélia Montechiari. A razão ética e poética nos poemas de Ana Martins Marques. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 45, jan./jun. 2015, p. 301-319. Disponível em: <https://www.scielo.br/lj/elbc/a/sQ7y5rPrfWVFRlkb84HnYCg/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15 jul. 2024.
- SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SZYMBORSKA, Wisława. *Para o meu coração num domingo*. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien e Gabriel Borowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SZYMBORSKA, Wisława. *Poemas*. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. *POPism: The Warhol Sixties*. London: Pinguin, 1980.

Três mulheres de três pppês: um quase-romance realista de Paulo Emílio no contexto da ditadura civil-militar brasileira

Três mulheres de três pppês: A “Realistic Novel” by Paulo Emílio in the Context of the Brazilian Civil-military Dictatorship

Carolina Serra Azul Guimarães
Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
carolinaserrazul@ufmg.br
<https://orcid.org/0000-0001-8241-8774>

Resumo: Este artigo procura discutir se o livro *Três mulheres de três pppês* (1977), escrito pelo célebre crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes, mobiliza questões caras à tradição do romance realista. Ainda que o livro não seja propriamente um romance, uma vez que é composto por três narrativas que se articulam de forma tácita, buscaremos sondar se as divertidas e aparentemente despreziosas histórias conjugais elaboradas por Paulo Emílio durante a ditadura civil-militar deflagrada em 1964 têm potencial de representar seriamente momentos históricos brasileiros. Pretende-se, também, especular se os textos presentes em *Três mulheres de três pppês* empreendem uma investigação estética acerca da realidade do país.

Palavras-chave: Paulo Emilio Sales Gomes; prosa brasileira; década de 1970; literatura e ditadura; literatura e cinema.

Abstract: This article seeks to discuss whether the book *Três mulheres de três pppês* (1977), written by the famous film critic Paulo Emílio Sales Gomes, mobilizes issues dear to the tradition of the realistic novel. Although the book is not exactly a novel, since it is made up of three narratives that are tacitly articulated, we will try to investigate whether the amusing and apparently unpretentious marital stories written by Paulo Emilio during the civil-military dictatorship that began in 1964 have the potential to seriously represent Brazilian historical moments. We also want to speculate whether



the texts in *Três mulheres de três ppês* undertake an aesthetic investigation into the reality of the country.

Keywords: Paulo Emilio Sales Gomes; Brazilian prose; 1970s; literature and dictatorship; literature and cinema.

Em 1977, quando já ocupava uma posição consistente e formativa no debate sobre cinema e cultura no Brasil, Paulo Emílio Sales Gomes publica um conjunto de narrativas: *Três mulheres de três ppês*. Aparentemente distantes das principais preocupações de Paulo Emílio na década de 1970 – cujo cerne reside na militância em favor do cinema nacional – os enredos das três narrativas de *Três mulheres* [...] giram em torno de relações conjugais. Todas são narradas em primeira pessoa por um homem chamado Polydoro, elemento que estabelece um nexo entre as partes do livro de que ainda trataremos. Por ora, vale assinalar que a(s) personagem(ns) Polydoro odeia(m) o próprio nome, a ponto de não poder escutá-lo sendo dito em voz alta por ninguém. Tal idiosincrasia na verdade se revelará elemento importante para o desenrolar da ação nas três narrativas: o Polydoro da última, “Duas vezes Ela”, fecha o volume desferindo um soco no rosto de sua esposa pelo fato de ela, após anos contornando o problema, finalmente pronunciar o nome do marido.

Na boa descrição de Roberto Schwarz, “o plano das três novelas baseia-se na revisão de um acontecimento à luz de uma revelação ulterior que modifica tudo (reprise aliás que está no título das peças: ‘Duas vezes com Helena’, ‘Duas vezes Ela’, ‘Hermengarda com H’)” (1978, p. 145). Essa estrutura fica bastante evidente na primeira narrativa, “Duas vezes com Helena”, em que Polydoro narra o reencontro com a esposa de um antigo mestre. Reencontrando Helena aos cinquenta anos, vinte e cinco anos após ele e a moça terem traído o professor/marido, envolvendo-se amorosamente, Polydoro descobre que fora o próprio professor que encomendara o adultério. Estéril, o mestre desejava que seu melhor aluno engravidasse a própria esposa. Tratava-se, em suma, de um adultério encomendado pelo homem traído – o enganado, portanto, era o amante, Polydoro.

Nas narrativas seguintes, “Hermengarda com H” e “Duas vezes Ela”, a reprise dos acontecimentos aludida por Schwarz transforma-se em várias reprises, em que fica difícil rastrear um núcleo, digamos, verdadeiro dos fatos apresentados. Em “Hermengarda [...]”, Polydoro narra uma guerra (metáfora aludida exaustivamente pelo próprio narrador) com a esposa Hermengarda por afeto e sobretudo por suas posses:

Expulsá-la *manu militari* era contra minha formação, meus sentimentos, meus princípios, meu estilo. Um gesto elegante seria deixar-lhe a casa e me afastar [...] mas sempre recuei: [...] a casa representava um investimento considerável [...] Entregar essa fortaleza seria uma falsa vitória (Gomes, 2015, p. 61-62).

Nessa perigosa queda de braço com o marido, Hermengarda acaba se matando por acidente – inicialmente, ela fingiria o suicídio para chantagear Polydoro emocionalmente. O viúvo passa a ler uma série de diários deixados por Hermengarda, sentindo dificuldade de

rastrear em qual existiriam registros verdadeiros, uma vez que alguns diários foram forjados especialmente para que ele os lesse, outros eram rascunhos dos primeiros etc etc.

Já “Duas vezes ela” divide-se em dois *carnets* escritos por um Polydoro que, já velho, casa-se com uma funcionária de sua firma que poderia ser sua neta. No primeiro *carnet*, ele narra “a fase feliz do matrimônio” e no segundo essa fase é “retomada à luz de sua fase turbulenta” (Schwarz, 1978, p. 145), quando a esposa mais jovem pede o desquite, e para consegui-lo expõe para Polydoro uma intrincada trama a partir da qual ele se descobre traído.

Assim, com enredos intrincados, engraçados e alheios aos temas que Paulo Emílio abordava na composição de sua teoria sobre o cinema, *Três mulheres de três ppês* foi visto por muitos como espécie de escrita pensada apenas para entreter tanto os leitores quanto o próprio autor que elaborava o volume.¹ Essa dimensão de puro divertimento, espécie de momento de suspensão de preocupações graves, que perpassa a leitura de *Três mulheres* é reforçada pelo estilo da escrita nas três narrativas, no qual há algo de *outrancier*, segundo a boa adjetivação de José Pasta (Pasta, 2015, p. 131). Nessa esteira, Schwarz identifica no estilo das narrativas uma “imitação de uma prosa solene, muito paulista”, característica que confere certa atmosfera de “farsa grossa” e “pastiche” (Pasta, 2015, p. 128) ao conjunto.

Por outro lado, certos nexos entre as três narrativas evocam, nas *Três mulheres* [...], a ideia de organicidade nos termos de um romance realista, ou seja, de um romance que visa a apreender e estudar os nexos profundos do funcionamento de uma sociedade: de forma fragmentada e sob um forte tom de pastiche, as narrativas de Paulo Emílio não deixam de acompanhar a trajetória de um indivíduo pertencente à grande burguesia brasileira chamado Polydoro. A partir do trifoliado acompanhamento de tal trajetória, *Três mulheres* [...] sonda, ainda que discretamente, a história brasileira do século XX, em especial as transformações empreendidas no país pela ditadura civil-militar de 1964. Em outras palavras, Paulo Emílio elabora, se não uma epopeia,² uma espécie de pornochanchada³ burguesa cujo foco, talvez embaçado pelo distendido humor da escrita, reside na investigação de uma sociedade em transformação.

Ora, mas a – nada simples – substituição da *epopeia* pela *pornochanchada* não retiraria da narrativa de Paulo Emílio as noções de *robustez* e *representação séria*⁴ que gravitam em torno da ideia de realismo? Pensando na tradição de romances brasileiros contemporâneos a *Três mulheres de três ppês*, ou seja, aqueles elaborados entre as décadas de 1960 e 1970, a

¹ No posfácio “Pensamento e ficção em Paulo Emílio”, José Pasta comenta a dimensão de simples divertimento conferida ao livro por parte da crítica na recepção de *Três mulheres* (Pasta, 2015, p. 131).

² Em *A teoria do romance* (2000), Georg Lukács recupera uma formulação de Hegel e de seus antecessores de que o romance seria a “epopeia burguesa”, epopeia de uma época em que sujeito e mundo estão cindidos; o romance buscaria, assim, “construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”, não sem incorporar à fatura artística “todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica” (p. 55; p. 60).

³ Foi José Pasta quem identificou uma mobilização tácita da pornochanchada por Paulo Emílio no livro que estamos analisando: “Não há [...] como não se dar conta de que a sexualização que percorre os três relatos [...] vai deixando seu caráter popular e até ingênuo para encaminhar-se a um registro de visos obscenos, até estabelecer-se, na última novela, numa tensão entre o repertório erótico meio popular, risonho mas acafajestado, de cervejaria paulistana, e o registro funesto da analidade agressiva [...] Ora, salvo engano, essa trajetória é bem semelhante à que Paulo Emílio observava na pornochanchada, então objeto de sua atenção” (Pasta, 2015, p. 150).

⁴ Penso nas formulações de Lukács, para quem o romance seria a forma da “virilidade madura” (2000, p. 71) e no trabalho de Erich Auerbach, que concebe o realismo moderno como uma forma de representação problemática e séria da realidade (2004).

impressão de que o célebre crítico de cinema lançou-se à escrita ficcional por pura diversão pode ser reforçada, já que a arte brasileira empreendida em torno de 1964 costuma abordar temas graves, como a tortura e a desarticulação de movimentos de resistência promovidas pela ditadura civil-militar então em voga. Valendo-se da mobilização de materiais diversos, como a linguagem jornalística e memorialística, e de estratégias narrativas como a montagem – intensamente utilizadas pelo romance europeu do início do século XX –,⁵ o romance das décadas de 1960 e sobretudo de 1970 vai encontrando estratégias para lidar com o passado recente e o presente de horror instaurado no país. Como pensar em *Três mulheres* [...], narrativas aparentemente despretensiosas, nos termos da tradição deste tipo de romance, cujo cerne é a sondagem da sociedade a ele contemporânea?

Acredito que não é inexato dizer que Paulo Emílio procura, por meio da forma *sui generis* de suas narrativas, tratar de questões caras ao desenvolvimento do romance ocidental, inclusive – ou sobretudo – o seu ímpeto de investigar a totalidade social. Para tal, o autor vale-se de métodos de composição afinados ao momento em que escreve, e a matéria histórica inscreve-se em *Três mulheres* [...] de maneira discreta: segundo Schwarz, o “essencial da crítica contemporânea” no livro está “em toques de segundo plano”, como se em um filme as dimensões intelectuais estivessem “a cargo do cenógrafo” (1978, p. 136) – algo que, em obras cinematográficas, não é raro.

Tendo em mente essas questões, ao confrontarmos certos elementos de cada narrativa, veremos que elas estão conectadas, não apenas pelo nome em comum do narrador, mas também porque, por meio de indícios presentes na tessitura narrativa, percebemos que cada uma das três histórias aborda um momento distinto da vida do mesmo Polydoro, homem abastado que vive em uma mansão no Alto de Pinheiros, que sofre de artrite e volta e meia vai tratar-se das dores em Águas de São Pedro. É também por meio de pistas, de detalhes enunciados descompromissadamente pelo narrador, que entendemos que os fatos conjugais da vida de Polydoro abordados nas narrativas compõem um arco histórico que, entre vai-e-vens, passam por momentos decisivos do século XX. Como já indicamos, tal estilhaçamento da narrativa, que esfacela enredos a ponto de desorientar o leitor no que concerne à cronologia e à organicidade de uma obra, não é uma característica apenas de *Três mulheres de três ppês*, pelo contrário: trata-se de procedimento amplamente utilizado por romancistas da década de 1970. Vejamos, por exemplo, o que ocorre em *A festa* (1976), romance de Ivan Ângelo, con-

⁵ Sobre as estratégias narrativas e materiais diversos mobilizados pelo romance brasileiro do período, ver o estudo de Renato Franco, *Itinerário político do romance pós-64: a festa* (1998). Sobre o intenso uso da montagem, ver o estudo de Edu Otsuka, *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca*, João Gilberto Noll e Chico Buarque (2001), em que o crítico assinala que, apesar da montagem figurar em romances brasileiros do início do século XX, é apenas na década de 1970 que a técnica aparece de maneira, digamos, massiva, provavelmente articulada ao “sentimento generalizado de desencanto e de desorientação” (p. 29-30) engendrado no país pela situação ditatorial. Por fim, vale ressaltar que, a despeito da relevante e célebre posição de Georg Lúkacs em “Narrar ou descrever” (1968), em que o filósofo húngaro argumenta que a falta de organicidade de um romance mitiga a potencialidade de pesquisa estética acerca da totalidade social, críticos como Erich Auerbach evidenciam que, mesmo lançando mão de técnicas de vanguarda, em que avultam elementos ligados à justaposição e fragmentação de eventos narrados, os romancistas europeus do início do XX não deixaram de investigar a sociedade a eles contemporânea. Em *Mimesis* (2004), Auerbach articula técnicas como montagem e representação pluripessoal da consciência ao “violento ritmo de modificações” (p. 496) emergido na Europa sobretudo por conta da primeira guerra, ritmo que impunha aos escritores incontornáveis dificuldades para narrar.

temporâneo a *Três mulheres* [...] e um dos mais radicais no que diz respeito à quebra da organicidade narrativa:

temos uma obra que não pede pesquisa apenas de quem a escreve, mas que demanda do leitor atenção para que os fatos possam ser relacionados, por vezes até mesmo compreendidos. Então, em *A Festa* o leitor, que não tem clareza sobre os fatos, é convidado a pensar à medida que lê e, em muitos momentos, pode se perguntar *o que está acontecendo? ou por que inserir as anotações do escritor nesse ponto da narrativa?* Para utilizar [...] os termos de Adorno, trata-se de uma questão de “distância estética”. Se no romance realista tradicional essa distância era fixa, “agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor ora é deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas”, variação que “destrói no leitor a tranquilidade contemplativa”. Em outras palavras, o leitor de *A Festa* tem de se colocar, a todo o momento, em uma posição ativa e esforçada de compreensão de enredos, movimentos do texto e estabelecimento de nexos, posição análoga a do autor (factual) que mobiliza uma gama heterogênea de materiais e de momentos históricos brasileiros para compreender o período em que escreve (Serra Azul Guimarães, 2022, p. 29).

Voltando para o quase-romance de Paulo Emilio (e tentando organizar um pouco o enredo), a espécie de falso adultério operada por Polydoro, Helena e o professor, que abre o livro e a primeira história, ocorre em 1939, ano da deflagração da Segunda Guerra: “O início da Segunda Guerra Mundial apressou minha volta e foi com certa apreensão que compareci ao nosso primeiro encontro em sua residência de casado” (p. 11); a revelação da farsa por Helena ocorre em 1964, ano do golpe civil-militar no Brasil. Na segunda narrativa, em que Polydoro emprega a retórica da guerra para abordar a crise conjugal com Hermengarda, o tempo histórico fica em torno da Era Vargas. Na última, “Duas vezes Ela”, o tempo da narrativa e o tempo da escrita parecem se aproximar sobremaneira: o velho Polydoro narra na década de 1970. A identificação do período histórico em que se passa “Duas vezes Ela” foi feita por Roberto Schwarz:

Sem que o ano esteja mencionado, a atualidade do livro está em torno de 1970: vinte e cinco anos depois do término da segunda grande guerra, quando os cinquenta têm Hitler e Mussolini como referências juvenis, quando os costumes sexuais estão mudados, quando opositores do regime assaltam bancos e quartéis e aparecem nos cartazes dos procurados pela polícia (1978, p. 147).

Em outras palavras, as narrativas de *Três mulheres* podem ser pensadas como um só corpo, espécie de abordagem contemporânea da “totalidade da vida” (para usar novamente o termo de Lúkacs), articulada à História, de um burguês paulista. José Pasta já notou tal dimensão de romance nessa obra de Paulo Emílio e, percebendo onexo discreto entre as três partes do texto, caracterizou-o como um “romance em três painéis, ou de romance trifoliado e desmontável, ao mesmo tempo unitário e em dispersão”. Insistindo no aspecto de objeto lúdico que de fato perpassa *Três mulheres*, Pasta conclui que o volume lembra um móvel, cujo eixo comum é a identidade de Polydoro (Pasta, 2015, p. 143-144).

Diante desse conjunto de reflexões, podemos dizer que Paulo Emílio compõe um *quase-romance realista* para tratar de seu período histórico, das relações entre sujeitos – ou melhor dizendo, sobretudo dos sujeitos de uma classe, a de Polydoro – e esse período que, como já assinalamos algumas vezes, é o da ditadura civil-militar brasileira. Como tal matéria

histórica se relaciona *profundamente* com a forma desse quase-romance ou “romance trifoliado”, somente um estudo mais extenso poderia dar conta. Aqui, tentarei formular algumas indicações nesse sentido.

Nas palavras de Paulo Arantes, “o golpe lançaria a última pá de cal sobre o velho dualismo [presente no pensamento crítico sobre o Brasil]: setores modernos e tradicionais não se justapunham como se imaginava, antes formavam um sistema em que se entrelaçavam os respectivos interesses” (1992, p. 35). Isto é, um dos nortes do pensamento moderno brasileiro – a possibilidade da superação do “atraso” por meio da modernização do país –, que assume inclusive dimensão bastante progressista no Brasil pré-golpe de 1964, mostra-se ilusória diante da modernização regressiva operada pela ditadura. Diante da falência do “mito fundacional”⁶ da potencialidade progressista da modernização, o pensamento crítico e a arte brasileiros entram em crise. O cinema experimental feito no país, inclusive o cinema novo, objetos de profunda atenção de Paulo Emílio, passam a encenar de forma agressiva o pesadelo do fim das possibilidades de um país mais livre e democrático.⁷ O romance, como indicamos, busca maneiras de compreender a cisão no tempo histórico articulando-se profundamente com a não ficção, com a linguagem jornalística e com técnicas fragmentárias de narração. Diante dessa crise generalizada do pensamento brasileiro provocada pela ditadura, Paulo Emilio busca variadas *formas de pensar*. Após o golpe, ele continua produzindo crítica, elabora uma série de roteiros de cinema, inclusive em parceria com Lygia Fagundes Telles, e, como estamos vendo, também se vale da escrita ficcional para refletir sobre e procurar apreender esse novo tempo pós-golpe, sondando a relação de uma elite tão ridícula quanto conservadora com a violência franca empreendida por um estado ditatorial.

Para especificar um pouco, é válido ressaltar que Paulo Emilio volta-se com força para a ficção a partir de 1962, pouco antes do golpe, a partir da escrita de um roteiro de cinema, *Dina do cavalo branco*. Pode-se dizer que tal empreitada está ligada a uma série de fatores que já colocavam em crise as formas de pensar o Brasil a que aludimos, cujo desfecho é o determinante golpe de 1964. Nesse sentido, Victor Vigneron afirma:

Esse momento [início dos anos 1960] era expresso com maldisfarçada frustração por parte do crítico diante da mediocridade do seu campo de atuação, evidenciada pela tímida posição do Estado e da elite política em relação ao problema cinematográfico. O otimismo palmilhante de sua tese *Uma situação colonial?* – publicada meses depois da inauguração de Brasília, momento em que o autor alimentava expectativas em relação à política cinematográfica do recém-eleito Jânio Quadros – não sobreviveria às sucessivas derrotas que começaram a apontar no horizonte antes mesmo do golpe militar de 1964. A escrita de *Dina do cavalo branco* se inscreve, portanto, no contexto do sucesso truncado de seu autor, reconhecido pelo campo, mas impotente para além de suas exíguas fronteiras. Outra face desse estranho ápice foi o diálogo desencontrado com o Cinema Novo. Afinal, o roteiro ocupa um lugar de destaque na relação tumultuada de Salles Gomes e Glauber Rocha, aparecendo num momento de obstrução da centralidade do crítico paulista no interior de um campo atravessado pela emergência de novos atores. Ainda que amparada pelo cinema – trata-se de um roteiro –, Dina marcou um retorno à literatura, de modo a desempenhar um papel significativo na recalibragem do

⁶ A expressão é de Paulo Arantes, empregada no ensaio “1964” (2014, p. 326).

⁷ A esse respeito, ver o estudo de Ismail Xavier. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (2012).

destino de seu autor. Em suma, a liberação da experiência ficcional era possível após a consolidação da carreira e necessária diante de uma nova ameaça de marginalização.// A experiência literária de Salles Gomes seria aprofundada a partir de então. Ao longo dos anos 1960, ele produziu quatro roteiros: *Dina do cavalo branco* (1962), roteiro original, não filmado; *Capitu* (1966; Gomes; Telles, 2008), adaptação de *Dom Casmurro* (1899, Machado de Assis), em parceria com Lygia Fagundes Telles e com colaboração de Paulo César Saraceni, filmado com o título *Capitu* (1968, dir. Paulo César Saraceni); *Em memória de Helena* (1967 [...]), adaptação bastante livre de *Minha vida de menina* (1942, Helena Morley), com colaboração de David Neves, filmado com o título *Memória de Helena* (1969, dir. David Neves); *Amar, verbo intransitivo* (1968-69), adaptação do romance homônimo de Mário de Andrade (1927), não filmado. Nos anos 1970, a produção ficcional de Salles Gomes adquiriu autonomia em relação ao cinema, renunciando à forma roteiro. O lance mais conhecido dessa passagem são as novelas *Três mulheres de três PPPês*, escritas em 1973 e publicadas em 1977 [...]. Outros materiais também foram produzidos nesse momento, entre os quais se destaca um extenso manuscrito inacabado, elaborado entre 1973 e 1976, conhecido hoje pelo título atribuído *Cemitério* [...] (2021, p. 70-71).

Ao refletir sobre tal cenário, como já apontamos brevemente, pode-se pensar que a tônica de pornochanchada que atravessa este quase-romance não é apenas uma estratégia bem-humorada que torna as narrativas engraçadas e ressalta uma suposta função exclusiva de divertir que o livro teria; como comenta José Pasta, ao emprestar da pornochanchada alguns recursos, Paulo Emílio faz alusão à situação de rebaixamento, operada pela ditadura, “das virtualidades civilizatórias que penosamente se haviam acumulado no país, ao longo de dois séculos antecedentes” (Pasta, 2015, p. 151). Na esteira da observação de Pasta, percebe-se também que a atmosfera de pornochanchada em *Três mulheres* [...] colabora para a caracterização da personagem de Polydoro, para a composição de seu *ethos*. Em entrevista para Maria Rita Kehl, Paulo Emílio afirma que, a despeito da superfície publicitária dos filmes caracterizados como *pornochanchada*, havia neles pouca pornografia: tratava-se, antes, quase de comédias “de costumes rurais”. Além disso, para Sales Gomes, a pornochanchada insinuava-se ideologicamente como conservadora e moralista. Ainda assim, o crítico considerava tal gênero nacional mais “revelador” para o público brasileiro do que o cinema americano, já que estaríamos em contato com *as nossas, nacionais* “vulgaridade, grosseria e mesmo a boçalidade” (2014, p. 46-55). Ora, basta ler uma só vez *Três mulheres* [...] para perceber que pseudo-erotismo, moralismo e conservadorismo – tocando inclusive o fascismo – fundamentam as três pontas da vida de Polydoro que o livro aborda.

Tal aspecto conservador da pornochanchada não foi notado apenas por Paulo Emílio; a ideia – contraintuitiva – de que o gênero cinematográfico traria em seu bojo pouca transgressão também é desenvolvida por José Carlos Avellar. Segundo o crítico, a pornochanchada herda certa dicção formulada pelos filmes de Rogério Sganzerla, mas em chave quase oposta. O caminho argumentativo de Avellar se lança sobre as relações entre pornochanchadas e censura, mostrando como, a despeito de um aparente incômodo da censura com tais filmes e de potenciais críticas por parte das pornochanchadas ao Estado, um precisava do outro, isto é: Estado censor e pornochanchada são complementares. Avellar afirma que neste gênero de filme “o que está em jogo é uma relação agressiva, onde um dos parceiros deve obrigatoriamente comer o outro, onde um dos parceiros deve derrotar sexualmente o outro” (2005, p.

348);⁸ afirma, ainda, que a pornochanchada era “consentida, estimulada, aceita pelo poder, porque inócua. Porque embora oposição defendia visão de mundo igual à da situação, bem assim como o governo militar desejava que a oposição se comportasse” (2005, p. 349).

Não é preciso ver muitos filmes do tipo para perceber que um dos principais agentes destas relações agressivas a que Avellar alude é justamente o

machão da pornochanchada, herói que trocou a conversa prolixa e em tom de quem fala em praça pública pelo conciso palavrão gritado em voz alta e lido em silêncio e em câmera lenta [...]. Erotismo não existe numa pornochanchada. Pornografia, a rigor, também não. As histórias (e as imagens usadas para contá-las) são feitas só de grosseria. O ato sexual é uma demonstração de força e implica necessariamente num vencedor e num vencido: o experiente conquistador come a virgem, a velha prostituta come o donzelo. Os mais fortes estão no poder. Os jovens devem aprender com eles a se servir da força bruta: o sexo, franca pancadaria, guerra suja, distorção [...]. O que importa é a grosseria da construção da cena. A mulher não é desejável, é feia e desprezível. É comida, devorada, levada para a cama só porque esta parece a melhor forma de menosprezá-la (Avellar, 2005, p. 364-365).

Espécie de protagonista de uma pornochanchada, ao longo das três narrativas Polydoro vai revelando de forma mais ou menos progressiva as *suas* vulgaridade e boçalidade: suas e de sua classe. Schwarz já notou a dimensão de classe, bastante autoritária, que a voz de Polydoro assume em *Três mulheres* [...], apontando que não são poucas as vezes em que o narrador

deixa mal a sua reputação e a de sua classe social. Por exemplo, quando se diz “um defensor da ordem, mas no terreno das ideias, não em funções ativas de alcaquete”; quando menciona a Rússia, “país que me assusta e a respeito do qual falo o menos possível”; quando lembra com orgulho o nome que lhe dava a mulher, de “doutorzão”, em vista de seu calibre; quando se confessa antigo fascista e admirador de Hitler; quando vê na construção de novos hospitais um sinal de decadência da saúde popular; etc (Schwarz, 1978, p. 131).

Para melhor revelar Polydoro, Paulo Emílio mobiliza uma solução da melhor tradição do romance realista brasileiro: ele dá voz para que a própria personagem, em primeira pessoa, desvele aquilo que o discurso em primeiro plano do enredo parece querer encobrir. Isto é, assim como em *Dom Casmurro*, há algo de *armadilha*⁹ em *Três mulheres de três pppês*. Como se sabe, não faltaram críticos literários solidários à personagem de Bento Santiago, que era

⁸ A observação de Avellar me faz pensar na análise que Ana Paula Pacheco faz da personagem Tião Brasil Grande, uma das figuras de *Iracema, uma transamazônica*, dirigido por Jorge Bodansky e Orlando Senna, lançado em 1975. Embora o longa-metragem não seja uma pornochanchada, mas um filme experimental que combina documentário e ficção, acredito que o comentário da crítica sobre a personagem interpretada por Paulo César Pereio pode dizer algo sobre os “machões de pornochanchada”, para usar um termo de Avellar. Sobre o gestual de Tião Brasil Grande – em que, acrescento, há muito do boçal –, Pacheco comenta: “A atitude que mescla malemolência, desconsideração, preguiça, disponibilidade sexual e dominação – tudo temperado com a violência daquele que não mexe um dedo, ou melhor, goza vendo o outro dar duro – traduz, para dizer com todas as letras, a disposição para ‘foder’ o outro” (2016, p. 108).

⁹ Roberto Schwarz abre seu estudo sobre *Dom Casmurro* verificando que o romance machadiano “tem algo de armadilha” (1997, p. 9).

interpretado como uma “alma boa e cândida”; já Capitu traria “o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução”.¹⁰ Foram necessários sessenta anos para que uma crítica literária, Helen Caldwell, questionasse o ponto de vista do narrador desse célebre romance machadiano. Em 1960, ela publica *The Brazilian Othello of Machado de Assis* por uma editora universitária norte-americana. O argumento central de Caldwell é o de que a personagem Bentinho, cujo apelido de velhice nomeia o romance, tece uma narrativa para culpar a esposa de um adultério que, na verdade, não ocorreu. Perseguindo relações entre o romance machadiano e a obra de Shakespeare, a crítica verifica que há em Bento Santiago elementos de Otelo e de Iago, e que o narrador em primeira pessoa de *Dom Casmurro* imputa a Capitu e a Escobar, seu melhor amigo, elementos que se encontram nele, Bento: o apego excessivo ao dinheiro, o hábito de dizer meias-verdades, o interesse por pessoas fora do casamento (Caldwell, 2021, p. 37-42).

Caldwell afirma, ainda, que três gerações (com destaque para os críticos literários) não perceberam as artimanhas do narrador e assumem o seu ponto de vista, julgando Capitu culpada. A ensaísta afirma, então, que “reabrirá o caso”, e evidencia por meio da análise do romance que o seu narrador busca limpar tanto sua consciência quanto sua imagem pública ao escrever uma narrativa em que ciúme desvairado e inveja da própria esposa e do melhor amigo, os quais levam ao esfacelamento de uma promissora história de amor, figuram como fatos objetivos: em outras palavras, a personagem Bento Santiago, que escreve o romance que lemos, o faz com a finalidade de construir para si a imagem de um homem cândido enganado por dois pérfidos.

O impacto da leitura original realizada por Helen Caldwell não se fará sentir apenas mais tarde, quando críticos como Silviano Santiago (2019) e Roberto Schwarz (1997) recuperaram suas descobertas para reavaliar, cada um a seu modo, o discurso do narrador de *Dom Casmurro*. Já em 1968 – oito anos após o lançamento do estudo de Caldwell – um crítico como Antonio Candido faz menção às descobertas da crítica; além de estabelecer um panorama acerca da fortuna crítica sobre Machado de Assis até o momento em que escreve seu artigo, Candido acrescenta que

a obra de Machado se articula, muito mais do que poderia parecer à primeira vista, com os conceitos de alienação e decorrente reificação da personalidade, dominantes no pensamento e na crítica marxista de nossos dias e já ilustrados por grandes realistas, homens tão diferentes dele quanto Balzac e Zola (Candido, 2004, p. 29).

Trazemos essas breves menções à fortuna crítica de Machado de Assis para apontar que, no momento em que Paulo Emilio passa a escrever de maneira sistemática textos ficcionais, inclusive o quase-romance de que estamos tratando, a obra de Machado de Assis passava por um importante momento de inflexão no campo dos estudos literários, de modo a intensificar a noção de que Machado foi um autor interessado em tecer críticas à sociedade em seus romances – inclusive, como mostra Caldwell, por meio da configuração de um abastado narrador manipulador, cujo discurso deve ser colocado em causa pelo leitor.

Dessa forma, é curioso pensar que Polydoro, sendo tão “marido, proprietário e detentor da palavra” (Schwarz, 1997, p. 12) quanto o Casmurro, também tenha sido visto como “variações de machos tolos, vítimas preferidas de mulheres astutas, quando não pérfidas,

¹⁰ Nesse caso, as formulações sobre Bentinho e Capitu são de Alfredo Pujol (2007, p. 209).

que os manipulam segundo projetos variados de poder”.¹¹ Mesmo depois de Machado de Assis, revela-se a necessidade de colocar a nu a dimensão de armadilha montada por Paulo Emílio: ele dá voz para um representante – em cacos, em três – da alta burguesia paulista para que ele melhor se revele, bem como seu colaboracionismo, sobretudo ideológico, com a ditadura civil-militar. Como não poderia deixar de ser, ao lado da dominação de classe que salta da prosa bem elaborada de Polydoro, aparece uma abjeta misoginia, mais descarada e talvez mais violenta que a do Casmurro.

Como comentamos, as histórias que Polydoro narra compreendem um arco histórico que vai de 1939, na primeira narrativa, até o fim dos anos 1970, momento da narração na última. Pensando nesse arco, é curioso como a cada narrativa intensificam-se a misoginia, o moralismo e a truculência como padrão do narrador. De par com essa revelação algo progressiva da personalidade da personagem está a relação de Polydoro com a realidade objetiva, que se insinua de maneira discreta no livro. Porém, pelas esparsas indicações, conseguimos saber que Polydoro era fascista na juventude:

Meu amor desinteressado pela cultura estava sendo desalojado pelo interesse político [...] minha inclinação era pelo fascismo, movimento pelo qual o Professor Alberto manifestava desprezo [...] Se nas conversas apareciam os nomes de Hitler e Mussolini, provocados por mim, ele abanava a cabeça e desviava o rumo [...] logo me desarmou com um sorriso explicando que em política, um liberalão como ele tolerava tudo, até um fascista, é verdade que apenas um: eu (Gomes, 2015, p. 10-11).

Na narrativa “Hermengarda com H”, a segunda do volume, o maduro Polydoro parece alheio à política a ele contemporânea, fazendo da literatura sobre a guerra sua fruição intelectual. No entanto, é com incômodo que a personagem vê certas leis “imorais” de Getúlio Vargas, que, inclusive, impedem-no de se separar de Hermengarda sem que ela leve alguns de seus bens: “A legislação protetora da concubina, uma das iniciativas imorais de Getúlio Vargas, exigia a coabitação contínua” (Gomes, 2015, p. 111).

Na última narrativa, “Duas vezes Ela”, Paulo Emilio combina com intensidade e maestria recursos da pornochanchada e do romance machadiano. Nesta última narrativa, a voz de Polydoro é contemporânea à da escrita de Paulo Emílio: a década de 1970, vigência da ditadura civil-militar brasileira. Não por acaso, a condição de *boçal* do narrador Polydoro é escancarada nos *carnets* que escreve sobre a esposa de quem sequer sabe o nome, lembrando-se apenas de seu apelido, *Ela*. Se na narrativa em que aborda a relação com Hermengarda Polydoro utiliza imagens da guerra como metáfora para suas brigas conjugais, em “Duas vezes Ela” o casamento é tratado de forma mais objetiva, nos termos claros de um negócio: “Ela e eu estávamos na situação dos comerciantes que ao entabular um negócio ficam ganhando tempo, cada um à espera de que o outro formule a primeira proposta” (Gomes, 2015, p. 112). À medida que a narrativa avança, torna-se mais claro que Polydoro não distingue a esposa, que podia ser sua neta, da empregada que trabalhava na sua firma, onde Polydoro a conheceu quando ela tinha dezesseis anos.

¹¹ Os termos são de Carlos Augusto Calil na orelha da edição mais recente de *Três mulheres de três ppês* (Gomes, 2015).

Depois que Ela pede o desquite, revelando para Polydoro que ele havia sido traído, o velho marido zomba da moça e de sua história. Após anos bajulando o marido-patrão e aguardando o momento certo para o desquite, Ela não suporta a zombaria de Polydoro, e finalmente se insurge, proferindo inclusive o nome proibido: “Paul Dior, eu quero que você e sua boa educação vão para a puta que o pariu! Vá tomar no cu, doutor Polydoro!” (Gomes, 2015, p. 127). O resultado é que Polydoro, diante de tamanha ousadia da esposa-empregada, dá um murro em seu rosto que lhe arranca sangue da boca. A esta altura, o leitor já não se surpreende quando Polydoro apresenta sua agressão como uma reação, e se vitimiza: “e o resto adivinhei: estabelecimento do corpo de delito no Instituto Médico Legal, desquite litigioso, vitória completa, a família se divertindo e eu com menos da metade da minha fortuna” (p. 128).

Após colocar-se como “macho tolo” mais uma vez enganado por uma “mulher perversa” (“as mulheres da minha vida foram todas mais inteligentes do que eu”, afirma o velho na página 126), com o uso de algumas imagens Polydoro revela a relação que, desde o início do relacionamento, estabeleceu com Ela: o velho patrão fez da ex-funcionária, agora esposa, um “supermordomo da minha corte de serviçais” e, esfriado o momento de auge do casamento, Polydoro passou a tratá-la “como um empregado antigo cuja dispensa as leis trabalhistas atrapalham” (Gomes, 2015, p. 128). Assim como em “Hermengarda com H”, mas de forma ainda mais clara, vemos que é por meio da reflexão sobre sua vida pessoal que Polydoro revela suas posições políticas, públicas: demonstra ressentimento em relação às leis que protegem direitos das mulheres quando percebe que não pode simplesmente descartar as esposas quando elas não o agradam; é nesse sentido que expõe seu incômodo com Vargas, como vimos. Em “Duas vezes Ela”, o velho Polydoro demonstra duplo ressentimento, o do misógino e o do patrão, que têm seus poderes de mando limitados por leis que asseguram certos direitos básicos. (Certamente o velho Polydoro seria um narrador feliz em 2024, quando o discurso da “modernização” ou “flexibilização” das leis trabalhistas facilita o descarte de trabalhadores sem que patrões e empresários sejam atrapalhados).¹²

Também é curioso notar que em “Duas vezes Ela”, ao ouvir a narrativa da esposa, Polydoro assume o ponto de vista da polícia, colocando-se no lugar daquele que escuta uma *confissão*:

Era a primeira vez que ouvia uma confissão tão espontânea [...] Essa experiência deve ser trivial aos padres, analistas e uns poucos policiais estrangeiros, não acredito que os brasileiros consigam confissões assim. Quando não tocam nos confessos potenciais, por definição inconfidentes, só ouvem mentiras. Se usam outros métodos, as verdades que arrancaram a alicata, juntamente com as unhas do interlocutor, são apenas frangalhos de verdade que pertencem a um corpo e a um espírito amortecidos (Gomes, 2015, p. 122).

Certo é que Polydoro se diferencia da “ralé” policial brasileira, identificando-se à polícia estrangeira, entre padres e analistas. Porém, mostra conhecimento de algo que, àquela altura, alguns da elite brasileira insistiam em desconhecer: a prática generalizada da tortura como método repressivo da polícia brasileira. Pela primeira vez em *Três mulheres de três ppês*,

¹² Nesse sentido, ver os estudos de Ludmila Abílio e de Ricardo Antunes, respectivamente: *Sem maquiagem: o trabalho de um milhão de revendedoras de cosméticos* (2014) e *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital* (2020).

que abrange em seu arco duas ditaduras – a do Estado Novo e a de 1964 –, Polydoro demonstra conhecer os métodos de tortura operados pelo Estado. No entanto, afirma que durante o período em que escreve seus *carneiros* sobre Ela – a década de 1970 – metade de seu patrimônio “era uma fortuna depois da subida em flecha das ações da Petrobras que comprei tremendo de medo pois corria que era coisa de comunista” (Gomes, 2015, p. 124). Por sua própria voz, temos Polydoro desnudo: um abastado membro da burguesia paulista que conhece as práticas terroristas do Estado, não obstante beneficia-se de suas políticas econômicas. Desse modo, não é mais com surpresa que o leitor observa o soco que o doutor Polydoro dá em sua esposa – um beneficiário da ditadura transforma-se ele mesmo, no ambiente privado, em um agressor.

Rememorando quase nostalgicamente o soco, Polydoro afirma que “minha única desculpa é que agi em legítima defesa contra o chagal raivoso que saltara não de sua boca, mas das profundezas do inferno de minha infância, para de novo me torturar” (Gomes, 2015, p. 128).

Ao pronunciar o nome insuportável aos ouvidos do marido, e ao insultá-lo, Ela desrecalca o “chagal raivoso” da subjetividade de Polydoro: de par com o trauma de infância, que o faz odiar o nome próprio, das profundezas do acionista da Petrobrás salta o chagal fascista de sua juventude: como dissemos, não é arbitrário que Polydoro revele sua face mais autoritária na velhice, quando narra durante a ditadura militar. Em “Cultura e política, 1964-1969”, Roberto Schwarz mostra como o golpe de 1964 provoca a regressão do debate público no Brasil, marcado por discussões progressistas durante o governo de João Goulart:

o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado; a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa [...] Para conceber o tamanho desta regressão, lembre-se que no tempo de Goulart o debate público estivera centrado em reforma agrária, imperialismo, salário mínimo ou voto do analfabeto [...] Por confuso e turvado que fosse, referia-se a questões reais [...] Depois de 64 o quadro é outro. Ressurgem as velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs [...] (Schwarz, 1992, p. 71).

Schwarz afirma que, inicialmente, o governo militar procurou apresentar-se como uma gestão tecnicista, deixando em segundo plano o viés ideológico de sua base, uma vez que suas formas de administrar a sociedade vão ao encontro do acúmulo de capital em contexto global, notadamente alinhadas com os interesses norte-americanos; trata-se, pois, de um governo moderno. Porém, diante do adensamento do pensamento e sobretudo da práxis à esquerda no final da década de 1960, os militares valem-se da ideologia (ao lado da violência franca) como estratégia para deter a disseminação de formas de resistência contra a ditadura. Deste modo, mais uma vez, o Brasil repõe uma combinação cara à história do país:

O que se repete nestas idas e vindas é a combinação, em momentos de crise, do moderno e do antigo: mais precisamente, das manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e da ideologia burguesa mais antiga e obsoleta – centrada no indivíduo, na unidade familiar e em suas tradições [...] o golpe de 64 – um dos momentos cruciais da guerra fria – firmou-se pela derrota deste movimento [fase Goulart], através da mobilização e confirmação, entre outras,

das formas tradicionais e localistas de poder. Assim a integração imperialista, que em seguida modernizou para os seus propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico de que necessita para sua estabilidade (1992, p. 73-74).

Sendo assim, a ditadura civil-militar brasileira despertou velhos chacais, e certamente alimentou novos, fazendo com que a disseminação de um ideário de extrema direita vigrasse no país para refrear a orientação progressista do processo histórico pré-1964. Não seria exagero dizer que hoje, mais de quarenta anos depois da publicação de *Três mulheres de três pppês*, ainda estamos enfrentando as consequências desse sombrio desrecalque.

Referências

- ABÍLIO, Ludmila. *Sem maquiagem: o trabalho de um milhão de revendedoras de cosméticos*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ANTUNES, Ricardo. *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital*. São Paulo: Boitempo, 2020.
- ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- AVELLAR, José Carlos. A teoria da relatividade. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac Rio, 2005. p. 337-373.
- CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê editorial, 2021.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: a festa*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. *Três mulheres de três pppês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. Tradução de Giseh Vianna Konder. In: *Ensaio sobre literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 47-99.
- KEHL, Maria Rita. Ela (a pornochanchada) dá o que elas gostam? entrevista com Paulo Emilio Sales Gomes. In: MENDES, Adilson (org). *Encontros*: Paulo Emilio Sales Gomes. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2014.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin, 2001.

PACHECO, Ana Paula. *Iracema, uma transa amazônica – road movie de um país interrompido*. *Peixe elétrico*, n. 5, e-galáxia, 2016, p. 85-108.

PASTA, José. Pensamento e ficção em Paulo Emílio. In: COMES, Paulo Emilio Sales. *Três mulheres de três pppês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 129-154.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis: curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo*. Rio de Janeiro; São Paulo: Academia Brasileira de Letras; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política de 1964-1969”, “Sobre as *Três mulheres de três pppês*”. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SERRA AZUL GUIMARÃES, Carolina. *A festa, A queda: romance e cinema no Brasil dos anos 1970*. Orientadora: Ana Paula Pacheco. 184 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2022. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-03102022-155812/publico/2022_CarolinaSerraAzulGuimaraes_VOrig.pdf. Acesso em: 01 ago. 2024.

VIGNERON, Victor Santos. Do dois ao três, ou A reprodução da burrice paulista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 80, p. 68-87, dez. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/VpLVg96GHSLnNF8WvSjjY7N/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 09 jul. 2024.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Sobre uma possível definição do *Bildungsroman*

On a Possible Definition of the Bildungsroman

Martín Ignacio Koval

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) | BA | AR
Universidad Nacional Arturo Jauretche
(UNA) | BA | AR
martinkoval@conicet.gov.ar
<https://orcid.org/0000-0002-3641-5721>

Resumo: Há duas desvantagens no uso do termo *Bildungsroman*. Por um lado, nenhuma das obras tradicionalmente consideradas *Bildungsromane* se encaixa na concepção de uma integração harmoniosa do indivíduo na sociedade. Por outro, trata-se de um rótulo que parece se aplicar a praticamente qualquer produto cultural que tenha um adolescente como protagonista. Aqui, procuraremos superar essas duas posições extremas delimitando o que chamamos de sistema *Bildungs/Anti-Bildungsroman* em relação ao macrogênero mais abrangente do romance “evolutivo”. O pressuposto para isso é que, no primeiro caso, uma competência genérica de um leitor mais especializado é ativada e é isso que permite ao receptor vincular a obra dada ao seu hipotexto, *Wilhelm Meister*, de J. W. Goethe. Essa dependência de uma obra fundamental, que apenas um certo tipo de receptor está em posição de reconhecer, é assim elevada, juntamente com a premissa da historicidade e da “germanidade” do “sistema”, a um critério central.

Palavras-chave: *Bildung*; romance evolutivo; personagem como construção mental; competência genérica; historicidade.

Abstract: There are two disadvantages to using the term *Bildungsroman*. On the one hand, none of the works traditionally considered *Bildungsromane* really fit the concept of a harmonious integration of the individual into society. On the other hand, this is a label that, in recent decades, seems to apply to practically any cultural product featuring a teenager as the protagonist. Here, we will try to overcome these two extreme positions by delimiting what we prefer to call the *Bildungs/Anti-Bildungsroman* system in relation to the broader macro-genre of the developmental novel. The assumption for this is that in the first case, a generic compe-



tence of a more specialised reader is activated and it is this that allows the recipient to link the given work to its hypotext, J. W. Goethe's *Wilhelm Meister*. This dependence on a fundamental work, which only a certain type of recipient is in a position to recognise, is thus elevated, along with the premise of the historicity and "Germanness" of the "system", to a central criterion.

Keywords: *Bildung*; developmental novel; character as mental construction; generic competence; historicity.

Introdução

Nenhum dos cinco romances que, para Michael Beddow, devem ser estudados em qualquer abordagem do romance de formação (*Bildungsroman*) foi capaz de representar o "equilíbrio consumado" na vida, com o qual Ch. G. Körner descreveu o processo de amadurecimento de Wilhelm Meister em uma carta a seu amigo Friedrich Schiller em novembro de 1796.¹ Nem mesmo o próprio *Wilhelm Meister*.² Será que isso significa que o *Bildungsroman* não tem utilidade alguma como rótulo genérico? Nossa resposta é "não", mas sim que seria melhor falar de um sistema *Bildungs/Anti-Bildungsroman* para se referir a cerca de vinte romances que, na era burguesa (ca. 1770-1918) e na Alemanha, "dialogam", geralmente de forma paródica, com *Wilhelm Meister* e suas ideias sobre educação.

Esses cerca de vinte romances representam, portanto, um sistema que, por um lado, está organizado em torno de uma obra prototípica, o *Wilhelm Meister*, cuja influência como hipotexto é mais ou menos claramente reconhecível, e que, por outro lado, está confinado a um período histórico muito específico, que vai da *Spätaufklärung* e do *Goethezeit* até, no máximo, as décadas de 1910 e 1920. O objetivo de nosso artigo é justamente justificar esse entendimento do *Bildungs/Antibildungsroman* como um sistema de obras que se referem ao *Wilhelm Meister* em um período delimitado, em um sentido histórico-literário, pela ascensão e declínio da burguesia.

Em primeiro lugar (seções 2 e 3), recorreremos a uma concepção do personagem como um objeto mental que se constrói a partir da ativação de esquemas pré-armazenados

1 Este artigo é baseado em uma versão anterior, publicada em espanhol na revista *Badebec* da Universidad Nacional de Rosario, Argentina (Koval, 2023). A carta de Körner foi publicada no jornal *Die Horen* e diz: "Eu concebo a unidade do todo como a representação de uma bela natureza humana que está sendo gradualmente formada [*sich ausbildet*] a partir da inter-relação de suas disposições internas com as circunstâncias externas. O objetivo dessa formação [*Ausbildung*] é um equilíbrio consumado [*ein vollendetes Gleichgewicht*]: harmonia com liberdade" (Schiller/Körner, 1973, p. 252). Os cinco romances em questão são os seguintes: *História do Agathon* (*Geschichte des Agathon*, 1ª versão de 1766/67, por Christoph Martin Wieland), *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795/96, de J. W. Goethe), *O verão tardio* (*Der Nachsommer*, 1856, por Adalbert Stifter), *O verde Henrique* (*Der grüne Heinrich*, 2ª versão de 1779/80, por Gottfried Keller) e *A montanha mágica* (*Der Zauberberg*, 1924, por Thomas Mann) (Beddow, 1982, p. 1).

2 Cf., para esta tese, May, 1975; Steinecke, 1984, p. 191.

na mente do receptor que servem para o processamento classificatório de uma determinada informação (processos *top-down*) e nos quais, portanto, sua competência genérica é relevante (Ryan, 1991, p. 55; Schneider, 2001, p. 611).³ Ao ler uma obra nesse sistema,⁴ há dois tipos de processos *top-down*: há informações que incluem a obra no macrogênero do romance evolutivo/desenvolvimento e outras que a destacam como um *Bildungsroman* ou *Antibildungsroman*. O grau de especialização do leitor desempenha um papel fundamental nisso: é por isso que afirmamos polemicamente, no que pretende ser um diálogo com Jeffrey L. Sammons (2020 [1991]), que esse sistema só entra em ação para os “iniciados”.

Em segundo lugar (seção 4), será feita uma distinção entre o romance evolutivo e o sistema *Bildungsroman/Anti-Bildungsroman*, com ênfase no condicionamento histórico-intelectual do último. Acima de tudo, abordaremos brevemente a questão da *Bildung* e as vantagens de considerar o sistema como um todo historicamente fechado para afastar (em vez de “disciplinar”⁵) a “tentação” pós-moderna, que é um obstáculo ao pensamento, de chamar de “*Bildungsroman*” praticamente qualquer produto cultural em que um adolescente aparece.

Desse modo, esperamos oferecer uma série de precisões para uma abordagem adequada do grande romance de Goethe e seus sucessores; além disso, eventualmente, tendo feito as mediações necessárias, elas poderiam ser úteis para o estudo de obras que estão fora desse sistema (por exemplo, porque são latino-americanas ou porque não têm nenhum vínculo reconhecível com *Wilhelm Meister*) e que, no entanto, o leitor identifica intuitivamente com a noção do romance de aprendizagem ou mesmo com a do *Bildungsroman*. Acreditamos que a análise comparativa sistemática do *Bildungsromane* e do *Antibildungsromane* alemães com romances evolutivos de outras latitudes e períodos ainda é – com exceção de alguns casos específicos⁶ – um desiderátum da crítica literária.

Adolescentes imaturos e o macrogênero do romance evolutivo

O herói romanesco do tipo de romance de que estamos tratando é um adolescente do sexo masculino com tendência à autorreflexão que ainda não se sente pronto para assumir um determinado papel na sociedade em termos de atividade profissional ou ocupacional, ou acredita que possui atributos (artísticos) muito elevados para se limitar de uma forma ou de outra. Esses, portanto, parecem ser seus dois atributos definidores mais universalmente difundidos, dos quais o primeiro é físico-biológico e o outro mental-cultural: [+*adolescente*] e [+*imaturo*].

No *Wilhelm Meister*, há um momento em que uma vocação artística perturbadora se torna visível no herói, vivenciada como paixão, o que contrasta abertamente com a autori-

³ Para a abordagem cognitivista de Schneider (2001, p. 611), a compreensão de um texto “sempre combina o processamento ‘top-down’ (de cima para baixo), no qual as estruturas de conhecimento pré-armazenadas do leitor são ativadas diretamente para incorporar novas informações, e o processamento ‘bottom-up’ (de baixo para cima), no qual os fragmentos de informações textuais são armazenados separadamente na memória de trabalho e integrados em uma representação geral em um momento posterior”.

⁴ Na medida em que essa é uma hipótese que só pode ser testada empiricamente por experimentos como os realizados pela narratologia cognitivista, limitamo-nos a suposições provisórias.

⁵ Cf. Sammons, 2020, p. 10.

⁶ Por exemplo, o trabalho recente de Marcus V. Mazzari (2022), “Riobaldo, Hans Castorp, Wilhelm Meister: viajantes em formação”.

dade paterna. Isso aparece já no segundo capítulo do Livro I, ou seja, no diálogo entre o jovem “imaturo” (*unmündig*)⁷ e sua mãe, que o repreende dessa forma por sua obsessão excessiva com o ambiente teatral: “A paz da minha casa é perturbada por sua paixão excessiva (*unmäßige Leidenschaft*) por esse passatempo. Seu pai está sempre me dizendo: qual é a utilidade disso, e como alguém pode desperdiçar seu tempo dessa maneira?” (Goethe, 2006, p. 11).

O adolescente imaturo é um personagem já muito típico em nossa cultura que, quando aparece, instala uma paisagem genérica (Ryan, 1991) que leva o usuário a fazer previsões⁸ sobre o tipo de eventos que ocorrerão, bem como sobre a constelação de personagens com os quais o protagonista certamente se relacionará e os elementos que podem ou não aparecer. Em outras palavras, a competência genérica do receptor é ativada pela presença dele. Pelo menos, a tríade herói/mãe/pai, na qual o último tenta impor seu mandato ao primeiro, que o rejeita, e na qual a mãe atua como mediadora, é típica e integra o romance em um macrogênero que poderíamos chamar de *romance de desenvolvimento* ou *romance evolutivo*.

Mas, de maneira fundamental, o que um leitor que conhece as regras desse macrogênero prevê é que o adolescente imaturo passará por um processo de crescimento intelectual e/ou psicológico-moral. Já em 1774, Friedrich Blanckenburg apontou, em relação à *História de Agathon* (1766/67, 1773 e 1794), de Ch. M. Wieland, que essa nova forma de romance se preocupa com a história interior (*innere Geschichte*) do protagonista. “O *Bildungsroman* descreve os estágios do devir, segue a vida do herói desde a infância até a idade adulta” (1988, p. 124), lembra E. L. Stahl. Na mesma linha, mas com um objeto muito mais amplo em mente do que Blanckenburg e Stahl, Mikhail Bakhtin disse que “a transformação do próprio herói” adquire tal importância no romance de educação que, em virtude disso, “todo o argumento do romance é reavaliado e reconstruído” (1995, p. 212).⁹

O que devemos dizer, sob essa ótica, é que a dupla condição de *adolescente* e *imaturo* faz com que a “unidade sintagmática” (cf. Margolin, 1990, p. 857) do herói do romance evolutivo esteja presente apenas em uma de suas fases de crescimento intelectual, moral e físico-biológico rumo à maturidade, embora seja verdade que essa seja a mais importante em termos do tempo da narração concedido a ele pelo narrador.¹⁰ Mas o que é óbvio é que no eixo diacrônico essa unidade sintagmática não é mantida, mas é substituída por outra, geralmente de sinal oposto.

Na concepção do personagem de Uri Margolin, a questão da existência e da manutenção ou não de qualidades individuais em diferentes cenários ao longo do tempo é relevante. O que nos interessa aqui é que, para Margolin, existem gêneros inteiros que são caracterizados por tipos específicos de mudança ou transformação. O *Bildungsroman*, que não explora o

⁷ A velha criada Barbara o havia chamado assim um pouco antes em sua advertência a Mariane (Goethe, 2006, p. 10). Lembremos a importância do termo no modo como Immanuel Kant entendia o Iluminismo após a Revolução francesa.

⁸ Na medida em que todo gênero é um esquema mental compartilhado por receptores e produtores, ou seja, por seus usuários (Fishelov).

⁹ Em um idioma como o português, muitas vezes fala-se indistintamente de romance de aprendizagem, romance pedagógico e romance de educação para traduzir do russo o termo роман воспитания, roman vospitaniya. O teórico russo usa “romance de educação” para se referir a um conjunto muito heterogêneo de romances de todas as épocas e da literatura mundial, que ele agrupa em subtipos.

¹⁰ A autorreflexividade, por outro lado, é uma propriedade que é mantida. O tempo da narração, lembramos, é medido espacialmente, pelo número de parágrafos ou páginas.

fato de que os possíveis tipos de mudança sofridos pelo personagem são muito mais variados na ficção do que aqueles que um ser humano pode experimentar no mundo real,¹¹ se enquadra naquelas formas literárias em que “uma entidade singular é seguida por uma série de estados” (p. 858), o que, por sua vez, está ligado ao problema da mudança na continuidade.

O romance evolutivo (Margolin fala do *educational novel*) seria caracterizado por um tipo de mudança gradual (incremental), contínua, direcionada e semanticamente relacionada. Tudo isso garante a coesão ao longo dos vários estágios, que geralmente estão ligados causalmente, pois as mudanças espirituais e físicas são provocadas pelo acúmulo de experiências de vida. Os traços mínimos [+adolescente] e [+imatur], que definem o herói no início, são transformados no contexto de uma estrutura trifásica composta por um Tempo 1 (T₁) e um Tempo 2 (T₂) separados por um período intermediário de caráter liminar ou “marginal” (Leach, 1989). Por sua vez, a coerência geral é dada pelo modelo cultural de amadurecimento, que é um processo que, na sociedade ocidental moderna (europeia), leva muitos anos e que se opõe precisamente à mudança abrupta¹² ou, pode-se dizer, “revolucionária”.¹³

No romance evolutivo, o ideal de personalidade proposto é aquele em que se deixa de lado um tipo de complacência consigo mesmo que se traduz socialmente como inutilidade (cf. Koval, 2018, p. 21). A representação do herói que, depois de praticar uma *renúncia* do egoísmo narcisista – não importa o sinal que tenha: pode envolver enriquecimento pessoal (Goethe) ou ser mais parecido com um sacrifício (Kafka) –, adquiriu os traços de um homem [+adulto] e [+maduro], é um elemento-chave em termos intertextuais e, portanto, genéricos. A renúncia constitui o correlato da cena inicial de confronto com o pai e o que cumpre a expectativa aberta ali a partir da identificação da passagem genérica do romance evolutivo.¹⁴

No entanto, o que foi dito até agora é claramente insuficiente. Não fomos tão inespecíficos quanto Franco Moretti (1987), que acredita que o *Bildungsroman* é a “forma simbólica da modernidade” na medida em que ele trata de “um herói cuja condição necessária e suficiente é sua juventude” (p. 4), mas ainda não afirmamos nada sobre a particularidade do *Bildungs/ Anti-Bildungsroman* como uma subforma do romance de desenvolvimento. Em outras palavras, a competência genérica que é ativada por uma cena como o diálogo entre Wilhelm e sua mãe não é exclusiva desse sistema, mas é compartilhada pelo macrogênero no qual ele está incluído: o romance evolutivo ou o que Bakhtin chama de romance de educação.

¹¹ Assim, por exemplo, nos contos de fadas, o sapo se torna um príncipe, ou no filme *A mosca* (1986), de David Cronenberg, o cientista Seth Brundle perde sua forma humana inicial e gradualmente assume a forma de uma mosca.

¹² Essa é uma razão para entender até que ponto a evolução abrupta do macaco Peter em Um relatório para uma academia (1917) é moldada como uma paródia do romance evolutivo: lá, por exemplo, a aquisição da linguagem humana pelo macaco ocorre em questão de dias, no tempo que leva para viajar no convés do navio da Costa do Ouro para Hamburgo. Mudanças abruptas são, por outro lado, bastante características da obra de Kafka, como pode ser visto de forma paradigmática em *A metamorfose* (1914).

¹³ A principal causa da “revolução estética” de Schiller e Goethe foi, para Hans Robert Jauss, a Revolução Francesa (1789) e, acima de tudo, a era do Terror (1792-94), que causou uma impressão negativa na maioria dos intelectuais. A revolução estética schilleriana-goetheana se concebia precisamente como uma “crítica e correção” da Revolução Francesa (Jauss, 1990, p. 84).

¹⁴ A noção de paisagem genérica implica conceber a intertextualidade como “rejeição da visão de que os universos textuais são criados *ex nihilo* e que o significado textual é o produto de um sistema fechado em si mesmo” (Ryan, 1991, p. 55). O aparecimento de um personagem com uma doença venérea em um conto de fadas, por exemplo, implica uma ruptura da paisagem genérica associada a ele pela competência genérica do destinatário.

A reflexão de Schneider sobre a forma específica de processamento de informação de cima para baixo (top-down) que ele chama de “categorização literária” é válida se a alusão ao *Bildungsroman* na frase entre parênteses for removida: “[Em] um romance de desenvolvimento (ou *Bildungsroman*),¹⁵ os leitores podem esperar que pelo menos um personagem se desenvolva da infância à adolescência e à maturidade em uma série de estágios” (p. 619). De fato, o personagem adolescente imaturo que aprende a “renunciar” aparece tanto no romance argentino *Don segundo sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, quanto em *Wilhelm Meister*. Um critério que não nos permite diferenciar entre o romance de Goethe e uma peça do gênero gaúcho (gauchesca) não parece ser muito útil para os propósitos de uma definição.

Sobre a necessidade de distinguir entre romance evolutivo e o gênero específico “*Bildungsroman*”

O sistema *Bildungs/Anti-Bildungsroman* é indiscutivelmente organizado em torno do papel inaugural do *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. O primeiro a perceber que esse romance implicava um momento fundacional foi Friedrich Schlegel, que em 1798, no Fragmento 216 do periódico *Athenäum*, colocou o *Meister*, em pé de igualdade com a Revolução francesa e a *Fundamentos de toda a doutrina da ciência* (Wissenschaftslehre) de Johann Gottlieb Fichte, como uma das três grandes tendências da época (198). Na mesma linha, em sua famosa resenha do romance, “Sobre o *Meister* de Goethe” (Über Goethes Meister), que marcou época na crítica alemã, o mais velho dos irmãos Schlegel fala dele como um “livro novo e único”, inclassificável, em sua opinião, em termos de seu revolucionário “conceito de gênero” (2007, p. 20).¹⁶

Friedrich Hölderlin, Novalis, Joseph von Eichendorff, E. T. A. Hoffmann, Gottfried Keller, Adalbert Stifter, Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse, Franz Kafka e Thomas Mann – todos autores de *Bildungs* ou *Anti-Bildungsromane* – estão entre seus admiradores e/ou detratores. “Eu gostaria de chamar de *Bildungsromane* aos romances que compõem a escola do *Wilhelm Meister*”, disse Wilhelm Dilthey em 1870 (1922, p. 317). O próprio Hesse afirmou em 1911 que o *Wilhelm Meister* “tornou-se, mais do que qualquer outro romance alemão, um modelo, uma inspiração e um estímulo para toda uma literatura posterior, insuperável e inigualável até hoje” (1987, p. 163). Muito mais tarde, Eberhart Lämmert (1993) declarou: “A história do romance em língua alemã do século XIX, pelo menos do romance que encontrou reconhecimento na Alemanha ilustrada, é, em grande parte, a história da recepção do *Wilhelm Meister* de Goethe” (p. 415). O título do primeiro livro especializado sobre o assunto, publicado em 1974, *Wilhelm Meister e seus irmãos* (*Wilhelm Meister und seine Brüder*), de Jürgen Jacobs, aponta na mesma direção.

¹⁵ A categorização literária “surge quando o leitor reconhece em um personagem traços de um personagem literário de stock [*literary stock character*] ou pode ativar um esquema de gênero com posições [*slots*] de personagem a serem preenchidas” (Schneider, 2001, p. 619). Aparentemente, Schneider está equiparando o “romance de desenvolvimento” com o *Bildungsroman*. Para nós, isso é um erro, no contexto de uma abordagem cognitivista que compartilhamos com ele e que é fundamental para nossa própria proposta de definição e tipologização.

¹⁶ A resenha de Schlegel está disponível on-line em alemão no seguinte link: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/%C3%84sthetische+und+politische+Schriften/%C3%9Cber+Goethes+Meister>. Acesso em: 18 jul. 2023.

Até onde se pode inferir do que foi dito acima, há um certo consenso na germanística de que não se pode ler adequadamente um romance do que estamos chamando aqui de “sistema” sem conhecer o *Wilhelm Meister*. Mas – por exemplo, acrescentamos agora – é possível entender o significado de *Don segundo sombra*, que, é claro, não pertence ao sistema, sem ter lido o romance de Goethe, ou mesmo sem saber quem foi Goethe. Não estamos dizendo nada muito rebuscado, mas é notável que isso seja frequentemente ignorado. A postulação de uma relação hipertextual com o *Wilhelm Meister* parece ser um critério adequado para superar a dificuldade mencionada na seção anterior. Em nossa opinião, isso pode ser abordado, dentro da estrutura da teoria dos mundos ficcionais, como uma relação entre um protótipo e suas “contrapartes”.

Na medida em que “a relação de contraparte é baseada na semelhança geral entre o protótipo e seu substituto” (Margolin, 1990, p. 864), a noção da mesma contraparte parece ser uma ferramenta conceitual ideal para compreender o que Wilhelm Voßkamp percebeu em relação ao *Wilhelm Meister*: que, com essa obra paradigmática, Goethe criou um modelo completamente novo de romance, facilmente *reconhecível* pelo leitor, ou seja, “identificável” como pertencente precisamente a um determinado tipo de romance e, ao mesmo tempo, suficientemente *flexível* para ter uma capacidade muito grande de variabilidade, que, no entanto, acreditamos, tem certos limites (cf. Vosskamp, 1992, p. 340; Koval, 2018, p. 18).

A não-identidade entre contraparte e protótipo é clara no sistema *Bildungs/ Anti-Bildungsroman* (por um lado, porque nenhuma contraparte tem o mesmo nome que o protótipo), e ainda assim a semelhança é notável e “reconhecível”. Dissemos que o fato de, no primeiro estágio de sua evolução (T.), o herói ser adolescente e imaturo era uma condição necessária, mas não suficiente, para o “reconhecimento” do *Bildungsroman*; que, de qualquer forma, ele ativava uma paisagem genérica de um macrogênero que podemos chamar de romance evolutivo ou “de desenvolvimento”. É possível, por outro lado, que o caráter reconhecível do sistema esteja fundido em certas constelações de personagens que são “copiadas”, geralmente em um tom paródico.

O relacionamento entre Wilhelm e Natalie (em *Wilhelm Meister*) e entre Heinrich e Dorothea (em *Der grüne Heinrich*) é um exemplo muito claro disso. Em primeiro lugar, ambos os heróis veem Natalie e Dorothea pela primeira vez, respectivamente, no momento mais crítico de sua evolução: o primeiro na floresta após o assalto em que é gravemente ferido (Goethe, 2006, p. 224); Heinrich Lee no momento em que vende sua flauta, que é uma última medida desesperada para não morrer de fome (Keller, 1996, p. 670). A luz (no sentido literal) em que essas mulheres aparecem para os heróis também é muito semelhante. Isso, juntamente com outros detalhes, como o fato de que ambas vivem no castelo de seus tios ricos, sugere que Dorothea (chamada de *Gottesgeschenk*, ou seja, “presente de Deus”) é um duplo – em um certo sentido paródico – de Natalie (chamada de *Christkind*, ou seja, Menino Jesus, mas também “presente de Natal”).

A partir dessa relação intertextual, evidentemente premeditada em Keller, deve ficar claro que não é a mesma coisa ler *Der grüne Heinrich* diretamente, ou seja, ingenuamente no sentido de consciência do gênero, do que lê-lo depois de ler o *Wilhelm Meister*. A experiência de leitura é diferente: ela é “completa” somente no segundo caso, na medida em que é apenas aí que o romance pode ser reconhecido como uma obra que participa do sistema *Bildungs/ Anti-Bildungsroman*. Especificamente, como uma “paródia devastadora da máquina-

ria utópica” (Miles, 1974, p. 985) representada – supostamente, poderíamos acrescentar – pela Sociedade da Torre de Goethe, mas o último não precisa ser sempre o caso.

No entanto, os paralelos nem sempre precisam ser tão óbvios como acabamos de ver entre os romances de Goethe e Keller: até mesmo Karl Roßman, o herói de *O desaparecido* (1911/12; publicado em 1927), de Franz Kafka, a priori muito diferente de Wilhelm Meister, funciona como sua contraparte. O herói *unmündig* (imaturo) de Goethe é agora, em Kafka, um *Ungeziefer* (um verme): nem um (Wilhelm) nem o outro (Karl) podem participar de forma útil na sociedade – nisso eles são iguais. A diferença é que o primeiro não pode fazer isso por enquanto, ao passo que o *Ungeziefer*, contaminado por uma culpa indelével, não pode e nunca poderá fazer isso.¹⁷

Enquanto certas informações sobre o herói de um romance de formação, como os traços [+adolescente] e [+imaturo] (e a transformação desses traços em seus opostos) ativam um esquema mental que nos faz classificá-lo como um romance evolutivo, há outros que nos levam a conceber o personagem como um “descendente” de Wilhelm Meister. Se todo processamento *top-down* bem-sucedido de informações depende da “disponibilidade de estruturas de conhecimento” (Eder *et al.*, 2010, p. 35), é plausível pensar que, no caso da ativação desse segundo esquema, é necessário um leitor mais especializado, no sentido de que ele deve ser capaz de captar os paralelos, que são perceptíveis para o pesquisador especialmente na análise das relações que o herói (a contraparte de Wilhelm Meister) estabelece com alguns de seus “companheiros de mundo” ou *world-mates*.¹⁸

Lutando contra uma tentação pós-moderna

Depreende-se de nossa análise que é útil fazer uma distinção entre o romance evolutivo e o romance de formação (*Bildungsroman*). Temos chamado de “romance evolutivo” o que é conhecido em alemão como *Entwicklungsroman*, uma palavra que também pode ser traduzida como “romance de desenvolvimento”. Contra imprecisões terminológicas, como a de Schneider¹⁹ (veja acima), remetemos a uma visão antiga, há muito defendida por autores

17 No navio que acaba de atracar em Nova York, um auxiliar tenta pegar o herói insubordinado, Karl Roßman, “como se estivesse caçando um verme” [*als jage er ein Ungeziefer*] (Kafka, 2017, p. 75). O termo, que se refere ao animal impuro, ou seja, aquele que não pode ser usado como bode expiatório no sacrifício (Klüge/Götze, 1963, p. 806), é o mesmo que é usado em *A metamorfose* para descrever aquilo em que se transforma Gregor Samsa. Assim, Kafka faz alusão à condição de Roßman, que foi expulso de casa e do país por ter tido um filho com a criada, depois de ter sido verdadeiramente estuprado por ela. Essa é a mácula que o torna impuro (diríamos: inútil para a comunidade). Esse filho deixado para trás na Europa também é – assim como o próprio Roßman será à medida que ele se desloca cada vez mais para o território americano – uma pessoa desaparecida: isso o distingue de Felix, o filho de Wilhelm que “retorna” depois que seu pai completa seus anos de formação. Cf. para um estudo dos paralelos entre os romances de Goethe e Kafka, Neumann, 1985.

18 Para isso, cf. Margolin (1990, p. 864-870). Schneider (2001, p. 612) também se refere ao tipo de processamento de informações realizado por leitores de vários tipos: “Podemos supor que quanto mais treinados forem os leitores para analisar romances em termos de estrutura e estilo, mais eles serão capazes de ativar esse conhecimento literário específico de forma descendente também na construção de um modelo de personagem. Leitores não especializados tendem a se apoiar mais em estruturas de conhecimento social”.

19 E ainda Thomas Mann é impreciso. Em seu “Der Entwicklungsroman” (1916), ele usa o conector disjuntivo “ou” para indicar que, para ele, “*Bildungsroman*” e “*Entwicklungsroman*” se referem ao mesmo objeto, ou seja, a “um

como Melitta Gerhard (1926) e Wolfgang Kayser (1948), segundo a qual o *Bildungsroman* é simplesmente uma subforma do macrogênero *Entwicklungsroman*.²⁰ Essa distinção tem, acima de tudo, a virtude de ser operacional para o trabalho “empírico” com romances.

Essa compreensão da relação entre o que chamamos de sistema *Bildungs-/Anti-Bildungsroman* e o macrogênero *Entwicklungsroman*, por outro lado, parece fazer jus à advertência de Voßkamp de que “se o conceito de formação [*Bildung*] não for levado em conta”, o *Bildungsroman* torna-se “incompreensível” (1992, p. 136). E também, por outro lado, à observação – óbvia a partir do próprio nome da categoria, mas, ainda assim, frequentemente esquecida – de que “o conteúdo do romance de desenvolvimento [*Entwicklungsroman*] mais importante da literatura alemã [ou seja, o *Wilhelm Meister*] é a formação [*Bildung*]” (Vierhaus, 1972, p. 517).

Em seu sentido moderno, a noção de *Bildung*, lembremos, surgiu no último quarto do século XVIII nos territórios do que mais tarde se tornaria a Alemanha, em grande parte como uma “solução” ilustrada e idealista que os intelectuais burgueses encontraram para a aporia não resolvida no *Émile* (1762) de J.-J. Rousseau, que pode ser resumida na seguinte pergunta: Como a criança pode se tornar um homem social virtuoso em seu isolamento natural? É, portanto, entre outras coisas, a pedra angular da saída estética com a qual os amigos Schiller e Goethe procuraram neutralizar a ameaça do terror revolucionário. Isso traz à mente seu caráter historicamente situado e não extrapolável para outros contextos e latitudes históricas.²¹

Os três trechos abaixo foram extraídos do dicionário on-line Merriam-Webster. O primeiro é a definição ampliada do verbete “bildungsroman” (com letra minúscula), que em sua versão abreviada diz: “um romance sobre o crescimento moral e psicológico do personagem principal”. Os outros correspondem a dois dos exemplos de uso do termo na mídia jornalística transcritos no mesmo site: vemos que o termo “bildungsroman” é aplicado à série *Derry Girls* (2018-2022), de Lisa McGee, e a o mais recente filme de Steven Spielberg, *The Fabelman*, lançado nos EUA em 11 de novembro de 2022.

Bildungsroman é a combinação de duas palavras alemãs: *Bildung*, que significa “educação”, e *Roman*, que significa “romance”. Um bildungsroman é um romance que trata dos anos de formação do protagonista e, em particular, de seu desenvolvimento psicológico e de sua educação moral. O bildungsroman geralmente termina com uma nota positiva, com a superação dos erros tolos e decepções dolorosas do herói e uma vida útil pela frente. A obra de Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, do final do século 18, é frequentemente citada como um exemplo clássico de um bildungsroman. Embora o termo seja aplicado principalmente a romances, nos últimos anos alguns falantes de inglês começaram a aplicá-lo a filmes que lidam com a chegada da idade de um personagem jovem (Bildungsroman, 2023, online).

subtipo de romance que é alemão, tipicamente alemão, legitimamente nacional” (Mann, 1993, p. 289).

²⁰ Para Gerhard (1923), o rótulo *Entwicklungsroman* abrange todas as obras cujo objeto é “a inter-relação do indivíduo com o mundo vigente em cada caso, seu amadurecimento gradual e sua inserção no mundo”, enquanto que por *Bildungsroman* ele se refere a um fenômeno muito mais restrito, a saber, o *Wilhelm Meister* e alguns dos romances escritos sob sua influência por autores como Jean Paul e Keller (p. 162 e seguintes). Não compartilhamos o critério que Kayser considera definidor do *Bildungsroman*, a saber, que “[o] desenvolvimento leva, nesse caso, a um estado de maturidade definitiva” (1996, p. 485). Como dissemos no início deste artigo, nenhuma obra do sistema atende a essa exigência completamente absurda.

²¹ Nós trabalhamos com essa questão em Koval, 2018, p. 33-52.

Derry Girls, com base em uma estrutura de *Bildungsroman*, termina naturalmente quando seus personagens entram na idade adulta (Nina Li Coomes, *The Atlantic*, 15 de outubro de 2022) (*Bildungsroman*, 2023, online).

Finalmente, aqui está a canção de Spielberg sobre si mesmo: um *Bildungsroman* do cineasta que moldou quase meio século de imaginação popular americana (Michael Schulman, *The New Yorker*, 20 de setembro de 2022) (*Bildungsroman*, 2023, online).

Derry Girls é sobre a vida de um grupo de adolescentes em uma escola católica para meninas na Irlanda do Norte na década de 1990; conta, sem dúvida (como, ao que parece, o último filme de Spielberg), a intensa e difícil transição para a vida adulta em uma sociedade moderna do mundo ocidental, com suas particularidades. De acordo com a primeira citação, Wilhelm Meister não seria nada além do “exemplo clássico” de uma estrutura que parece estar presente em um número incrivelmente grande de produtos artísticos: quantos romances ou filmes tratam da vida de um jovem e das dificuldades de sua entrada na vida adulta em uma determinada sociedade?

Bildungsroman é um termo que se tornou tão popular que é quase indistinguível não apenas do romance de aprendizagem ou do romance educativo, mas de qualquer história com um protagonista adolescente. O mais preocupante é que essa propensão também penetrou nos círculos acadêmicos. Assim, J. H. Buckley confessa que usa o termo “em seu sentido mais amplo como um sinônimo conveniente para o romance da juventude ou do aprendizado” (1974, p. 13).

Para o caso específico do *Bildungsroman*, entendemos que, tomar como parâmetro a maneira pela qual o conhecimento implícito dos usuários (leigos e especialistas) circula socialmente, as maneiras pelas quais “a comunidade literária percebe e usa categorias genéricas” (Fishelov, 1995, p. 119), leva a um empobrecimento da tarefa analítico-filológica e torna problemática a correta apreensão intelectual do objeto. O *anything-goes* (vale tudo) atualmente em vigor, com diz o pesquisador brasileiro Marcus Mazzari (2010, p. 128), de fato, não pode deixar de ser questionado pela investigação científica do objeto.

A conversão do *Bildungsroman* em um significante que pode se referir a um conjunto heteróclito de produtos desde a Antiguidade até o Antropoceno pode ser entendida como uma reação virulenta ao processo wilhelminiano de canonização do *Bildungsroman* – com conotações marcadamente nacionalistas – em torno da fundação do Segundo Reich em 1871, cujo grande promotor foi Wilhelm Dilthey e que encontrou eco em Thomas Mann (Sammons, 2020). É como se a legítima recusa de György Lukács em usar a palavra *Bildungsroman* – que, em todos os casos, se baseia em fundamentos ideológicos –²² tivesse contribuído involuntariamente para a situação anárquica pós-moderna descrita (*Derry Girls* como “*Bildungsroman*”): algo como o retorno do reprimido em uma forma proliferante.

²² Nem em *Teoria do romance* (1914/15; publ. 1920) nem em *Goethe e sua época* (1936, publ. 1947) Lukács usa o termo *Bildungsroman*, mas em ambos os casos ele fala de “*Erziehungsroman*”, ou seja, *romance de educação*. A intenção em *Teoria do romance* é claramente se distanciar da maneira como o gênero foi apresentado por Dilthey. A posição do jovem Lukács é típica da crítica da cultura: lembre-se de que uma das possíveis traduções de “*Bildung*” é justamente “cultura”. Então, na década de 1930, Lukács procurou promover o resgate da herança ilustrada-progressista de Goethe em face de sua cooptação pelo nazismo. Além disso, não há nenhuma razão filológica para Lukács chamar o *Wilhelm Meister* de Goethe de “*Erziehungsroman*” e não de “*Bildungsroman*”.

O *Bildungs/Anti-Bildungsroman* é típico de uma época em que os efeitos alienantes da tecnificação e da organização burocrática da sociedade sobre a vida humana ainda não se tornaram totalmente palpáveis (Miles, 1974, p. 989). Isso é algo que só se tornará plenamente consciente no *fin-de-siècle* e, acima de tudo, em 1914-1918. As várias paródias do *Wilhelm Meister* escritas naquelas décadas têm em comum o fato de que a renúncia agora exige o sacrifício/desaparecimento do indivíduo: de Hans Castorp nas trincheiras ou Karl Rossman na modernidade perturbada e desumanizante dos EUA. A crise sem precedentes do mundo burguês marca o fim da discussão “viva” com o *Wilhelm Meister* e sua ideia de *Bildung*. Com o fim do longo século XIX (Jürgen Kocka, 1995), qualquer referência a ele se torna anacrônica ou forçada.

Conclusões

Neste artigo, tentamos “resgatar” a noção de *Bildungsroman* da “ameaça” de seu esvaziamento de significado, que se manifesta de duas maneiras diferentes: ou por não ser capaz de se referir a nenhum objeto ou, ao contrário, por ser aplicada a qualquer produto cultural no qual a vida de um adolescente é representada. Essas são duas posições extremas que, em nossa opinião, desativam a produtividade do termo. Demos três passos em direção a esse resgate.

Primeiro, não falamos mais de *Bildungsroman*, mas de um sistema de romances que oscila entre o *Bildungsroman* e o *Antibildungsroman*. Isso torna possível incorporar cerca de vinte romances, muitos deles paródias (sobretudo as do Romantismo nas duas primeiras décadas do século XIX, e da época da Modernidade clássica do início do século XX), à lista de obras do gênero e, assim, superar a desvantagem de que nenhum dos romances do sistema realmente representa uma integração “ideal” ou harmoniosa do indivíduo na sociedade.

Em segundo lugar, procuramos diferenciar esse sistema do *romance evolutivo*, que consideramos ser um macrogênero que o inclui e o excede. Dentro da estrutura de uma concepção do personagem como um objeto que é construído na mente do receptor, em parte com base na ativação de esquemas nos quais sua competência genérica é acionada, postulou-se provisoriamente – com base nas contribuições de Schneider (2001, p. 612 *et al.*) – que na recepção do sistema *Bildungs/Anti-Bildungsroman* uma segunda competência específica é ativada, o que requer um tipo de conhecimento mais especializado do que o necessário para o reconhecimento cognitivo do romance evolutivo. Nisso, o *Wilhelm Meister* deve ser elevado a uma obra fundamental e a um ponto de referência inescapável.

Em terceiro lugar, se a essa compreensão do reconhecimento do sistema acrescentarmos um estudo dos fatores condicionantes históricos impostos pela noção alemã de *Bildung*, acreditamos que as condições estão reunidas para designar uma série de romances que de fato participam do sistema. Ao mesmo tempo, adquirimos os meios para frear sua apropriação pelo pensamento pós-moderno, que facilita uma proliferação desnecessária e des-historicizada dos chamados *Bildungsromane*. Em virtude de sua gênese histórica e desenvolvimento subsequente, ligados ao Iluminismo alemão e a uma discussão com o romance de Goethe durante a era burguesa, acreditamos que o termo deve ser reservado a um conjunto limitado de romances que já pertencem ao “museu” da literatura alemã.

A solução para o dilema apresentado no início do artigo de Sammons (2020, p. 11-13) entre não usar o termo de forma alguma ou aplicá-lo a praticamente toda a produção cultu-

ral, para nós, é considerar o sistema como um objeto para especialistas interessados na história da literatura alemã: somente para os “iniciados” é metodologicamente útil o esforço para separá-lo do conjunto mais difuso e universal de romances em evolução. Não vemos, além disso, por que isso deveria implicar, à maneira de Wilhelm Dillthey ou Thomas Mann, uma idealização “supremacista” dessa forma alemã de romance em relação aos desenvolvimentos em outros países europeus.

Referências

BAKHTIN, Míjail. La novela de educación y su importancia en la historia del realismo. In: *Estética de la creación verbal*. Tradução de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1995. p. 200-247.

BEDDOW, Michael. *The Fiction of Humanity: Studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*. Bristol: Cambridge University Press, 1982.

BILDUNGSROMAN. In: *Merriam-Webster Dictionary*. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/bildungsroman>. Acesso em: 03 nov. 2023.

BLANCKENBURG, Friedrich. *Versuch über den Roman*. Edição de Eberhard Lämmert. Stuttgart: Metzler, 1965.

BUCKLEY, Jerome Hamilton. *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

DILTHEY, Wilhelm. *Das Leben Schleiermachers*. v. 2. Berlin/Leipzig: De Gruyter, 1922.

EDER, Jens *et al.* Introduction. In: *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*. Berlin: De Gruyter, 2010. p. 3-64.

FISHELOV, David. The Structure of Generic Categories: Some Cognitive Aspects. *Journal of Literary Semantics*, 24, p. 117-126, 1995. DOI: <https://doi.org/10.1515/jlse.1995.24.2.117>.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Tradução de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

GERHARD, Melitta. *Der Deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes ‚Wilhelm Meister‘*. Halle / Saale: Niemeyer, 1926.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke*. V. 5. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. [1962]. Edição de Hans-Jürgen Schings. München: btb, 2006.

HESSE, Hermann. Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: *Gesammelte Werke*. V. 12. Berlin / Frankfurt/M, Suhrkamp, 1987, p. 159-183.

JACOBS, Jürgen. *Wilhelm Meister und Seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. München: Wilhelm Fink, 1983.

JAUSS, Hans-Robert. Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno. In: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1990. p. 67-103.

KAFKA, Franz. *El desaparecido (América)*. Tradução de Miguel Vedda. Buenos Aires: Gorla, 2017.

- KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4. ed. rev. Tradução de M. D. Mouton e V. G. Yebra. Madrid: Gredos, 1993.
- KELLER, Gottfried. *Sämtliche Werke*. V. 6. *Der grüne Heinrich*. 2. versión. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker, 1996.
- KLUGE, Friedrich; GÖTZE, Alfred. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: De Gruyter, 1963.
- KOCKA, Jürgen. The Middle Classes in Europe. *The Journal of Modern History*, v. 67, n. 4, p. 783-806, 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2124755>. Acesso em: 12 oct. 2023.
- KOVAL, Martín. El sistema Bildungs/Anti-Bildungsroman para especialistas. *Badebec*, 12, 24, p. 128-148, 2023. Disponível em: <https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/593/537>. Acesso em: 17 jul. 2023
- KOVAL, Martín. *Vocación y renuncia: La novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2018.
- LÄMMERT, Eberhard. Der Autor und sein Held im Roman des 19. und 20. Jahrhunderts. *The German Quarterly*, n. 66, p. 415-451, 1993.
- LEACH, Edmund. *Cultura y comunicación: la lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social [1976]*. Tradução de Juan Oliver Sánchez Fernández. 4. ed. Madrid: Siglo Veintiuno, 1989.
- LUKÁCS, György. *Goethe y su época*. Precedido de Minna von Barnhelm (M. Sacristán, trad.). Barcelona: Grijalbo, 1968.
- LUKÁCS, György. *Die Theorie des Romans*. Múnich: DTV, 1988.
- MANN, Thomas. Der Entwicklungsroman. In: *Essays*. v. 1. Edição de Hermann Kurzke e Stephan Stachorski. Frankfurt/M.: Fischer, 1993, p. 288-291.
- MARGOLIN, Uri. Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective. *Poetics Today*, v. 11, n. 4, 843-871, 1990.
- MAY, Kurt. Wilhelm Meisters Lehrjahre, ein Bildungsroman? *DVJS*, v. 31, n. 1, p. 1-37, 1957.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. Metamorfoses de Wilhelm Meister: O verde Henrique na tradição do Bildungsroman. In: *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 93-158.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. Riobaldo, Hans Castorp, Wilhelm Meister: viajantes em formação. *Literatura e Sociedade*, v. 27, n. 35, p. 96-123, 2022.
- MORETTI, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987.
- MILES, David H. The Picaro's Journey to the Confessional: The Changing Image of the Hero in the German Bildungsroman. *PMLA*, v. 89, n. 5, p. 980-992, out. 1974.
- NEUMANN, Gerhard. Der Wanderer und der Verschollene. *Paths and Labyrinth*s. Edição de J. P. Stern & J. J. White. Londres: University of London, 1985, p. 43-64.

RYAN, Marie-Laure. Reconstructing the Textual Universe: The Principle of Minimal Departure. In: *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. p. 48-60.

SAMMONS, Jeffrey L. El *Bildungsroman* para no especialistas: un intento de aclaración. Tradução de Dante Prado. *Inter Litteras*, v. 2, p. 10-26, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.34096/interlitteras.n2.9726>. Acesso em: 01 jun. 2022.

SCHILLER, Friedrich; KÖRNER, Christian Gottfried. *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*. München: Winkler, 1973.

SCHLEGEL, August Wilhelm; SCHLEGEL, Friedrich. *Athenaeum: Eine Zeitschrift*. Edição facsimilar. 3 v. Darmstadt: WBG, 1992.

SCHLEGEL, Friedrich. Sobre el *Meister* de Goethe. Tradução de Diego Sánchez Meca. *Volubilis*, 14, p. 14-29, jun. 2007. Disponível em: <https://e-epacio.uned.es/entities/publication/6b80378e-7d73-47a6-91f7-2f674d28ccdo>. Acesso em: 12 jun. 2023.

SCHNEIDER, Ralf. Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction. *Style*, v. 35, n. 4, p. 607-639, Winter 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.35.4.607>. Acesso em: 28 oct. 2023.

STAHL, Ernst Ludwig. Die Entstehung des deutschen Bildungsromans im achtzehnten Jahrhundert. In: *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*. Edição de Rolf Selbmann. Darmstadt: WBG, 1988. p. 123-181.

STEINECKE, Hartmut. Wilhelm Meister und die Folgen. Goethes Roman und die Entwicklung der Gattung im 19. Jahrhundert. In: *Goethe im Kontext: Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration*. Ein Symposium. Edição de Wolfgang Wittkowski. Tübingen, Niemeyer, 1984. p. 89-112.

VIERHAUS, Rudolf. Bildung. In: *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Edição de Otto Brunner *et al*, v. 1. Stuttgart: Klett, 1972. p. 508-551.

VOSSKAMP, Wilhelm. Bildungsbücher: Zur Entstehung und Funktion des deutschen Bildungsromans. In: *Die Fürstliche Bibliothek Corvey: Ihre Bedeutung für eine neue Sicht der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink, 1992. p. 134-146.

Varia

O espaço agônico em William Faulkner e Francisco Dantas

The Agonic Space in William Faulkner and Francisco Dantas

Joseana Souza da Fonsêca
Universidade Federal de Sergipe (UFS) |
São Cristóvão | SE | BR
joseanasouzafonseca@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6430-0465>

Carlos Magno Santos Gomes
Universidade Federal de Sergipe (UFS) |
São Cristóvão | SE | BR
calmag@bol.com.br
<https://orcid.org/0000-0001-9070-9010>

Resumo: Este artigo compara a construção do espaço literário entre *Enquanto agonizo* (1930), de William C. Faulkner, e *Uma Jornada como tantas* (2019), de Francisco J. C. Dantas, comentando os contornos sociais e estéticos do espaço literário a partir de reflexões sobre as agônicas experiências de personagens em trânsito para a morte. Congregamos, neste estudo, abordagens teórico-metodológicas que perpassam conceitos sobre espaço narrativo, valendo-nos do pensamento de Lins (1976), Borges Filho (2007), Brandão (2019) e Dardel (2015), entre outros. Chegamos aos resultados que as personagens de Faulkner e de Dantas são índices de um espaço agônico, do qual emergem homens e mulheres perdidos em devaneios e lamentos de uma vida subjugada as mais distintas formas de opressão.

Palavras-chave: espaço literário; espaço agônico; Francisco Dantas; William Faulkner.

Abstract: This article compares the construction of literary space between *As I lay dying* (1930), by William C. Faulkner, and *Uma jornada como tantas* (2019), by Francisco J. C. Dantas, commenting about the social and aesthetic peculiarities of the space based on reflections of the agonic experiences of characters in transit to death. In this study, we bring theoretical-methodological approaches that permeate concepts about narrative space, according to Lins' thoughts (1976), Borges Filho's (2007), Brandão's (2019) and Dardel's (2015) thoughts, among others. We arrive to the results that Faulkner's and Dantas' characters are indication of an agonic space,



where emerge men and women lost in reveries and laments of a life subject to various ways of oppression.

Keywords: literary space; agonistic space; Francisco Dantas; William Faulkner.

Este artigo investiga como o espaço agônico está representado na obra *Enquanto agonizo* ([1930]2019), de William Faulkner e em *Uma jornada como tantas* (2019), de Francisco Dantas. A proposta é um estudo comparado de como Dantas constrói o espaço literário de seus textos em diálogo com as premissas estéticas encontradas na obra de Faulkner. O estudo reconhece que o segundo texto nos possibilita a retomada do anterior a partir de um novo olhar que amplia as possibilidades de recepção literária, visto que “ao lermos um texto, estamos lendo, através dele [...] sobretudo, os textos que ele leu” (Carvalho, 2006, p. 55). Com essa proposição da recepção de Faulkner a partir das trilhas literárias de Dantas, traçamos um percurso que se envereda pelas decadentes terras do condado de Yoknapatawpha, no Mississippi, no Sudeste estadunidense, e as tragédias ocorridas no Rio-das-Paridas, em Sergipe, no Nordeste brasileiro.

Por meio dessas aproximações, identificamos imagens do espaço literário agônico de Faulkner que são retomadas por Dantas através das particularidades locais. Para Ivan Angelo (1997, p. 129): “É em Dantas que vêm expressas a nostalgia de um Faulkner e a sonoridade de Guimarães Rosa”. Por sua vez, Valentim Fiacoli (1997, p. 4), logo após a publicação do romance *Cartilha do silêncio* (1997), ratifica que a literatura de Dantas traz ecos das obras de “William Faulkner”. Hélio Pólvora (1997, p. 8) também corrobora com essas comparações ao reconhecer que Dantas, em “*Cartilha do silêncio*, retoma os movimentos assíncronos da narrativa, à maneira de William Faulkner, em *O som e a fúria* (1929)”. Tais pistas, nos motivaram a escrever este estudo traçando os pontos em comum entre o espaço agônico do Mississippi de Faulkner e o espaço decadente das terras sergipanas das narrativas de Dantas.

Na literatura brasileira, Graciliano Ramos, em *Vidas secas* (1938), Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas* (1956), e Raduan Nassar, em *Lavoura arcaica* (1975), para citar alguns textos, rompem com a estratégia comum de tessitura do espaço literário e constroem um espaço que além de cenário, muitas vezes, torna-se elemento personificado, atuando como papel de destaque na trama. Nessas circunstâncias, o espaço não se configura apenas como o lugar físico onde o enredo se desenvolve, há todo um investimento estético complexo via descrições minuciosas das características físicas, geográficas, simbólicas e sentimentais do referente locativo, assemelhando-se às configurações humanas representadas nas obras. O espaço, dessa forma, atua ainda como uma âncora moral das personagens, como um ponto de apoio que estabelece a ligação intrínseca entre ser/espaço e molda, através desse entrecruzamento, as identidades e as ações das personagens, em um movimento de avanços e retrocessos que confundem a representação das duas categorias em muitos momentos.

Nas palavras de Carpeaux (2008, p. 2.703), o espaço ficcional de William Faulkner é completo e fechado “como o inferno dantesco”. Além disso, o conjunto da obra do estadunidense dialoga com a tradição literária do Sul dos Estados Unidos, com interfaces estéticas vinculadas à prosa gótica inglesa, descrevendo “uma sociedade fechada, resguardada pelo preconceito racial e religioso (ética protestante e escravidão), e cujo enclausuramento doentio se faz sentir na presença constante dos espaços fechados e/ou sufocantes, que tendem

à ‘degeneração’” (Vidal, 2002, p. 160). Os textos incorporam descrições da arquitetura dos ambientes onde os fatos se dão, todavia, demarcando as contravenções da resistência à acomodação das vidas nesse contexto social, um descompasso mortificante entre ser e espaço.

Já o espaço ficcional de Francisco Dantas apresenta uma estreita relação com o chão regional, pois na sua literatura “vê-se a mão da desigualdade social estrangular os pobres desvalidos que compõem o Sergipe imaginado [...] os pobres encontravam-se à mercê desses algozes cruéis, tendo seus sofrimentos potencializados pela seca e o abandono estatal” (Luchetti, 2021, p. 117). Essa configuração estética traz as marcas do espaço familiar agônico, que pulsa como metáfora do espaço, no qual ocorrem inúmeras entraves, sobretudo, de ordem econômica. Tal tessitura literária é alicerçada por contextos decadentes em que o espaço narrado é travessado por cortejos fúnebres, enquanto suas personagens agônicas se descrevem devastadas pelas ruínas que os cercam.

A partir dessas considerações iniciais, aprofundaremos nossas reflexões sobre a relação das personagens com o espaço ficcional agônico no tópico a seguir.

Horizontes do espaço literário agônico

Partimos da concepção de que o espaço narrativo vai além de um ambiente figurativo, visto que convoca uma função de sentido por ser uma construção artística. Ademais, espaços ficcionais são atravessados pelas subjetividades dos seus habitantes, demarcando uma conotação do espaço narrativo como partícipe atuante da exegese. Para Foucault, estamos em uma “época do espaço”: de simultaneidade, de justaposição, do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso, já que os “conflitos ideológicos que animam as polêmicas de hoje em dia se desenrolam entre os devotos descendentes do tempo e os aferrados habitantes do espaço (2009, p. 411). Por essa perspectiva, os espaços narrativos podem ser lidos como ícones da modernidade. Ou seja, habitar um determinado espaço ficcional se reporta a uma conjuntura de sentido amplo, do capital financeiro ao simbólico das personagens, daí o ânimo de apreender os sentidos do espaço nas obras em estudo.

Em virtude do investimento estético expansivo subjacente à elaboração desse elemento narrativo, os espaços literários podem ser divididos em categorias, conforme suas interferências na ação das personagens, em macroespaço e microespaço. Os macroespaços são os espaços grandes e abertos: “A esses espaços maiores, polarizados em regiões ou países, podemos chamar de macroespaços” (Borges Filho, 2007, p. 46); o microespaço é um espaço menor, com conotação intimista, ocupado por um número restrito de pessoas: “Detectada a presença do macroespaço, cumpre verificar os microespaços que o compõem” (Borges Filho, 2007, p. 47). Na ficção de Faulkner e de Dantas, observamos uma tensão complementar entre os microespaços e os macroespaços, que são atravessados pelo sentido de desestabilização emocional provocado pelo vínculo das personagens a espaços físicos e psicológicos, os quais descrevem uma dinâmica social de segregação.

Em espaços decadentes, como os narrados por Faulkner e por Dantas, as figuras humanas são constituídas por identidades de incertezas e de sofrimentos, a ambientação do espaço parece ser contaminada pela subjetividade desses sujeitos, ou melhor, pelo “estado de espírito” das personagens. Isso porque o sentimento de repulsão ou atração afetiva do ser humano com um dado lugar é algo intrínseco. O “ambiente como a soma de cenário ou

natureza mais a impregnação de um clima psicológico favorece a simbiose entre habitantes e lugares” (Borges Filho, 2007, p. 50).

A esse laço entre mundo e ser, o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan denomina topofilia. Para ele, topofilia “é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico” (1980, p. 5). Tuan também esclarece que “a topofilia assume muitas formas e varia muito em amplitude emocional e intensidade” (1980, p. 107), ou seja, o elo afetivo depende da visão de mundo de cada ser, uma singularidade inerente a cada indivíduo. Duas pessoas, mesmo convivendo no mesmo espaço, não enxergam a mesma realidade. A “percepção” de cada sujeito, resposta dos sentidos aos “estímulos externos”, é sempre particular, pessoal. A subjetividade de cada ser, portanto, é construída a partir das variantes pessoais e culturais, bem como segundo os horizontes de expectativas de cada um.

Essa compreensão teórica nos remete ao conceito de topoanálise para definir “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (Bachelard, 1989, p. 28). A topoanálise “não se restringe a análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural, seja natural” (Borges Filho, 2008, p. 1). Acreditamos que, na composição literária, conforme as pontuações acima, o espaço interage com as personagens que nele transitam, visto que favorece a reflexão dos fatos que circundam a vivência humana e compartilha seus momentos de êxito e ou crises.

Algumas vezes, a conexão dessa vivência se reduz à tentativa de sobrevivência/permanência em situações limites por personagens que se apegam a lugares que correspondem a espaços afetivos. Segundo Dardel, “a experiência geográfica, tão profunda e tão simples, convida o homem a dar à realidade geográfica um tipo de animação e de fisionomia em que ele revê sua experiência humana, interior ou social” (2015, p. 6). À vista disso, compreendemos que o discurso da personagem e sua motivação ou desmotivação para agir são estimuladas pela relação direta com a realidade circundante, com os arranjos estruturais da geografia do espaço em que está inserida. Por conseguinte, os espaços habitados adquirem as feições simbólicas de seus residentes.

Posto isso, o espaço literário, ao provocar as ações das personagens, faz-se partícipe atuante na trajetória dos sujeitos ficcionais, impulsionando ou limitando as peripécias vividas por elas. Tal proposição dialoga com o que ensina Osman Lins (1976, p. 65) ao destacar que “a narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios enlaçam-se entre si e cada um reflete inúmeros outros”. Existe uma teia que une os elementos estéticos e, no caso específico do espaço, amplia os horizontes de representação e de interpretação hermenêutica. O ensaísta pernambucano ainda adverte: “Temos, pois, para entender o espaço na obra de ficção, que desfigurá-lo um pouco, isolando-o dentro de limites arbitrários” (Lins, 1976, p. 69). Uma arbitrariedade construída dentro da estrutura textual, na qual a representação e a focalização desse espaço dialogam, principalmente, com a arquitetura da trama e com a linguagem empregada para representá-la.

No tocante ao que denominamos de espaço agônico, usamos essa categoria em diferentes perspectivas. Entre elas, esse conceito está associado à construção da personagem enquanto espaço de sofrimento, aflição, perturbação, ansiedade e declínio de suas ações devido às adversidades enfrentadas. Situações nas quais as expectativas desses indivíduos/corpos/espaços são subjugadas à dor, à opressão, à injustiça e atravessadas por uma agonia mórbida e subentendida. Ou seja, a personagem é constituída de um espaço interior cativo

das mais diversas conjunturas como dívidas das relações sociais, políticas e econômicas. Isto é, ela está presa ao modo como é/está no mundo.

Assim, o espaço agônico, aqui proposto, é o espaço do ser em si mesmo, como espaço de agonia. A categoria que criamos entende que o espaço agônico, físico-geográfico-humano, é decorrente de uma intrincada teia de relações sociais das quais as personagens se confundem com os espaços narrados em muitos casos. Tal construção estética presente nas obras de Faulkner e de Dantas restringe as fronteiras entre personagens e espaço e vice-versa. Outrossim, constrói uma labiríntica conexão de pertencimento entre um e outro. Uma agonia que se dissipa em tríade através da inconsistência problemática entre sujeito e espaço, sujeito e tempo e o sujeito consigo mesmo. Um referente no qual as tensões entre *modus vivendi* e normas sociais são irreconciliáveis, destoando em um *modus operandi* trágico para as partes em disputa. O espaço agônico, portanto, é definido como locativo de desassossego, inconformismo e desidentificação do indivíduo que se perde “no” e “como” espaço do devir, um de-vir sempre inconclusivo.

Especificamente em relação às personagens, destacamos a possibilidade de serem lidas como espaço agônico, quando consideradas espaços corporificados e assolados pelas incertezas e inconstâncias de suas vidas. Aflições que jogam com seus corpos e mentes num constante processo de agonia. Tal perfil, em nossa leitura, constitui a especificidade pulsante dos espaços míticos criados por Faulkner e Dantas. Por exemplo, os referentes locativos representados na ficção faulkneriana destacam as particularidades dos efeitos das crises social, racial e econômica estadunidense. Esses percalços originados dos espaços sociais também podem ser identificados na ficção de Dantas, que faz parte de uma tradição regionalista no Brasil, e está voltada, assim como em Faulkner, à descrição das agruras de famílias decadentes.

Otto Maria Carpeaux (2008) afirma que Faulkner criou um *private world*, muito particular, um lugar que corresponde à natureza complexa de suas personagens e aos turbilhões sociais que acometeram sua terra de origem. Para o jornalista Luiz Rebinski, os romances dantinos “apostam em uma prosa fincada no Brasil profundo, de onde também vieram livros de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos” (2020, n. p.). Portanto, estamos diante de narradores que nos espantam ao descreverem longas travessias de tormento por que passam suas personagens que ora agonizam, ora se recompõem em busca de uma sobrevivência.

Para melhor compreensão a respeito das vicissitudes do espaço agônico tecido por Faulkner e retomado por Dantas, analisaremos, a seguir, como a opressão social se confunde com as experiências de abandono, de rejeição e de solidão dos corpos/espaços humanos.

Cruzando espaços de agonia

No debate comparativo, optamos pela análise das personagens femininas protagonistas de *Enquanto agonizo* e de *Uma jornada como tantas*. Iniciamos nosso trajeto analítico pelo universo literário do sul dos Estados Unidos. Faulkner, em *Enquanto agonizo*, apresenta uma narrativa intimista que expõe os sentimentos mais intrínsecos de cada membro da família Bundren, anseios que são revelados durante a viagem em que o corpo da matriarca Addie é conduzido em uma carroça de mulas até o cemitério de Jefferson. Uma missão difícil, mas que fora prometida no leito de morte e deve ser cumprida por Anse e seus cinco filhos. Dewey Dell relembra ao pai: “O senhor prometeu para ela’ [...] ‘Ela não morreu até que o senhor tivesse

prometido. Ela pensou que pudesse contar com o senhor. Se não cumprir a promessa, vai ser amaldiçoado” (Faulkner, 2019, p. 94).

No enredo, quinze vezes narrativas, através de monólogos divididos em cinquenta e nove capítulos, confessam, sob um tom egoísta e solitário, ambições particulares que cada um leva como bagagem no percurso do enterro. Desejos que não correspondem ao contexto coletivo de que fazem parte: uma família. São sonhos individuais que configuram a falência do sistema patriarcal, do sistema social e familiar tradicional. Os Bundrens vivem em um mundo agônico que, no romance, está projetado nos macro e microespaço onde as personagens se alojam: o campo de algodão; o estábulo; o caixão; a carroça; a casa; o condado de Yoknapatawpha; a cidade de Jefferson; os seus corpos. Tais espaços correspondem a vicissitudes metafóricas distintas, porém interligadas. Esse território espacial – geográfico e humano – criado por Faulkner, situado na região fictícia do Noroeste do estado do Mississippi, é conhecido como *Deep South*, um espaço agrário e arcaico, espaço que origina a tríade complexa que circunda a vivência de cada ser faulkneriano: o conflito do indivíduo consigo mesmo, com os outros com os quais convive e com o lugar onde habita.

No romance é a técnica do fluxo de consciência que nos conduz à *secura* dos sentimentos, à decadência da morte em vida que pulsa de forma dolorosa e agônica sobre as personagens. Para Leila Barros, nos monólogos dos vizinhos e desconhecidos, temos “a oportunidade de conhecer os Bundrens através de uma perspectiva que toma a família como objeto e a apresenta de maneira mais panorâmica e distanciada, mas nem por isso menos trágica” (2019, p. 54). Nesse sentido, confirma-se o tom lúgubre e trágico que envolve a trama, anunciada já no título da obra, o qual corresponde ao pensamento de Addie Bundren, doente terminal, que agoniza atormentada, talvez, pelos embates travados contra o dispositivo sociocultural no qual fora impostamente alocada, como também é certificada por aqueles com os quais a família convive.

Durante o percurso de nove dias da jornada, conduzindo o corpo da matriarca até o cemitério de Jefferson, a ambientação: enchente e acidentes que ocorrem durante o trajeto, contribui para a conjuntura psicológica agônica de cada um dos membros da família. Um núcleo familiar signo de segregação e de laços afetivos fragmentados. Cash, Darl, Jewel, Dewey Dell e Vardaman vivem em um contexto subjetivo de silenciamento, suas dores e desejos não são compartilhados; logo, cada um dos filhos não se sente acolhido no espaço familiar.

Esse deslocamento espacial afetivo ganha um efeito maior por ser descrito por uma focalização múltipla, nomeada por Todorov de estereoscópica, isto é, uma visão na qual diferentes personagens/narradores, em um mesmo período de tempo, “contam (ou veem) o mesmo acontecimento, sem que um narrador específico detenha o ponto de vista predominante” (1972, p. 238). Nesse investimento criativo, os espaços que se configuram a partir das percepções das diferentes personagens ganham contornos distintos, o que contribui para a ampliação de significados e funções dos lugares por onde transitam.

Em *Enquanto agonizo*, o espaço agônico pode ser identificado também pelos silenciosos gritos de Anse, reclamando da localização da casa: “Maldita estrada [...] Deitada aí, bem na minha porta, por onde toda má sorte vem e passa” (Faulkner, 2019, p. 34). Esse monólogo adverte sobre sua angústia e desconforto em relação ao lugar onde mora, na beira da estrada, um lugar que, teoricamente, não garante estabilidade, pois é de trânsito contínuo. Um lugar sujeito a muitas interferências externas e a situações instáveis. O questionamento contra

o lugar onde mora ainda revela a incompatibilidade entre o esposo e a mulher: “Eu disse a Addie que não era bom morar assim tão perto de uma estrada, e ela disse, como mulher que é ‘Então levanta e vai embora’” (Faulkner, 2019, p. 34). Por sofrer e não se sentir integrada ao lugar onde vive, Addie aprova morar à beira da estrada. Ela desejava seguir outros caminhos, outra vida e nada melhor que residir próximo a estrada que poderia levá-la a outros espaços, a uma vida na qual pudesse viver segundo os seus desejos mais íntimos, conforme o seu intimismo fundido em uma grotesca solidão. A condição de esposa, de mãe e, sobretudo, a vivência em um povoado atrasado, faziam da personagem metáfora da morte em vida. Uma vivência atormentada por perdas contínuas, sobretudo a perda das referências de si mesma. Um aspecto de zumbificação que remete, no caso específico de William Faulkner, à tradição da literatura gótica estadunidense.

Nessa obra, observamos que a censura aos sonhos da protagonista projeta “a aliança entre fragmentação, o sentimento de ansiedade/medo e a autopercepção do personagem em relação ao seu aprisionamento a um cenário claustrofóbico” (Sáber, 2021, p. 63). Por essa perspectiva, o cortejo de Addie pode ser visto como um encontro de mortos vivos, já que “a morte é, contraditoriamente, gênese de *Enquanto agonizo*, e não mera obsessão temática, como diriam as primeiras leituras do romance. Ela se coloca como, simultaneamente, ausência e presença, palavra e ação” (Barros, 2019, p. 75). A morte é metáfora das frustrações, das perdas e do insucesso que todos os Bundrens conviveram ao longo de toda a existência, desventuras no *locus* familiar e no social.

Addie é a que mais havia sofrido ao conviver com a alteridade do esposo, dos filhos e do lugar onde fora residir após o casamento: “Ela, uma mulher sozinha, viveu sozinha com o próprio orgulho, tentando fazer com que os outros pensassem diferente” (Faulkner, 2019, p. 24). O desconforto de Addie em morar na região mais atrasada do condado é pulsante. Além da incompatibilidade de pensamento e ações entre ela, o esposo e quatro dos cinco filhos do casal, a matriarca vivia sob a égide da angústia, da incompreensão, especificamente, da incompreensão nutrida por si mesma pelo seu sentimento de alteridade/superioridade por ter nascido em um outro espaço – a cidade de Jefferson – seu espaço de afetividade e de reconhecimento identitário onde fora professora e buscava uma vida de atuação mais ativa na comunidade. Tais impulsos não tiveram sobrevida no contexto do vilarejo onde fora viver depois da união com Anse devido ao baixo poder aquisitivo da família, fruto do momento histórico de rejeição ao novo e apego à herança escravocrata que regiam a mentalidade sulista, bem como ao comportamento apático do marido para enfrentar essa conjuntura, pois estava resignado à situação.

Assim, Addie conviveu durante toda a vida com a certeza de que “viver era terrível”. No breve espaço concedido à sua voz, ela reflete: “eu só lembrava como meu pai costumava dizer que a razão para viver era se preparar para estar morto durante muito tempo” (Faulkner, 2019, p. 142). A personagem carregava consigo a herança agônica do viver sob a égide/sombra da morte. A premissa religiosa do Sul afirmava que a felicidade só é alcançada após a morte: a vida infinita depois da morte do corpo, no silêncio eterno. Essa protagonista passou toda a vida à espera desse momento de silêncio, por isso, a resignação à enfermidade e ao desejo silencioso de fenecer fisicamente: “Addie encontra-se, finalmente, pronta para entregar-se à morte e, sobretudo, se tornar ser-para-morte” (Barros, 2019, p. 133), escapando das dores da vida, escapando de padrões sociais opressores.

No entendimento de Addie, o matrimônio com Anse e, depois, a maternidade foram instrumentos de violação à sua natureza privada e solitária. Uma infração à sua individualidade, que a personagem transformou em desprezo, indiferença e até mesmo ódio pelo marido, logo após descobrir que estava grávida e, depois, pelos filhos. Foram sentimentos que nutriram a sua amargurada vivência a cada ano que nascia mais um filho, a cada ano que ficava mais pobre, a cada ano de duração de seu casamento: “Era como se ele [Anse] tivesse me enganado, escondido numa palavra como em um biombo de papel e me golpeado pelas costas” (Faulkner, 2019, p. 145). Addie tinha pavor às regulações a que uma mulher-mãe estava submetida em uma relação de matrimônio, bem como às restrições que o contrato social do casamento impunha a cada mulher.

Darl, segundo filho de Addie, considerado pela mãe como a raiz invasora de sua solidão, foi o que mais sofreu com o desprezo parental e deu continuidade ao espaço psicológico de introspecção aguda e de desajuste em diferentes perspectivas: enquanto sujeito, enquanto integrante do espaço familiar, enquanto habitante do espaço social do Mississippi. Tal entendimento de desajuste diante da vida foi mais severo em Darl devido à incompreensão de sua forma complexa e sensitiva de enxergar as pessoas, bem como de compreender o mundo que o cercava. Conforme Silva e Silva (2020, p. 112), “Darl se entrega a especulações metafísicas sobre a morte, o ser e o não ser, a natureza dos objetos, dispondo seu enunciado em uma sintaxe labiríntica, em períodos que instauram uma atmosfera de delírio e desagregação mental, típica das personagens faulknerianas”.

A complexidade identitária de Darl se reverbera sobre a compreensão de todos os outros integrantes da família. Em comum, os Bundrens são regidos pelo sentimento de inadequação no espaço social, desidentificação que gera desconforto e agonia consigo mesmo e com o espaço onde vivem: “Cash, Darl, Jewel, Dewey Dell e Vardaman, poderíamos dizer, deixam Jefferson como mortos-vivos para quem a vida, quando não se desdobra em tragédia, toma a forma, pelo menos, de um pungente desconforto” (Barros, 2019, p. 116), no qual se experencia uma angústia interminável.

O espaço agônico pulsante está presente no trajeto que a família Bundren faz pela longa estrada lamacenta em que cada membro passa a limpo os acontecimentos recentes, bem como as frustrações de suas existências; a configuração espacial – a longa estrada, a chuva, a morosidade da carroça que os transporta – favorece a reflexão dos viajantes; contudo, não os une. Esse aspecto do romance é muito intrigante, visto que as ações/reflexões particulares de cada membro geram impacto negativo para todo o núcleo familiar. Na verdade, esta ambientação favorece o sentimento de desterro e agonia, o espaço interfere de modo incisivo na construção subjetiva de cada membro. A respeito dessa ambientação agônica, Darl deixa pistas do quanto o espaço percorrido se confunde com suas frustrações:

Diante de nós a escura e espessa corrente passa. Ela fala conosco num murmúrio que se torna incessante e incontável, a superfície amarela monstruosamente ondulada em redemoinhos que desvanecem [...] sobre um cenário de imensa mas circunscrita desolação tomado pela voz da devasta e fúnebre água (Faulkner, 2019, p. 118).

O ambiente, dessa forma, torna-se matéria de construção identitária das personagens. A estrada lamacenta e a chuva se apresentam como personagens antagonistas dos indi-

víduos que viajam com o objetivo de devolver a matriarca à sua terra natal, ao lugar onde ela desejava ser sepultada, espaço onde estavam seus ascendentes; sendo esta forma de reiterar o seu despertencimento ao espaço geográfico, social e familiar onde tivera a confirmação de sua morte em vida: o condado de Yoknapatawpha. Essa volta a seu espaço é também uma forma de ela protestar contra os vínculos com o vilarejo e com os seus descendentes.

Addie residia em um espaço onde nunca se sentiu integrada. Esta construção em desacordo entre ser e espaço projeta a vivência para um espaço heterotópico, visto que ela sempre se projetava fora do contexto familiar. O conceito de heterotopia é abrangente e diz respeito a algumas situações subjacentes à relação dos indivíduos com o espaço em que estão inseridos. Para este artigo, identificamos a heterotopia como

espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (Foucault, 2009, p. 415).

Assim como Addie, as personagens de Faulkner vivem suas heterotopias, como a protagonista que nunca se identificou com o espaço/lugar onde vivia e, além disso, optou pela morte em oposição ao contexto opressor, segundo sua subjetividade, ocasionado pelo marido, outrossim, advindo das imposições da cultura local. A volta de Addie para sua terra natal reforça a necessidade de deixar para trás as agônicas relações que compartilhou com sua família.

Tais projeções de fuga de contextos agônicos também são identificadas na ficção de Dantas, sobretudo, em *Uma jornada como tantas*, como veremos na sequência.

A jornada agônica

Passemos a identificar as peculiaridades do espaço agônico na obra de Francisco Dantas, dialogando com as técnicas narrativas de Faulkner. Segundo Samoyault (2008), o diálogo entre obras reconhece que a literatura é também exercício de retomada de temas já vistos, porém sem nunca retornar ao mesmo lugar. Por esse prisma, consideramos a conexão intertextual como uma estratégia de leitura de expansão dos sentidos dos textos. Para Compagnon (1996), a intertextualidade nos ajuda a construir chaves de leitura, já que o ato de ler nos remete, direta ou indiretamente, a outros textos lidos antes.

Partindo dessas concepções comparatistas, reconhecemos que em comum com a obra de Faulkner, *Uma jornada como tantas* (2019), de Francisco Dantas, traz uma sólida relação entre personagens e vida social, bem como amplia os sentidos estéticos do espaço agônico. Nessa obra, narrada através do solilóquio do narrador-personagem Valdomiro, filho adotivo de Madrinha e Teodoro, somos posicionados diante de terríveis adversidades que ocorrem na vida da família Carpina. A narrativa é contextualizada na segunda metade do século XX, entre 1950 e 1990 e descreve, no relevo social, a transição de uma economia agrária para uma vida urbana ainda precária no interior do estado de Sergipe.

O ponto central da obra é a jornada de dor e desalento vivida por Madrinha, que há dias luta para dar à luz ao seu quarto filho, e pelas demais personagens que são responsáveis por transportar o corpo gestante agonizando sobre um carro de bois de Borda da Mata

até Rio-das-Paridas. No trajeto está o menino Valdomiro, encarregado de cumprir uma promessa feita a Teodoro para cuidar de Madrinha; a parteira sinhá Amália, que há mais de 50 horas tenta fazer o parto; Zé Carreiro, o condutor do carro de boi; e o velho Saturnino, pai de Madrinha; comitiva que acompanha a gestante na viagem de agonia, na qual cada um tem seus objetivos frustrados. Essa primeira pista já nos remete ao texto de Faulkner, o cortejo de uma morta-viva. Instalada a intertextualidade, vamos percorrer os sinistros caminhos agônicos vivenciados pelas personagens dantinas.

Antes do final trágico do acidente de Madrinha no último mês de gestação; o casal, Teodoro e Madrinha, construiu um modo de vida conjugal que se configurava como um ato de resistência às normas instituídas. A representação de uma personagem feminina “despachada e bastante resolvida”, e de um homem que “jamais declinara da patente de marido amoroso” (Dantas, 2019, p. 33-34), salienta um movimento crítico de suspensão da hierarquia patriarcal, visto que Madrinha é uma personagem que se projeta coerente às suas ideias, indo de encontro às normas locais sedimentadas no seu contexto social. Segundo o narrador, “Como pedagoga, lecionara dois anos na Escola Municipal Canuto Reis. Mas, como não pudera conviver com a situação política, saíra pisando duro, de pescoço erguido” (Dantas, 2019, p. 23). Madrinha nunca se submeteu às regulações impostas pelo pai, muito menos pelo sistema político que coibia com crueldade as pessoas que buscassem modos de vida na contramão do padrão sociocultural estabelecido em Borda da Mata.

Contudo, a morte de Madrinha e a prisão de Teodoro materializam um final implicado aos espaços coletivos opressores, que os condicionam a seres agônicos. No cortejo do corpo que carregava uma criança entalada em seu ventre, a opressão vai sendo descrita pelo narrador: “O ambiente está contaminado [...] por nosso individualismo miserável. [...] Salta daí uma imposição imperativa e dominante. Dá o tom das circunstâncias sombrias” (Dantas, 2019, p. 215). Circunstância que transmite o sentimento de resignação à tragicidade inerente ao cotidiano/destino das personagens, expressando a proximidade entre vida e morte. A respeito da condição de mulher em gestação, caso de Madrinha, em Borda da Mata, todas as mães “sabiam, sim, da linha delgada que se interpõe entre a vida e a morte. Isso, sim, elas sabiam” (Dantas, 2019, p. 9), tratava-se de um lugar abandonado pelo poder público: “um lugarzinho ordinário e atrasado” (Dantas, 2019, p. 9), que limitava as ações naturais como a de uma mulher dar à luz em condições seguras.

Diante dessa contextualização inicial, percebe-se que, não há um limite temporal para a situação de controle e restrição das configurações da vida dos habitantes que vivem na região do Rio-das-Paridas. O espaço sombrio pulsa em todas as direções, tanto no presente como no passado. O narrador ratifica esta leitura: “A lembrança do tempo de nuvens cinzentas, que embaciavam e contraíam o horizonte, reatualiza e inflama as minhas recordações. Converte-se em metáfora sombria” (Dantas, 2019, p. 7). Um desalento do tempo de outrora, no entanto que ainda reluz no presente, demarcando uma vida atravessada pela dor e pela angústia.

Assim como no texto de Faulkner, esse enredo de Dantas nos coloca em uma travessia agônica. Madrinha é levada debaixo de um temporal, desfazendo-se em sangue com um feto atravessado em seu útero. Além disso, os participantes que conduzem a parturiente ao socorro médico fazem reflexões sobre conjunturas de desalento: a finitude da vida, a injustiça que arranca a vida de uma mãe.

Essa contextualização de um problema trágico e corriqueiro reforça o compromisso social da obra de Dantas, que explora o espaço local para falar sobre a mortalidade materna e infantil, um grave problema de saúde pública que ainda perdura em alguns lugares do Brasil. Esse tipo de representação espacial, segundo Brandão, “é tomado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, noções compreendidas segundo balizas mais ou menos deterministas” (2007, p. 208). Determinismo que diz respeito também às ações políticas de cada lugar. A longa perambulação do grupo em busca de socorro, saindo de Borda da Mata para Rio-das-Paridas e, depois, seguindo para a capital Aracaju, representa uma odisseia de dor e de reflexões sob o prenúncio da morte certa: “Ali na Borda da Mata, lugarzinho ordinário e atrasado, tantas eram as vítimas ao dar à luz, que morrer de parto se convertera num acidente banal” (Dantas, 2019, p. 9). A banalidade com que as personagens aceitam o “acidente” da morte de parturientes confirma a assertiva que descreve Borda da Mata como um “lugarzinho ordinário e atrasado”, um espaço que pode ser lido como metáfora de muitos outros espaços do nosso país e/ou do mundo.

Nessa perspectiva, o romance tece conexões entre o espaço social (ordinário e atrasado), o espaço cultural (a vida lhes ensinara que não costumavam durar) e o espaço psicológico das personagens (resignadas com o ditame do destino). Concatenação que destaca o poder/determinismo/protagonismo do referente espacial no romance, bem como evidencia o projeto estético dantino de agrupar conjunturas espaciais distintas (espaço social, cultural e psicológico) atravessados entre si. Tal destreza da arquitetura textual, no tocante ao atravessamento dos tipos/funções espaciais, denota o papel de significância do espaço literário na obra desse escritor. Dantas investe no desvelamento das sensações das personagens diante de um espaço opressor multifacetado em distintas formas de opressão que subjugam os moradores.

Essa tipologia de ambientação, de acordo com Brandão e Oliveira, “surge a partir da criação de atmosferas densas e conflituosas, projetadas sobre o comportamento, também ele frequentemente conturbado, das personagens” (2019, p. 80-81). Por valorizar o espaço psicológico como um desdobrando do espaço social constatamos que a obra de Dantas cria um microcosmo de condições históricas e sociais devastadoras, no qual “é possível detectar a correlação funcional entre os ambientes, as coisas e o comportamento” (Brandão; Oliveira, 2019, p. 79).

Cabe destacar que a questão ontológica, base estruturante da cosmovisão de Francisco Dantas, sedimenta a força poética das perdas e das frustrações humanas, como se constata na descrição da viagem em busca de um médico que possa salvar Madrinha de suas dores: “Prosseguimos lentamente. O percurso é penoso e se desenrola inalterável, sempre pontuado pelas penosas invocações da Madrinha que vão se tornando – pra que negar? – um refrão enjoativo: as mais dilaceradas nos alcançam” (Dantas, 2019, p. 102). Há um desconforto penoso dos que acompanham a viagem de Madrinha, todos se abatem ao mesmo tempo em que se entregam à sina de desolação. Como visto, em *Enquanto agonizo* (2019), os Bundrens também passam por situação semelhante enquanto conduzem o corpo de Addie até a cidade de Jefferson: “Vamos em frente, com um movimento tão enfadonho, tão sonolento que parece que nem prosseguimos, como se o tempo e não o espaço diminuísse entre nós e o cavalo” (Faulkner, 2019, p. 89).

Desse movimento enfadonho e catastrófico, destacamos a tragicidade intrínseca às mulheres que ousam procriar em Borda da Mata ou nos arredores de Rio-das-Paridas – fina

ironia disposta no nome do lugarejo: “Rio-das-Paridas” – substantivo composto pela palavra rio que apresenta em sua gênese simbólica atributos de veneração e medo, como também de fertilidade e de morte. Ao estabelecer uma analogia do conceito simbólico com o ocorrido a todos os viajantes que resolveram atravessar Rio-das-Paridas, com suas águas “paridas”, entendemos que a travessia fora um percurso de dores isoladas, concatenadas às do corpo de Madrinha. Contudo, foram agravadas pelo contexto político local representado pelo prefeito Canuto, em razão de que ele conseguiu vingar-se de todos que agonizavam em busca de ajuda, porque os Carpinas não tinham se aliado ao seu partido nas eleições da cidade.

A representação da cidade de Rio-das-Paridas, desse modo, pode ser lida pelo prisma da ambiguidade, visto que, ali, Madrinha poderia ter sido salva. Nesse caso, o espaço seria um local de salvação; contudo, os fatos do lugar condenam Rio-das-Paridas à metáfora de “Rio-da-Morte”, em virtude da morte de Madrinha e da morte em vida de todos que viajaram em busca da salvação da mãe e do filho, entretanto, falharam. A morte física de Madrinha e do filho produz a morte em vida do homem que fica viúvo, amedrontado com a paternidade e ainda desmantela a vida dos três filhos, que crescerão órfãos e com a estrutura psicológica abalada pela perda da mãe ainda na infância; o desamparo do pai que perde sua única filha; a cidade perde a mulher/professora atuante na comunidade. Desse modo, um desamparo coletivo povoa o espaço narrativo de *Uma jornada como tantas* que, sob o sugestivo título, remete à sina que persiste em minguar as expectativas dos residentes de lugarejos como Borba da Mata e Rio-das-Paridas: uma agonia como tantas. “Nesse senão aquelas criaturas estavam relegadas à condição de bichos, desamparadas em todos os sentidos” (Dantas, 2019, p. 8). Assim, o romance destaca uma narrativa em que os residentes dos espaços se sentem desterritorializados em seu próprio chão-lar.

Vale lembrar que essa luta/conflito em busca de um lugar no mundo é muito comum aos romances de tradição regionalista, quando destacam as estruturas geográficas e políticas que molduram as desgraças coletivas do povo de uma região como ressalta o narrador Valdomiro: “Estávamos excluídos de um padrão de vida mais civilizado, que se regesse por uma ordem cidadã. Afinal, maternidades já haviam sido implantadas em algumas cidades de nosso Sergipe, mas eram praticamente inacessíveis às mulheres de nosso povoado” (Dantas, 2019, p. 8).

Nas observações do narrador, reconhecemos o espaço devastador que ceifa a vida de seus moradores, viajantes tomados pelo desânimo que acompanha o longo cortejo de agonia pela estrada de terra – onde a vegetação das margens se renova, floresce e exala o cheiro de vida nova devido à forte chuva que cai durante todo o trajeto. Um cenário avesso à conjuntura psicológica daquela comitiva desesperançosa: “As capineiras abertas e intermináveis se somam à vagareza e contribuem para a monotonia que me abate o ânimo, para uma desolação sem esperança” (Dantas, 2019, p. 129-130). A desolação que a amplitude dos pastos provoca está relacionado ao sentido de desterritorialização das personagens.

De acordo com Borges Filho (2007), quando há uma divergência entre a atmosfera psicológica da personagem e o espaço onde ela está ou habita ocorre uma relação topofóbica. Estabelece-se uma relação de teor negativo ou de indiferença como são reveladas em diferentes passagens: “os elementos naturais que nos cercam não passam de uma moldura. Não alteram o nosso ânimo” (Dantas, 2019, p. 153). Nesse sentido, o espaço não acolhe os viajantes, nem a dor pulsante que cada um traz em si, tampouco ameniza o esvaimento das forças de Madrinha. O cenário, nesse caso, desperta um sentimento de “vagareza” e “monotonia”,

destoando da ânsia de celeridade que a ocasião exige. Logo, a representação do inverno na conjuntura natural não está em sintonia com a “desolação sem esperança” que abate as personagens. A chuva que é índice de vida, alimento essencial para a humanidade, sobretudo, para o homem rural; durante o cortejo de Madrinha, é signo de sombra, de dor e de morte, quase uma forma de castigo misterioso àquela família, visto que a chuva não cessa, atrasa e dificulta a viagem.

Nesse caso, a chuva não é elemento positivo como o Cristianismo costuma representar e a paisagem dos pastos verdes da estrada são signos de desolação. A chuva, nessa jornada, é um empecilho a mais, em face de que, no inverno “o sombreado das árvores retém a umidade, atrai e abriga toda venciada de insetos [...] Um inferno! Arrepiame a nuvem de inseto circulando a dois ou três palmos, audíveis, da face descorada e indefesa da Madrinha” (Dantas, 2019, p. 141). Osman Lins define o cenário de subjetividade complexa entre ambiente e ser de ambientação dissimulada ou oblíqua, que denota “um enlace entre espaço e ação” (1976, p. 83). Na ficção de Dantas não é diferente, esse entrançamento entre os dois elementos influencia nas atitudes, nos pensamentos, nas emoções e na visão de mundo dos sujeitos que ocupam tal contexto ensombrado.

Esse empreendimento estético usado pelo escritor sergipano reforça sua estratégia de criação: a conexão entre o espaço e os sentimentos das personagens, ressaltando um paradoxo de pertencimento e despertencimento que, frequentemente, ocasiona uma “dupla morte: do sujeito nos lugares e dos lugares no sujeito” (Brandão; Oliveira, 2019, p. 84). Tal condição é constatada pela percepção de despertencimento de Valdomiro diante dos espaços por ele habitados:

Pois bem, depois de deixar o meu chão de nascença com a sensação de desterro, de que era uma ida sem volta, como de fato tem sido, cáí nesse mundo de meu Deus, me deparei com experiências que não condiziam com a minha natureza, e nas quais figurava como um peixinho se debatendo fora d'água (Dantas, 2019, p. 177).

Há, nesse relato, um conflito da personagem tanto com o espaço onde nasceu quanto com os espaços onde transitou ou viveu. Essa configuração complexa de ambiguidade (acolhimento-desterritorialização) entre o ser e o espaço por ele ocupado se estende a todas as personagens do romance. Dessa forma, constatamos um traço de desidentificação entre ser e espaço em *Uma jornada como tantas* que dialoga com a história também de agonia e morte de Addie Bundren, de *Enquanto agonizo*, de Faulkner, como já destacado.

Assim, observamos que os temas da obra de Faulkner são atualizados por Dantas quando propõe um trajeto agônico contextualizado nas desigualdades sociais nordestinas. Esta sobreposição de textos nos proporciona novas chaves de leitura para a obra de Faulkner, que foi relida a partir das experiências de Dantas, reforçando a premissa da criação literária: a retomada de um texto para relê-lo a partir de outro, neste caso o contexto sergipano, usando o método da intertextualidade como “‘memória da literatura’, ‘biblioteca’ e ‘diálogo’” (Samoyault, 2008, p. 9).

Portanto, as diversas intertextualidades que podemos observar entre personagens e espaços agônicos ampliam os sentidos dos textos, sobretudo pela desterritorialização que prevalece para seus personagens. Esses espaços onde os indivíduos têm seus projetos censurados,

abortados pelos dispositivos de poder ao longo da vida. Tanto no condado de Yoknapatawpha como em Rio-das-Paridas não há trégua da opressão, seja no espaço restrito da família, seja no espaço social; a vigilância às tentativas de resistência às condutas patriarcais é contínua. Nessas obras, as vicissitudes agônicas pulsam como uma extensão da vida, e como fuga, restam apenas a construção de espaços heterotópicos, que se projetam subjetivamente a partir do cortejo fúnebre de onde todos pensam em partir em retirada para um lugar menos ostensivo que a realidade que os cerca, na qual até seus pensamentos os aprisionam. Todavia, sem muitas chances concretas, a condição circular do cortejo os espera e paira no ar uma contínua sensação agônica.

Considerações finais

O espaço agônico de Faulkner, presente em *Enquanto agonizo* pode ser relido pela contextualização sergipana de Francisco Dantas em *Uma jornada como tantas*. O tema da viagem de uma família com um corpo agonizando – um já morto, outro semimorto –, a complexa conjuntura psicológica das personagens, produto da ambientação e da estrutura social opressora do espaço onde esses indivíduos vivem, é um intertexto temático explícito, principalmente, o recurso dos dois corpos femininos agonizando, das duas figuras femininas centrais da conjuntura familiar dos Bundrens e dos Carpinas terem como desfecho a morte.

Outra aproximação são os detalhamentos das incertezas e frustrações que assolam a consciência das personagens das duas comitivas. O trajeto acontece por um espaço rural atrasado que não acolhe os viajantes devido à atmosfera do ambiente, às intempéries naturais enfrentadas – a longa estrada de terra, a chuva, os acidentes – aspectos que depõem a favor da enriquecedora intertextualidade entre as duas obras, que também está presente na criação de espaços ficcionais particularizados como as estradas do condado de Yoknapatawpha, de Faulkner, e as estradas entre Borda da Mata e o Rio-das-Paridas, em Dantas. Por tais estradas transitam corpos/espaços agônicos, frustrados pela negação do direito de viverem seus sonhos e pelos infortúnios causados às famílias via morte prematura das matriarcas.

Essa espacialidade da agonia e da solidão imprime o tom trágico às narrativas, nas quais os protagonistas masculinos se encontram isolados e dispersos nas amargas profundezas de si mesmos. As personagens femininas, por sua vez, têm as suas vidas narradas pelos demais personagens e não escapam do espaço de aflição proveniente de um contexto socio-cultural castrador que promove o silenciamento das mulheres.

Em Faulkner, a história da pobre família estadunidense em conflito com os seus parentes de sangue, com o contexto social e econômico do Sul dos Estados Unidos, pesa sobre todos os integrantes vivos e pesa, também, sobre o corpo putreficado que viaja no caixão. Em Dantas, a configuração estética pode ser relacionada à agonia de Madrinha, herdeira dos mandatários do sertão sergipano, que também perdia espaço para a nova estrutura social que prosperou avassaladoramente na segunda metade do século XX.

Nas duas obras, o espaço funciona como trator sobre os espaços/mulheres e homens marginalizados socialmente. Os dois cortejos vão além da agonia das vítimas fatais, pois os que sobrevivem também estão absortos em suas próprias agonias. Em comum, os integrantes das famílias Bundren, de *Enquanto agonizo*, e Carpinas, de *Uma jornada como tantas*, vivem sob a égide da heterotopia, como nos ensina Foucault (2009), pois tentam viver fora do terri-

tório opressor no qual habitam, todavia não têm sucesso, já que projetam iniciativas, muitas vezes, apenas em suas subjetividades agônicas.

Em comum, as personagens das duas obras se sentem sem pertencimento ao território social que habitam, visto que não se identificam com os corpos/espacos que lhes foram impostos por uma sociedade economicamente segregadora. Assim, podemos concluir que Dantas atualiza os espaços agônicos de Faulkner, que é habitado por mortos-vivos da decadente Mississipi, herdeiros do conservadorismo e das heranças escravocratas, ao construir personagens marginalizadas socialmente pelas tragédias pessoais e coletivas ditadas pela omissão do Estado e pelo atraso econômico do interior sergipano.

Referências

ANGELO, Ivan. Saga nordestina. *Revista Veja*. São Paulo: Abril Cultural. Edição 02 abr. 1997.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2. ed. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARROS, Leila de Almeida. *O tempo da morte: uma leitura filosófica de Enquanto agonizo*, de William Faulkner. Orientador: Alcides Cardoso dos Santos. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, São Paulo, 2019. Disponível em: https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/5235.pdf. Acesso em: 30 abr. 2023.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoiânálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, UFMG, v. 15, p. 206-221, jan.-jun, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18135>. Acesso em: 20 ago. 2023.

BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria literária*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008. 4 v.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora Ática, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

DANTAS, Francisco José Costa. *Uma jornada como tantas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

DARDEL, Eric. *O Homem e a terra*. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FACIOLI, Valentim. Ecos regionalistas em equilíbrio instável. *Jornal da Tarde*, São Paulo, Seção Caderno de Sábado, p. 04, 05 abr. 1997.

FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. Tradução de Wladir Dupont. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Org. Manuel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LUCHETTI, Krishna. *Uma miríade de sensações: Francisco Dantas e a construção do espaço literário (1991-1997)*. Orientador: Magno Francisco de Jesus Santos. 205f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal/RN, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/47583/1/MiriadesensacoesFrancisco_Luchetti_2022.pdf. Acesso em: 06 ago. 2024.

PÓLVORA, Hélio. Soprar nas brasas da memória. *Jornal A Tarde*. Salvador: 31 maio 1997.

DANTAS, Francisco J. C. Um artesão à deriva. [Entrevista cedida a] Luiz Rebinski. *Rascunho: jornal de literatura do Brasil*, Curitiba, n. 239, março de 2020. Disponível em: <https://rascunho.com.br/entrevista/um-artesao-a-deriva/>. Acesso em: 10 dez. 2023.

SÁBER, Rogério Lobo. *O gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso: formas e dinâmica da opressão*. Orientador: Julio Cesar Jeha. 203f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/34044/1/UFMG_Saber2020_RUFMG.pdf. Acesso em: 12 abr. 2022.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SILVA, Claudimar Pereira da; SILVA, Paulo César Andrade da. Darl Bundren: fulgurações do poético em *Enquanto agonizo*, de William Faulkner. *Revista Terceira Margem*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 24, n. 43, 2020. p. 107-125. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/30489>. Acesso em: 07 set. 2023.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: TODOROV, Tzvetan. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. p. 209-254.

TUAN, Yi-fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução de Lívia de Oliveira. Rio de Janeiro: DIFEL, 1980.

VIDAL, Ariovaldo José. O romance de William Faulkner. *Revista USP*. São Paulo, n. 52, p. 159-170, dez/fev, 2001-2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33174/35912>. Acesso em: 13 ago. 2023.

Tensões da trajetória progressista em *Grandes esperanças*

Tensions of the Progressive Trajectory in Great Expectations

Maria Eulália Ramicelli

Universidade Federal de São Paulo
(UNIFESP/EFLCH) | Guarulhos | SP | BR
meramicelli@unifesp.br
<http://orcid.org/0000-0002-5751-3785>

Resumo: *Grandes esperanças*, publicado em formato de livro em 1861, é um dos últimos romances do famoso escritor inglês Charles Dickens. Nesse romance, Dickens problematiza a categoria do *gentleman*, a qual era central no contexto vitoriano. Este artigo enfatiza a função do elemento conservador, representado pela Casa Satis e a sra. Havisham, na trajetória progressista de Pip, o narrador-personagem, rumo a tornar-se um *gentleman*. Também considera o tom narrativo que expressa uma atitude não efusiva quanto ao sucesso dessa trajetória e contribui, assim, para a ambiguidade estrutural da narrativa. A análise desses elementos narrativos permite discutir a representação por Dickens de paradoxos importantes da sociedade vitoriana.

Palavras-chave: romance vitoriano; Charles Dickens; *Grandes esperanças*; *gentleman*; movimento progressista; movimento conservador.

Abstract: *Great Expectations*, published in book form in 1861, is one of the last novels by the famous English writer Charles Dickens. In this novel, Dickens problematizes the category of the gentleman, which was central to the Victorian context. This article focuses on the role of the conservative element, represented by Satis House and Miss Havisham, in Pip's – the narrator – progressive trajectory towards becoming a gentleman. It also considers the narrative tone, which expresses a non-effusive attitude towards the success of this trajectory and, thus, contributes to the structural ambiguity of the narrative. The analysis of these narrative elements allows the dis-



cussion of Dickens's representation of important paradoxes of the Victorian society.

Keywords: Victorian novel; Charles Dickens; *Great Expectations*; gentleman; progressive movement; conservative movement.

Certas ideias consistentes acerca da obra de Charles Dickens – escritor inglês de grande renome e popularidade no século XIX – tornaram-se consenso da crítica a partir de meados do século XX. Como Andrew Sanders (2000, p. 406, tradução própria) sintetiza,

Os romances de Dickens são multifacetados, digressivos e generosos. De forma significativa, refletem a natureza da sociedade urbana vitoriana com todos seus conflitos e discórdias, suas excentricidades e suas restrições, sua energia e sua extraordinária fertilidade, tanto física quanto intelectual.¹

De fato, Dickens elaborou uma forma de narrar peculiar e atrativa aos leitores contemporâneos (e de tempos posteriores), pertencentes às diversas camadas socioeconômicas e culturais, dentro e fora da Inglaterra. Uma forma narrativa capaz de tornar visíveis e perceptíveis conflitos, desafios e paradoxos que geravam uma difusa, mas expressiva, ansiedade para os vitorianos. Como escritor e também fundador, diretor e colaborador de periódicos, Dickens alcançou posição de destaque e influência nos debates públicos num contexto de mudanças importantes que estavam em curso na Inglaterra.

É significativo que o termo “vitoriano” (derivado do nome da rainha Vitória, cujo reinado durou de 1837 a 1901) tenha começado a ser empregado pelos ingleses por volta dos anos 1850 para registrar uma “nova autoconsciência”² desenvolvida naquela particular fase histórica (Young, 1989, p. 76). “Vitoriano” expressa a vivência, a memória e as consequências importantes de um período caracterizado por profundas mudanças em todas as esferas da vida em sociedade, quando a Inglaterra se tornou o primeiro país urbano-industrial e consolidou seu poderio imperial ao redor do mundo. Imerso em e sensível a esse estado de coisas, e tendo tido a experiência direta de incertezas, instabilidades e possibilidades socioeconômicas que podiam marcar e (re)definir a vida de um indivíduo nascido no único país “essencialmente industrial e capitalista” à época (Hobsbawm, 2005, p. 121), Charles Dickens escreveu romances que formulam – em diversos níveis narrativos – tanto a fricção entre o espírito reformista em prol do bem-estar social e a salvaguarda do lugar e do modo de vida burguês, como também a subjetividade e o modo de vida urbanos que se configuravam de maneira inédita na Inglaterra.

A análise aguda de Raymond Williams (1974) sobre a configuração estética da ficção de Dickens destaca o alto grau de expressividade da forma narrativa dickensiana; forma nar-

¹ “Dickens's novels are multifarious, digressive and generous. In an important way, they reflect the nature of Victorian urban society with all its conflicts and disharmonies, its eccentricities and its constrictions, its energy and its extraordinary fertility, both physical and intellectual”.

² “It is about this time [the fifties] that the word Victorian was coined to register a new self-consciousness.” Observe-se que os historiadores não são unânimes quanto aos limites temporais do período vitoriano. Os anos que balizam esse período são definidos segundo os temas privilegiados e os parâmetros críticos adotados nas análises históricas (Steinbach, 2017, p. 3).

rativa que representa novas condições de vivência e de percepção inter e intrassubjetivas no contexto urbano moderno. Assim, é comum que personagens sejam percebidas umas pelas outras, pelo narrador, e conseqüentemente pelos leitores, principalmente por traços físicos e/ou modos de falar distintivos, num processo representativo do caráter efêmero da convivência social tipicamente urbana. Arelado a esse aspecto, Dickens trabalha a conexão entre edifícios e pessoas, visto que os edifícios caracterizam a cidade moderna ao tornarem visível a ocupação do espaço pelas diversas instituições constituídas pela sociedade e pelos diversos padrões de moradia, os quais, ao distinguirem a posição socioeconômica de seus habitantes, promovem crescente fricção social, dado o rápido adensamento do espaço urbano. Como aspecto constitutivo da representação literária por Dickens desse complexo sistema perceptivo da moderna sociedade urbana, temos o emprego de técnicas narrativas que constroem a “dramatização de valores”, isto é, fazem com que valores morais adquiram expressão física (Williams, 1974, p. 35, 48, 49). Daí personagens que beiram o caricatural ou que se moldam por sentimentalismo e gestos melodramáticos – características narrativas alicerçadas na cultura letrada popular e, portanto, comumente desaprovadas (por longo tempo) por críticos e leitores defensores de personagens elaborados em profundidade e de padrões narrativos de desenvolvimento compassado. Williams entende a particular construção de personagens por Dickens como altamente expressiva de novas sensibilidades e de novos modos de construir identidades, num processo que, por ser inaudito, permitia o afloramento de idiossincrasias. Na síntese esclarecedora de Williams (1974, p. 45, tradução própria) sobre a formulação dickensiana da questão do indivíduo moderno nesse inédito contexto urbano-industrial-capitalista em plena evolução, “[a]s pessoas tinham que definir a si mesmas e a sua posição no mundo”.³

Essa questão existencial é representada de modo interessante pela personagem Wemmick em *Grandes esperanças* (*Great Expectations*). Nesse romance, Pip narra as fases e os desafios pessoais de sua ascensão de menino pobre, do interior do sul inglês, a *gentleman* em Londres. Um dos primeiros eventos marcantes dessa trajetória é o anúncio pelo sr. Jaggers (advogado londrino e doravante tutor de Pip) de que o menino fora anonimamente agraciado com uma fortuna a fim de manter-se e educar-se como *gentleman* na capital inglesa. Braço direito do advogado, Wemmick torna-se amigo e conselheiro de Pip, especialmente quanto ao modo de (sobre)viver na caótica e perigosa Londres. O capítulo nove no terceiro volume do romance narra, em tom caricatural, a dificuldade de Pip para compreender a habilidade social de Wemmick em elaborar uma identidade particular e outra pública que lhe permitem tanto salvaguardar sua privacidade como administrar sua posição no contexto de trabalho. Na ocasião de um jantar na casa do sr. Jaggers, a “maneira seca e distante” – e, portanto, incompreensível para Pip – com que Wemmick se dirige a ele dá-lhe a impressão de que “houvesse dois Wemmicks gêmeos, e aquele fosse o irmão errado”. Pip observa que “Wemmick recebia o vinho que lhe era oferecido de modo mecânico – tal como receberia o salário a ser pago – e, com os olhos em seu patrão, permanecia num estado de prontidão perpétua, aguardando o interrogatório” (Dickens, 2012, p. 531, 535). É somente quando partem da casa do advogado que Pip nota certa mudança no comportamento de Wemmick, o que lhe indica que “o irmão certo estava voltando”. Wemmick retoma seus modos naturais e Pip se dá “conta de que estava

³ “People had to define themselves and their position in the world”

caminhando de braço dado com o outro irmão, o certo, e que o errado se havia desvanecido na noite” (Dickens, 2012, p. 535). É então que Wemmick desabafa:

“Bem”, disse Wemmick, “acabou! Ele é um homem maravilhoso, que não tem igual no mundo; mas sinto que tenho de ficar todo amarrado quando janto com ele – e é mais confortável jantar desamarrado.”

Achei que aquela definição era correta e transmiti-lhe esse pensamento (Dickens, 2012, p. 535).

Não surpreende que a ficção dickensiana seja paradigmática do grande interesse dos vitorianos por seus conterrâneos considerados excêntricos. Como James Gregory explica em artigo sobre biografias de vitorianos excêntricos, esse tipo de narrativa data do século XVII na Inglaterra, sendo que os vitorianos eram especialmente fascinados pela excentricidade tanto verídica como ficcional. No campo da literatura, Charles Dickens ocupa lugar ímpar por ter sido “possivelmente o mais famoso expoente de personagem excêntrica na ficção vitoriana”⁴ (Gregory, 2007, p. 343, tradução própria) ao explorar com habilidade esse elemento oriundo da cultura popular. A excentricidade é historicamente associada ao grotesco e à anormalidade tanto física como comportamental. Estudiosos que se ocuparam desse aspecto na ficção britânica destacam que Walter Scott e Charles Dickens tinham “uma sensibilidade peculiar para maneiras de ser e hábitos incomuns”⁵ (Gregory, 2007, p. 356, tradução própria). Gregory argumenta que “certamente essas personagens excêntricas e grotescas tornaram-se centrais para o desenvolvimento da ideia de ‘Dickensiano’”⁶ (Gregory, 2007, p. 357, tradução própria) e concorda com estudiosos que interpretam a presença constante (e variada quanto à função narrativa) de personagens excêntricas na ficção de Dickens como um recurso narrativo que expressaria a resistência do autor ao processo de crescente normatização e conformidade social e, portanto, sua crítica ao avanço da racionalidade utilitarista em direção a ações descompromissadas com a organização do bem-estar social.

A partir das colocações de Raymond Williams e James Gregory podemos entender que, em diferentes níveis, a excentricidade, o grotesco e a esquisitice física e comportamental de uma série de personagens dickensianas são basicamente representativos de novas formas de sociabilidade ainda não consolidadas e/ou de inadaptação ou reação pessoal à nova dinâmica socioeconômica e cultural que, em ritmo acelerado, se impunha como norma do modo de vida capitalista urbano-industrial. Modo de vida que, como sabemos, era exportado pela Inglaterra com o *status* de modernidade. Essa importante característica da ficção de Charles Dickens fez com que críticos vitorianos julgassem sua obra como sendo “fantástica ou romântica” em contraste com o valorizado Realismo de William Makepeace Thackeray (Gregory, 2007, p. 356). Mas como Williams analisa, o Realismo elaborado por Dickens tem características formais específicas, uma vez que o arcabouço artístico e cognitivo da obra dickensiana é deliberada e conscientemente fundado na cultura popular, isto é, em formas culturais intelectualmente acessíveis a todos e típicas do contexto urbano caracterizado por maior mobilidade e variedade social. Nessa linha de criação literária, a valorização da expressão física da

⁴ “arguably the most famous exponent of the eccentric character in Victorian fiction”.

⁵ “he [Dickens] shared with him [Scott] a peculiar sensitivity to singular manners and habits”.

⁶ “Certainly these eccentric and grotesque characters became central to the developing notion of the ‘Dickensian.’”

dimensão psicoemocional das personagens permitiria um acesso mais intenso, por diversos segmentos de leitores, às camadas de significação da narrativa literária, visto que a estrutura subjetiva da ficção dickensiana é plasmada pelo ritmo acelerado da vida urbana moderna e pela crescente efemeridade e impessoalidade dos contatos intersubjetivos nesse contexto.

Como sinalizei acima ao tratar da personagem Wemmick, essas questões temático-formais da obra dickensiana encontram-se elaboradas de maneira especialmente intrigante e, a meu ver, problematizadora de paradigmas da sociedade vitoriana, em *Grandes esperanças*, penúltimo romance completo de Charles Dickens e considerado pela crítica como pertencente à fase madura do escritor. *Grandes esperanças* foi serializado de 1860 a 1861 em *All the Year Around* (revista fundada e dirigida pelo próprio Dickens) e publicado em livro já em 1861. A ação narrativa é localizada nas primeiras três décadas do século XIX, quando Londres era centro comercial de importância internacional e a Inglaterra – como um todo – caminhava (a passos bem rápidos) rumo a se tornar a “oficina do mundo”⁷ (Hobsbawm, 2005, p. 67).

Os romances de Charles Dickens pautam-se por enredos intrincados que exploram causas e efeitos dos fatos perpetrados por personagens ou atuantes sobre elas. Esse tipo de enredo é um dos aspectos mais notórios do romance realista oitocentista e Dickens – um de seus principais formuladores – desenvolveu-o, via de regra, por meio do melodrama. No que diz respeito ao enredo de *Grandes esperanças*, uma das questões mais discutidas é o fato de Dickens ter reelaborado o desfecho. Quando da preparação da edição em livro, além de fazer mudanças na organização dos capítulos finais, Dickens aceitou os argumentos do amigo e famoso autor de romances populares Edward Bulwer-Lytton em favor da alteração do teor da relação entre Pip e sua amada Estella. Assim, o final original que narrava o encontro fortuito – no centro agitado de Londres – entre Pip e Estella, já desiludidos por tudo o que viveram e estando emocionalmente afastados um do outro, foi substituído pela reaproximação sugestiva de sua união quando eles se reveem no terreno onde havia existido a Casa Satis da sra. Havisham.⁸

São a Casa Satis e sua proprietária, simbioticamente ligadas pela degradação, uma vez que estão paralisadas no tempo e fechadas para o mundo, que coloco em evidência a fim de discutir sua função narrativa enquanto expressão de força conservadora. Penso ser possível inferir que, ao escrever *Grandes esperanças* no início dos anos 1860, mas localizando a história nas primeiras décadas do século XIX (quando a Inglaterra aprofundava sua reformulação de costumes e práticas sociais visando tornar-se uma nação civilizada), Dickens elaborou uma visada crítico-comparativa entre a fase que estabelecia as bases de uma transformação socioeconômica e cultural significativa e aquela que evidenciava o convívio conflitante entre maior mobilidade social acompanhada de avanços rápidos em condições materiais – para certos segmentos sociais – e a persistência influente de uma mentalidade conservadora, e até mesmo retrógrada, que, na fatura narrativa de *Grandes esperanças*, se configura como estagnação psicoemocional e material. Assim, interessa discutir o que a Casa Satis e a sra. Havisham representam na trajetória de Pip, uma vez que é nesse lugar onde o menino toma consciência

⁷ Robin Gilmour (2016, p. 126) remete ao estudo de Mary Edminson, o qual afirma que a história se localiza entre 1807 e 1823 (ou, no máximo, dois a três anos depois). Por seu turno, Charlotte Mitchell evoca estudo de Jerome Meckier que localiza a ação narrativa entre dezembro de 1812 e 1840 (Dickens, 2012, p. 658).

⁸ O dramaturgo irlandês George Bernard Shaw, inconformado com a mudança – para ele incoerente – do desfecho, custeou uma edição que retomou o final original. A partir de então, têm sido publicadas edições em que figura apenas o final reelaborado por Dickens ou edições em que o final original é incluído como apêndice. Este é o caso da edição brasileira aqui referida.

de sua ansiedade de classe ao sofrer o desprezo e a rejeição vocalizados por Estella, o que permite a ele articular o desejo de não ser “um trabalhadorzinho vulgar”, mas sim tornar-se alguém “invulgar”, condição socioeconômica e cultural que Pip entende ser a de um *gentleman* (Dickens, 2012, p. 105, 122-123, 179). Como a narrativa nos mostra, essa compreensão de Pip revela-se um percalço para ele porque o menino parte de uma concepção de *gentlemanliness* que a narrativa qualifica como insuficiente.⁹

A categoria do *gentleman* era tão central quanto antiga no contexto inglês. Ao historicizá-la e analisar sua representação ficcional em romances vitorianos (dentre eles, *Grandes esperanças*), Robin Gilmour (2016) explica a reformulação dessa categoria tradicional – marcadora de *status* socioeconômico e cultural, e típica de uma sociedade rigidamente hierárquica – no período de consolidação da sociedade burguesa. Historicamente, o *gentleman* era membro da baixa nobreza e sua riqueza adivinha da propriedade de terras não atreladas a títulos aristocráticos. Gilmour destaca como a peculiar posição do *gentleman* na sociedade aristocrática inglesa e o fato de que essa posição constituía uma possibilidade de integração à baixa nobreza faziam com que essa categoria tivesse razoável elasticidade de modo a permitir a relação entre seus membros e aqueles pertencentes a setores emergentes. Com a gradual formação da sociedade burguesa (baseada em novas formas de produzir riqueza, novos valores morais, novos parâmetros e práticas de sociabilidade), uma elite sem *pedigree* se constitui, ciente de que precisa construir uma marca de *status* sólida a fim de não só demarcar como também justificar sua posição socioeconômica. A flexibilidade e a elasticidade da respeitável categoria do *gentleman* permitem que as novas elites a reformulem segundo seus paradigmas socioeconômicos e culturais. A antiga primazia da posição socioeconômica atrelada ao nascimento dá lugar à valorização do trabalho pessoal em novas áreas de produção de riqueza de modo que, teoricamente, a categoria do *gentleman* torna-se mais aberta à possibilidade ainda mais abrangente de ascensão social. Antigos valores morais caracterizadores da respeitabilidade do *gentleman* baseados na honra e na elegância da aparência e do trato social são atrelados a novos valores burgueses tais como sobriedade, seriedade, responsabilidade e parcimônia. A categoria do *gentleman* sintetiza, portanto, um processo de acomodação entre antigas e novas posições sociais, e seus valores, poderosamente influente na sociedade vitoriana. *Grandes esperanças* elabora uma avaliação de aspectos conflitivos desse processo por meio da trajetória do protagonista.

Com efeito, se desde o início da narrativa Pip apresenta atitudes cavalheirescas que o diferenciam da maioria das pessoas de seu convívio (uma vez que Pip-narrador – que se encontra na fase adulta – sempre destaca, na sua persona infantil, seu bom coração, suas boas maneiras e sua busca espontânea por auto melhoramento via educação formal, em contraste com a rudez, a ignorância e/ou a violência que reinam no seu entorno) é somente quando ele passa a frequentar a Casa Satis, e devido especialmente à arrogância de classe de Estella, que Pip identifica em si mesmo o conflito entre sua origem socioeconômica e a condição elevada que ele deseja alcançar. Em Pip, o desejo de ascensão social atrela-se ao desejo sexual. No entanto, como Pip-personagem parte de uma compreensão equivocada de *gentlemanliness*,

⁹ A tradução brasileira do romance emprega o termo “cavalheiro” como correspondente a *gentleman*. Dada a particularidade histórica dessa categoria no contexto inglês (Gilmour, 2016), usarei o termo em inglês. Para uma discussão de *Grandes esperanças* enquanto romance de formação, contemplando uma síntese da questão de *gentlemanliness* na Inglaterra, remeto a Sandra Guardini Vasconcelos (2018). Esse romance de Dickens também integra a discussão mais ampla sobre romance de formação europeu desenvolvida por Franco Moretti (2020).

vai ser preciso que ele passe por um aprendizado amplo e profundo – que implica ganhos e perdas emocionais e materiais – até que ele atinja, por esforço próprio, a condição de *gentleman* segundo a formulação burguesa dominante. Assim, *Grandes esperanças* narra o processo de formação de Pip como *gentleman*; processo configurado como progressista e, portanto, qualificado positivamente na narrativa. Contudo, essa trajetória é marcada por paradoxos e ambivalências importantes, as quais entendo serem especialmente representadas pela Casa Satis e pela sra. Havisham em si mesmas e na sua relação – ainda que indireta – com outros espaços e outras personagens.

Forças sombrias

Ao analisar as linhas centrais do enredo de *Grandes esperanças*, o que significa tanto destacar as personagens que influem decididamente sobre a trajetória de Pip – Magwitch e sra. Havisham – como o modo com que o protagonista as entende ao longo da narrativa, Peter Brooks (1980, p. 506-507, tradução própria) visualiza quatro linhas de força que se organizam em pares: “(1) Comunhão com o forçado/desvio criminoso. // (2) Naturalmente vicioso/criado com a mão. /// (3) O sonho da Casa Satis/o conto de fadas. // (4) O pesadelo da Casa Satis/a história de bruxa”. As linhas de força (2) e (3) constituem o enredo “‘oficial’ e censurável” para o próprio Pip, e compreendem uma boa dose de censura introjetada por ele. Já as linhas de força (1) e (4) são analisadas por Brooks como formando o “enredo ‘reprimido’” pelo protagonista: repressão psicoemocional que não se sustenta até o desfecho.¹⁰ É a partir do segundo volume do romance que Pip gradualmente descobre como as histórias da sra. Havisham e de Estella estão entrelaçadas à de Magwitch. Ao longo desse processo de descobertas, que têm consequências decisivas para sua própria vida, Pip é forçado tanto a admitir e enfrentar o conteúdo psicoemocional por ele reprimido por longo tempo como a agir segundo sua nova consciência sobre si mesmo e sobre sua relação principalmente com Magwitch, Joe, sra. Havisham e Estella. Esse percurso constitui o cerne da formação de sua subjetividade enquanto *gentleman*.

Peter Brooks discute como a lembrança continuamente repetida de fatos passados e a repressão de sentimentos são constitutivas do contexto enclausurado da sra. Havisham. Contexto sobre o qual Pip tem inicialmente apenas as informações vagas que circulam no vilarejo:

Eu ouvira falar da sra. Havisham, da cidade – todo mundo em toda a região ouvira falar da sra. Havisham, da cidade – como uma mulher muitíssimo rica e severa que morava numa casa grande e lúgubre, fortificada para proteger-se de ladrões, e vivia isolada do mundo (Dickens, 2012, p. 94).

Ao ser levado para a casa dessa mulher rica pelo sr. Pumblechook (a quem a sra. Havisham havia encomendado um menino para brincar com sua protegida), Pip toma conhe-

¹⁰ “(1) Communion with the convict/criminal deviance. // (2) Naterally vicious [sic]/bringing up by hand. /// (3) The dream of Satis house/the fairy tale. // (4) The nightmare of Satis House/the witch tale. [...] there is in each case an ‘official’ and censoring plot standing over a ‘repressed’ plot.”

cimento detalhado do lugar e das moradoras à medida que se move da rua para o interior da propriedade:

[...] chegamos à casa da sra. Havisham, que era uma estrutura velha, de tijolo, de aparência lúgubre, cercada de grades de ferro. Algumas das janelas haviam sido fechadas com tijolos; das que restavam, todas as do andar de baixo eram protegidas por grades enferrujadas. Havia um pátio na frente, cercado por grades [...] A fábrica [de cerveja] não estava funcionando no momento, e parecia não funcionar há muito, muito tempo.

Minha jovem guia trancou o portão, e atravessamos o pátio. Era pavimentado e estava limpo, porém crescia mato em cada rachadura. [...]

Entramos na casa por uma porta lateral – a grande porta da frente era atravessada por duas correntes do lado de fora – e a primeira coisa de que me dei conta foi que todos os corredores estavam às escuras, e que a moça deixara uma vela acesa ali. [...] subimos uma escada, e tudo ainda estava escuro, e só a vela nos iluminava o caminho.

[...] Entrei, pois, e me vi num quarto bem grande, muito bem iluminado com velas de cera. Nenhum raio de luz solar entrava ali. Era um toucador, a julgar pelos móveis, se bem que boa parte deles tinha formas e funções que eu desconhecia por completo. [...] Numa cadeira de braços, [...] estava a senhora mais estranha que eu jamais vira ou hei de ver. Trajava roupas de materiais nobres [...] tudo branco. Os sapatos eram brancos. E um longo véu branco caía-lhe pelos cabelos, e nos cabelos havia flores, como se ela fosse uma noiva, mas os cabelos eram brancos. [...] Não foi nos primeiros momentos que vi todas essas coisas [...] Porém vi que tudo no meu campo de visão que era para ser branco fora branco há muito tempo, e perdera o brilho, e estava desbotado e amarelado (Dickens, 2012, p. 99-102).

Como podemos perceber, no trajeto para dentro da Casa Satis, Pip tem a sensação da passagem do tempo justamente pelo duplo movimento de caminhar e tomar ciência do quê e de quem está ao seu redor. Assim, nesse trecho o tempo é construído por meio da ação físico-psíquica de Pip, a qual gera conhecimento de um lugar e de pessoas absolutamente distantes do que o menino considerava normal. Pip logo se depara com um detalhe especialmente importante desse contexto; detalhe, na verdade, já sugerido pelo que ele viu até esse momento:

Foi quando me plantei diante dela [da sra. Havisham], evitando seus olhos, que pude observar os objetos que a cercavam em detalhe, e vi que seu relógio havia parado às oito e quarenta, e que o relógio do quarto havia parado às oito e quarenta. [...]

Foi então que me dei conta de que tudo naquele quarto havia parado, tal como os dois relógios, muitos anos antes. [...] Se não fosse essa interrupção de todo movimento, essa imobilidade de todos os objetos pálidos e gastos, nem mesmo o vestido de noiva fenecido que recobria aquele corpo destroçado poderia assemelhar-se tanto ao traje de um defunto, nem o véu tanto a uma mortalha (Dickens, 2012, p. 103, 105-106).

A casa e sua proprietária – estagnadas no tempo e fechadas para o mundo exterior – são um assombro para Pip. Para o leitor, a Casa Satis e a sra. Havisham talvez constituam o elemento humano mais fortemente exótico de *Grandes esperanças* devido a sua configuração gótica, haja vista a decadência material e a distância dessa existência em relação ao momento presente. Uma casa fechada em si mesma. Compreensível, então, o nome oficial dado a essa propriedade pelos antepassados da sra. Havisham, como Estella explica a Pip: “Satis; o que em grego, ou latim, ou hebraico, ou nas três línguas [...] quer dizer ‘bastante’. [...] Queria dizer, quando foi dado à casa, que quem dela era dono não podia querer mais nada. Naquele tempo as pessoas se satisfaziam com pouca coisa, eu diria” (Dickens, 2012, p. 101). A compreensão de Estella sobre “satisfaz[er-se] com pouca coisa” é evidentemente ingênua. A Casa Satis havia sido uma casa-emprego com força econômica local que, desde sua fundação, foi entendida como sendo suficiente em si mesma. No entanto, para Pip, esse contexto tem aspectos assustadores e ameaçadores.

A reação do protagonista é significativa em mais de um nível narrativo. No sentido mais estrito, temos o espanto compreensível de uma criança, acostumada a andar sozinha pelo vilarejo e proximidades, frente à peculiar decadência, ao enclausuramento e à estagnação desse lugar e de sua proprietária. No sentido mais amplo e profundo desse romance realista, a Casa Satis e a sra. Havisham têm caráter exótico para o próprio protagonista justamente por representarem uma força contrária ao movimento dominante no contexto oitocentista. Ao sintetizar o realismo enquanto atitude autoral e método de construção narrativa, Antonio Candido (2004, p. 136-137) ressalta que

a visão realista só se completa graças ao registro das alterações trazidas ao pormenor pelo tempo, que pode ir de algumas horas até um século – e ao introduzir a duração introduz a história no cerne da representação da realidade. As coisas, os seres, as relações existem na medida em que duram; por isso, muito da sua especificação realista consiste em mostrar o efeito do tempo sobre os detalhes, mesmo porque a suprema especificação pode ser essa marca temporal. [...] O Realismo se liga, portanto, à presença do pormenor, sua especificação e mudança. Quando os três formam uma combinação adequada, não importa que o registro seja do interior ou do exterior do homem; que o autor seja idealista ou materialista. O resultado é uma visão construída que pode não ser realista no sentido das correntes literárias, mas é real no sentido mais alto [...].

Os detalhes da Casa Satis e da sra. Havisham, acuradamente percebidos por Pip, fornecem ao protagonista – e ao leitor – a dimensão da ação corrosiva do tempo já transcorrido. O estágio de permanente decadência e o desgaste material das coisas e da pessoa da sra. Havisham expressam a paralisia psicoemocional dessa personagem que remói as dores do passado – especificamente, seu abandono pelo noivo no dia do casamento – e devota sua existência à vingança contra os homens ao educar Estella para brilhar na frieza, no orgulho e no desprezo por eles. Ao mesmo tempo, no momento presente da narrativa, a degradação física e moral da Casa Satis e de sua proprietária expressa um estado de imobilidade no tempo e no espaço que destoa profundamente do movimento e da mudança progressistas que, em maior ou menor grau, marcam a existência da maioria das outras personagens.¹¹ A

¹¹ O movimento e a mudança característicos do romance realista nem sempre implicam resultado positivo – material e/ou psicoemocional – para as personagens. *Grandes esperanças* valoriza as personagens que, em

síntese dessa situação consiste no fato de que a passagem do tempo provoca mudanças que constroem um contexto de estagnação. Trata-se de um movimento retrógrado.

No intrincado enredo de *Grandes esperanças*, marcado por ilusões e equívocos de ação e julgamento da parte de Pip, a influência da Casa Satis sobre o protagonista é considerável e duradoura. Como Peter Brooks (1980, p. 511, tradução própria) observa,

as tramas progressistas, formativas, as tramas de evolução, são ameaçadas por um processo repetitivo que obscuramente se desenvolve por debaixo e para além delas. Percebemos que o progresso para diante terá que recuperar manifestações presentes no início.¹²

Pip demora a compreender seus equívocos de julgamento (porque eles se misturam às suas ambições socioeconômicas e ao seu desejo por Estella) tanto sobre as pessoas que promovem e/ou apoiam seu movimento pessoal para adiante – Joe é o caso paradigmático – como sobre aquelas que o prendem a sua condição atual – sobretudo Estella via sra. Havisham. Num raro momento de confronto entre ambas, testemunhado por Pip, Estella expõe sua consciência sobre as consequências advindas do tipo de criação que recebera da sra. Havisham:

“Ou então”, disse Estella, “para dar um exemplo mais apropriado, se a senhora Ihe [sua filha adotiva] houvesse ensinado, desde que ela começou a entender as coisas, com toda a energia e vigor, que existia, sim, a luz do dia, mas que era uma coisa inimiga e destrutiva, e que ela devia sempre se voltar contra essa luz, pois essa luz causara a sua ruína e também causaria a dela, se ela não se cuidasse; se a senhora tivesse agido assim, e então, por algum motivo, quisesse que ela aceitasse com naturalidade a luz do dia, e ela não conseguisse fazê-lo, a senhora ficaria decepcionada e zangada?” (Dickens, 2012, p. 421).

No contexto dessa discussão, luz significa amor, carinho, afeição pelo outro. Sentimentos que Estella não consegue expressar porque não os aprendeu. Não à toa, por mais de uma vez, ela tenta – sempre em vão – fazer com que Pip entenda que ela é incapaz de amar. Na passagem em questão, é a vez da sra. Havisham ser confrontada com a insensibilidade de Estella. Ao reiterar “há que me aceitar tal como fui feita. O sucesso não é meu, o fracasso não é meu, mas eu sou a combinação dos dois” (Dickens, 2012, p. 421) a moça reforça que ela é incapaz de mudar a si mesma. Assim, Estella é a expressão renovada da estagnação que constitui a Casa Satis.¹³

Essa sequência, que se localiza no penúltimo capítulo do volume dois do romance, é duplamente significativa. De um lado, aponta indiretamente para a mudança que Pip deverá fazer em si mesmo e em sua relação com outras personagens importantes em sua trajetória formativa como *gentleman* – mudança não propiciada pelas moradoras da Casa Satis. De outro

alguma medida, passam por mudanças construtivas.

¹² “the progressive, educative plots, the plots of advancement, are threatened by a repetitive process obscurely going on underneath and beyond them. We sense that forward progress will have to recover markings from the beginning”.

¹³ A ironia gerada por esse diálogo é que a sra. Havisham pedirá desculpas a Pip em momento tardio para ela e sua Casa Satis. Tudo o que restará, literalmente, serão um corpo e uma casa destruídos.

lado, aprofunda a significação do contraste entre luz e escuridão construída desde o início da narrativa. Estella personifica o paradoxo da situação vivida por Pip: ela é luz em potencial (considerar a origem latina de seu nome), que vive sob o domínio da escuridão de um contexto marcado por estagnação físico-emocional. Pip – na ocasião do diálogo acima referido – encontra-se na mesma condição de Estella. No entanto, por força dos acontecimentos, Pip terá que fazer o movimento para frente; movimento que é, a um só tempo, inter e intrassubjetivo. Com efeito, a surpresa preparada por Dickens nessa narrativa densa recai sobre a função do criminoso Magwitch no destino do protagonista e, na sequência imediata, sobre o já mencionado enredamento da história do criminoso às de Estella e da sra. Havisham. Assim, dois terços da narrativa baseiam-se na combinação de ações alheias a e/ou desconhecidas por Pip com os sucessivos pré-conceitos dele (motivados por seus desejos pessoais) sobre pessoas e acontecimentos. É somente na transição para o volume três que os desenganos de Pip começam a se desfazer.

A gradual compreensão e compaixão que Pip desenvolve por Magwitch acompanha um movimento necessário na lógica da narrativa: o afastamento físico e emocional de Pip em relação à Casa Satis, à sra. Havisham e a Estella. Afastamento doloroso porque assentado em desilusões profundas: o fato de a sra. Havisham não ser a fada-madrinha que teria proporcionado os meios financeiros para Pip receber uma educação formal melhor e viver como *gentleman* em Londres; o fato de Estella nunca ter sido pretendida a ele. É neste estado de espírito que Pip se prepara para fazer o que ele tenciona ser a última visita à Casa Satis e suas moradoras: “saí em direção à velha casa memorável, na qual teria sido muito melhor para mim se eu jamais tivesse posto o pé, muito melhor se eu jamais a tivesse visto” (Dickens, 2012, p. 489).

Luz plena?

Ao tentar renegar o contexto da Casa Satis, Pip-personagem manifesta sua nova condição psicoemocional. Nesse ponto da narrativa, ele é tanto mais informado e, portanto, menos iludido sobre pessoas e sobre o valor das atitudes e ações delas, como é mais atento às forças inevidentes que têm afetado sua vida. Esse trabalho interior, que promove revisão construtiva dos próprios sentimentos, ideais e atitudes, é a expressão vívida do processo formativo de Pip. No centro desse processo de auto melhoramento está o aprendizado de atitudes e sentimentos qualificados como positivos na fatura narrativa, uma vez que contribuem para o equilíbrio emocional, social e econômico do protagonista: compaixão, gratidão, honestidade, retidão, parcimônia. Trata-se de atributos norteados por alto senso de justiça social, expressivos da compreensão de Pip de que o valor individual independe da condição socioeconômica. Em suma e como já mencionado, o aprendizado de Pip consiste no processo de gentrificação segundo o paradigma vitoriano. Uma curta passagem ilustra o desabrochar dessa nova condição do protagonista. Nos capítulos finais, após a captura de Magwitch pela polícia, Pip admite para ele próprio sua mudança de ponto de vista sobre si e sobre duas das pessoas mais importantes em sua vida:

Pois agora a repugnância que ele [Magwitch] me inspirava havia desaparecido por completo, e naquela criatura perseguida, ferida e acorrentada que tomava minha mão na sua eu via apenas um homem que pretendia ser meu benfeitor, e que

fora afetuoso, grato e generoso para comigo com muita constância durante anos. Eu via nele apenas um homem que fora muito melhor do que eu fora para com Joe (Dickens, 2012, p. 606).

O reconhecimento da humanidade de Magwitch por Pip é narrado como um fato iluminador na trajetória do protagonista, sendo a cena do julgamento de Magwitch emblemática desse processo. A sala onde ocorre o julgamento é descrita como inundada pela luz solar que, no viés de Pip-narrador, representa uma verdade superior porque é mais justa do que a justiça humana. Assim, essa cena expressa um ponto de vista crítico do *modus operandi* do sistema jurídico vigente, o qual ignora contingências pessoais:

Toda a cena se desenrola outra vez diante de meus olhos, nas cores vívidas do momento, até mesmo as gotas das chuvas de abril nas janelas do tribunal, brilhando ao sol de abril. [...]

O sol entrava pelos janelões do tribunal, atravessando as gotas d'água reluzentes que escorriam pelas vidraças, lançando um feixe largo de luz entre os trinta e dois e o juiz, juntando aqueles a este, e talvez trazendo à lembrança de alguns dos espectadores que tanto aqueles quanto este um dia seriam submetidos, em termos de absoluta igualdade, ao Juízo mais elevado, que tudo sabe e jamais erra (Dickens, 2012, p. 620-621).

O próprio Magwitch é envolto pelo sol ao se dirigir ao juiz que acabara de proferir sua sentença de morte: “Levantando-se por um momento, o rosto um ponto a brilhar na luz, o prisioneiro disse: ‘Meritíssimo, recebi minha sentença de morte do Todo-poderoso, porém submeto-me à sua’, e voltou a sentar-se” (Dickens, 2012, p. 621). Na sequência imediata, quando Pip narra suas visitas ao moribundo Magwitch na prisão, luz e sol representam – na fala do prisioneiro – a presença positiva de Pip em sua vida.

É nítido o contraste entre a venerável luminosidade do julgamento e do estado de espírito de Magwitch e a escuridão e excentricidade de configuração gótica da Casa Satis e da sra. Havisham. A construção da atmosfera profundamente diferenciada desses espaços e a correspondente caracterização dessas personagens em determinada fase de suas vidas, com implicações importantes para a trajetória do protagonista, torna visível e potencialmente atrativo para o leitor o posicionamento de Charles Dickens sobre o que esses espaços e essas personagens representam: a clareza do espírito progressista sobrepujando o obscurantismo da mentalidade conservadora-retrógrada. A trajetória de Pip constitui o movimento conturbado, mas vitorioso, de uma condição à outra; daí o valor ideológico dessa narrativa para os leitores contemporâneos a Dickens. Com efeito, para a sociedade vitoriana de meados do século XIX, essa trajetória teria caráter realista por expressar a consolidação da mentalidade e do modo de vida burguês. Afinal, Pip torna-se um homem de classe média respeitável tanto na aparência como na essência: um *gentleman*.

No âmbito da vida pública, Pip tem carreira de sucesso na Clarriker & Cia. Inicia como funcionário (a convite do amigo Herbert Pocket, um dos sócios da empresa graças à ajuda anônima de Pip) e, após alguns anos, torna-se sócio desse empreendimento promissor. Como Pip afirma, “Que não se pense que nos tornamos uma grande empresa, nem que ganhamos dinheiro a rodo. Não negociávamos em escala grandiosa, mas tínhamos um bom nome na

praça, trabalhávamos muito para ganhar nosso dinheiro e demo-nos muito bem.” (Dickens, 2012, p. 650). No capítulo final (na segunda versão escrita por Dickens), quando Pip encontra Estella no terreno onde havia existido a Casa Satis e ela lhe pergunta sobre seu padrão de vida, ele responde: “Trabalho muito para ter o suficiente, de modo que... Sim, vivo bem” (Dickens, 2012, p. 654). É digno de nota que em apenas dois parágrafos, ao final do penúltimo capítulo do romance, Pip narre de modo sintético seu sucesso profissional e financeiro. Esse é um evidente contraste com a narração pormenorizada dos numerosos eventos e sentimentos que marcam seu percurso atribulado na ânsia de se tornar um *gentleman*. Tal descompasso narrativo pode sugerir ao leitor de hoje uma impressão equivocada de que o protagonista tem uma trajetória socioeconômica decadente. Muito pelo contrário: além de não retroceder à vida de trabalho braçal na ferraria de Joe, Pip trilha com êxito um dos caminhos profissionais mais valorizados da era vitoriana, a ponto de se tornar sócio em uma firma. Como Graham Smith (2006, p. 3, tradução própria) pontua, “o trabalho em escritório era uma profissão importante na emergente burocracia oitocentista”.¹⁴ Do ponto de vista afetivo e familiar, Pip torna-se um homem circunspecto, sério e de consciência aliviada. Nos dois últimos capítulos, vemos o protagonista pedindo e obtendo o perdão de Joe e Biddy por sua conduta ingrata e injusta quando havia sido alçado ao estilo de vida de um *gentleman*. E percebemos sua atitude conformista quanto a sua condição de homem solteiro. Com efeito, nos dois desfechos escritos por Dickens, Pip expressa sentimentos e pensamentos de modo contido e compenetrado. Diante dessa sequência de fatos que constrói a etapa final da formação de Pip como *gentleman* vitoriano, é instigante a argumentação de Peter Brooks (1980, p. 521) de que “o reconhecimento e a aceitação de Magwitch por Pip” – “desfecho ético” para as questões de fundo enfrentadas pelo protagonista – e o aceite de Pip de ter uma “existência serena sem enredamento, como funcionário celibatário de Clarrikers” constituiriam o verdadeiro final de *Grandes esperanças*.¹⁵

Há, contudo, um elemento narrativo que permanece em atrito com o enredo progressista vitorioso: no terceiro volume, Pip-narrador aprofunda o tom morno, não efusivo, de sua narração e de suas ponderações sobre os acontecimentos e as pessoas. Entendo que essa fricção constrói ambiguidade estrutural na narrativa por exprimir algo mais do que a consciência de perdas sofridas pelo protagonista ao longo de sua trajetória, e do que a valorizada sobriedade burguesa. Minha hipótese interpretativa é que esse tom narrativo expressa um mal-estar em relação à posição do *gentleman* vitoriano.

No capítulo sobre *Grandes esperanças*, Robin Gilmour (2016, p. 107-148) destaca tanto o lugar de fala específico de Dickens, em comparação a outros escritores que também produziram romances centrados na figura do *gentleman*, como a fase da vida pessoal do autor na época em que ele escreveu esse romance. Dickens pertenceu à camada social que almejou e batalhou para atingir a condição e o *status* de respeitabilidade típica do *gentleman*. Contudo, segundo Gilmour, a trajetória de vida de Dickens teria tido peso importante para a atitude crítica que ele desenvolveu, por volta dos anos 1860, sobre o código moral que embasava e sustentava essa categoria central da vida vitoriana. Como sabemos, a vida de Dickens foi

¹⁴ “Clerkships were important positions in the evolving world of nineteenth-century bureaucracy”.

¹⁵ “The real ending may take place with Pip’s recognition and acceptance of Magwitch after his recapture – this is certainly the ethical denouement – and his acceptance of a continuing existence without plot, as celibate clerk for Clarrikers”.

marcada por inseguranças e ansiedades socioeconômicas, que ameaçaram seus anseios de ascensão social; além disso, na época da produção de *Grandes esperanças*, o escritor se encontrava em situação familiar complexa e reprovável segundo o código moral vigente. Mas – e esse é o ponto – Dickens entendia, com propriedade e argúcia a partir da própria experiência, as ligações entre circunstâncias individuais e o arcabouço da sociedade a que ele pertencia. Assim, *Grandes esperanças* seria a elaboração de uma visada crítica e inquieta sobre a gentrificação burguesa: ao mesmo tempo que defende sua existência por meio da trajetória valorizada – porque progressista – de Pip, põe em dúvida sua pretensa luminosidade moral tanto por meio do tom desencantado do narrador como pela importância da Casa Satis no enredo. Afinal, a decadência, a rudez e a desonestidade constitutivas da Casa Satis e da sra. Havisham são o oposto dos propalados atributos morais do *gentleman* vitoriano e de seu contexto: coisa que Pip só vem a entender a partir de muita desilusão e sofrimento. A atitude crítica de Dickens é, no entanto, ainda mais paradoxal (e, portanto, mais interessante) quando deixa entrever certos pontos cegos de si mesma de modo que, ao fim e ao cabo, a autoproclamada e arrogante superioridade moral da condição de *gentleman* sai reforçada. Além do já mencionado destaque, pelo narrador-personagem, de seus modos e sentimentos naturalmente refinados na infância (apesar de seu contexto bruto e rude), penso na passagem que narra a morte de Magwitch (fim do capítulo dezessete do volume 3). Em meio a sua compaixão pelo sofrimento e a sua compreensão da motivação das ações criminosas de Magwitch, Pip revela atitude condescendente em relação ao homem que jaz em seus braços: “Atento, assim, ao que havíamos lido juntos, pensei nos dois homens que foram ao Templo para rezar, e eu sabia que o melhor a dizer ao lado de sua cama era ‘Ó Deus, seja misericordioso com ele, um pecador!’”¹⁶

A força do componente retrógrado do enredo e o tom morno da narração (especialmente na parte final da trajetória do protagonista, a qual marca justamente sua ascensão completa como *gentleman*) construiriam assim um desconforto de Dickens quanto às instabilidades e aos paradoxos dessa categoria socioeconômica e cultural que se revela ao mesmo tempo progressista e conservadora. Este argumento remete à questão anteriormente discutida sobre a acomodação entre valores antigos e modernos na apropriação burguesa do *gentleman*, que agora retomo a fim de aprofundar a consideração de suas implicações para a interpretação desse romance. Como o historiador G. M. Young (1989, p. 74-75, tradução própria) ressalta, é preciso compreender a relação específica que a burguesia estabeleceu com a aristocracia a fim de formular sua mentalidade, seus valores e seu modo de vida:

[...] entender por que, numa era de se fazer dinheiro, a opinião, no geral, era mais obsequiosa quanto ao nascimento do que ao dinheiro, e por que, numa sociedade móvel e progressista, maior consideração era devotada ao elemento que representava imobilidade, tradição e o passado. Talvez a afirmação contenha a solução. A *burguesia* inglesa nunca havia estado isolada tempo suficiente para conceber, exceto nas esferas do conforto e da moralidade carnal, ideais e padrões próprios. Era imitativa.¹⁷

¹⁶ “Mindful, then, of what we had read together, I thought of the two men who went up into the Temple to pray, and I knew there were no better words that I could say beside his bed, than ‘O Lord, be merciful to him a sinner!’” (Dickens, 1994, p. 420). Tradução própria. Na tradução brasileira que venho referindo lê-se: “[...] entendi que não havia palavras melhores que eu pudesse dizer junto a seu leito do que estas: ‘Ó Deus, tem misericórdia de mim pecador!’” (Dickens, 2012, p. 624).

¹⁷ “[...] to understand why, in a money-making age, opinion was, on the whole, more deferential to birth than to money, and why, in a mobile and progressive society, most regard was had to the element which represented

Entendo que a Casa Satis e a sra. Havisham representam o temperamento aristocrático que, embora retrógrado, mantém-se atrativo por seu *status* de grandeza e respeitabilidade desejado pela sociedade burguesa em processo de consolidação na Inglaterra. Mas se ambas não permanecem em pé até o desfecho da narrativa é porque Dickens obviamente não as respalda. Por outro lado, sua presença influente na trajetória de Pip indicaria o entendimento de Dickens de que é preciso estar ciente de que elementos conservadores integram a categoria do *gentleman* e não foram apagados no processo de sua reelaboração burguesa. Assim, a ideia expressa nesse romance seria a de que a configuração vitoriana do *gentleman* não significa plenitude individual nem social. Em síntese, os paradoxos narrativos aqui discutidos constroem uma percepção aprofundada de contradições estruturais da sociedade vitoriana. Esse, a meu ver, é o valor de *Grandes esperanças* para os leitores de hoje.

Referências

- BROOKS, Peter. Repetition, Repression, and Return: *Great Expectations* and the Study of Plot. *New Literary History*, Baltimore, v. 11, n. 3, p. 503-526, Spring 1980. DOI: <https://doi.org/10.2307/468941>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/468941><https://doi.org/10.2307/468941>. Acesso em: 02 abr. 2024.
- CANDIDO, Antonio. Realidade e realismo (via Marcel Proust). In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. 3. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 135-142.
- DICKENS, Charles. *Grandes esperanças*. Tradução de Paulo Henriques Britto. 6. reimpressão. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- DICKENS, Charles. *Great Expectations*. London: Penguin Books, 1994.
- GILMOUR, Robin. *The Idea of the Gentleman in the Victorian Novel*. London/New York: Routledge, 2016.
- GREGORY, James. Eccentric Biography and the Victorians. *Biography, An Interdisciplinary Quarterly*, Honolulu, v. 30, n. 3, p. 342-376, Summer 2007. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23540556>. Acesso em: 02 abril 2024.
- HOBBSAWM, Eric J. *A era do capital: 1848-1875*. 11. ed. Tradução de Luciano Costa Neto. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.
- SANDERS, Andrew. High Victorian Literature: 1830-1880. In: SANDERS, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 399-457.
- SMITH, Graham. The life and times of Charles Dickens. In: JORDAN, John O. (ed.) *The Cambridge Companion to Charles Dickens*. Reprinted edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 1-15.

immobility, tradition, and the past. Perhaps the statement will be found to include the solution. The English *bourgeoisie* had never been isolated long enough to frame, except in the spheres of comfort and carnal morality, ideals and standards of its own. It was imitative.”

STEINBACH, Susie L. *Understanding the Victorians: Politics, culture and society in nineteenth-century Britain*. 2. ed. London/New York: Routledge, 2017.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Philip Pirrip: as grandes e as perdas ilusões. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 23, n. 28, p. 83-101, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.voi28p83-101>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/view/152434/149002>. Acesso em: 02 abr. 2024.

WILLIAMS, Raymond. Charles Dickens. In: WILLIAMS, Raymond. *The English Novel: from Dickens to Lawrence*. St Albans: Paladin, 1974. p. 25-49.

YOUNG, George Malcolm. *Victorian England: Portrait of an Age*. 2. ed. Oxford/New York: Oxford University Press, 1989.

Apicultura em Columela e Paládio: visada temático-estrutural e estilística

Beekeeping in Columella and Palladius: A Thematic, Structural and Stylistic Approach

Matheus Trevizam

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
matheustrevizam2000@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-1744-3380>

Resumo: Neste artigo, examinamos aspectos de duas obras da literatura técnica produzida em Roma Antiga. Referimo-nos ao tratado chamado *De re rustica* (séc. I d.C.) e àquele cujo nome é *Opus agriculturae* (séc. IV-V d.C.). Primeiramente, apresentamos as duas obras citadas no tocante à sua estruturação básica e temas, com o objetivo de favorecer a introdução ao assunto estudado. Em seguida, focalizando o tema das abelhas, esclarecemos a importância do mel, equivalente ao açúcar na Antiguidade, e da cera de abelha em Roma Antiga. Depois, diferenciamos a organização dos livros do tratado *De re rustica* e de *Opus agriculturae*. Além disso, retomamos com mais foco os assuntos de apicultura nas duas obras e ainda comparamos, com base em trechos sobre a apicultura, o estilo de Columela – mais copioso e variado – e o de Paládio – mais conciso e “objetivo”.

Palavras-chave: Columela; Paládio; *De re rustica*; *Opus agriculturae*; composição; estilo.

Abstract: This article examines two pieces of technical literature written in ancient Rome. We are referring to the treatises *De re rustica* (1st century AD) and *Opus agriculturae* (4th–5th century AD). To begin, we provide the two works listed in terms of their basic structure and themes, with the goal of easing an introduction to the topic examined. Then, focusing on bees, we discuss the importance of honey, which was similar to sugar in antiquity, and beeswax in ancient Rome. Next, we distinguish the organization of the books in the works *De re rustica* and *Opus agriculturae*. Furthermore, we reiterate, with a deeper focus, beekeeping issues in both works. We also compare Columella’s style (richer and varied)



to Palladius' (briefer and "objective") using selected extracts.

Keywords: Columella; Palladius; *De re rustica*; *Opus agriculturae*; composition; style.

Introdução: apresentação das obras de Columela e Paládio

Durante o séc. I d.C., viveu e produziu em Roma Antiga seu mais acurado especialista em agronomia: citamos Lúcio Júnio Moderato Columela (4-70 d.C.),¹ autor do tratado *De re rustica*, com vastos doze livros, e ainda do opúsculo *De arboribus*. Naquela obra, após um livro introdutório a conter assuntos como a crítica ao relativo "abandono" da agricultura nos tempos do autor (proêmio),² a apresentação dos traços gerais de um *fundus* ("fazenda") e sua organização, seguem-se dois blocos temáticos básicos. O primeiro desses blocos é constituído pelos livros II-V, com foco preceituador sobre a agricultura (plantio de cereais, vinhas, oliveiras etc); o segundo (livros VI-IX) recobre a criação animal (bovinos, ovinos, aves de granja, abelhas etc).

Mais ao final deste *De re rustica*, concentram-se tópicos temáticos de grande especificidade, em certa medida negligenciados ou ausentes de outras obras latinas com conteúdo agrário. Assim, retomando uma sugestão dada por Virgílio em *Geórgicas* IV, 147-148,³ o livro X tematiza a cultura das hortas, onde legumes, ervas ou mesmo flores eram plantados para uso cotidiano na alimentação, farmacopeia ou outros. Os dois livros de fecho do tratado abordam, respectivamente, as obrigações do *uilicus* ("administrador" da fazenda) e de sua companheira, a *uilica*. No livro XI, ainda, encontra-se uma espécie de retomada em prosa dos assuntos desenvolvidos poeticamente naquele de número X, enquanto o derradeiro agrega várias soluções de economia doméstica (receitas culinárias, conservação de alimentos etc) ao delineamento do perfil da *uilica* ideal.

Muito distintos são o momento histórico e a composição do tratado dito *Opus agriculturae*, o qual tem sido atribuído a Rutílio Tauro Emiliano Paládio (séc. IV-V d.C.). Diante das relativas dificuldades de elucidação da obra, os filólogos serviram-se de pequenos detalhes

¹ Indicações presentes ao longo do texto do *De re rustica* – vasta erudição livresca, referências a terras que o autor teria possuído (em Árdea, Carsoli ou Alba, no Lácio), amizade com Júnio Galião (irmão do filósofo Lúcio Aneu Sêneca) – situam Columela nos altos estratos da sociedade de Roma imperial (Armendáriz, 1995, p. 26).

² Columela tenta, aqui, desfazer a ideia de que a fraca produtividade da terra, em sua época, seria devida a uma espécie de esgotamento natural do solo. Na verdade, ele entendia que tal falha resultara da falta de interesse dos homens coevos na prática de bons princípios agrícolas, lamentando a perda de vínculos dos romanos com seu passado camponês.

³ Virgílio, *Geórgicas* IV, 147-148: *Verum haec ipse equidem spatiis exclusus iniquis/ praetereo atque aliis post me memoranda relinquo.* – "Mas isto, decerto impedido pela pequenez do espaço,/ eu mesmo omito e deixo a outros, para lembrarem depois de mim" (todas as traduções são nossas, exceto aviso em contrário). Trata-se de versos transitórios entre o final da digressão do Velho corício – espécie de modesto cultivador autossuficiente de um jardim – e a parte na qual o poeta inicia o tratamento dos instintos das abelhas. Justamente, os tópicos hortenses da digressão referida não podem continuar ganhando desenvolvimento no Canto final das *Geórgicas* porque Virgílio logo necessita prosseguir, depois dela, ao tema central desta parte da obra: ou seja, a própria apicultura.

do próprio texto a fim de concluir que seu obscuro autor, provavelmente, pertencia à ordem senatorial da sociedade antiga, e que teria sido rico dono de terras:

Seu nome completo, segundo os manuscritos, era *Palladius Rutilius Taurus Aemilianus*; a forma quádrupla indica que ele veio de uma família de alto nível, e os nomes *Palladius* e *Rutilius* apontam para uma origem na Gália. Pouco sabemos sobre ele além do que ele mesmo nos conta, nomeadamente que tinha fazendas na Sardenha e na Itália, perto de Roma. [...] Os manuscritos o chamam de *uir inlustris*, título que começou a ser empregado na segunda metade do século IV, inicialmente para homens de posição mais elevada no Senado Romano, e posteriormente de forma mais ampla (Fitch, 2013, p. 11, tradução própria).⁴

Do ponto de vista composicional, temos em *Opus agriculturae* uma espécie de almanaque agrícola cronologicamente disposto: então, após um livro introdutório a apresentar preceitos gerais sobre a localização da fazenda, as edificações, terras e águas que deve conter etc., segue-se um bloco básico de mais doze livros. Neste bloco, do livro II até o XIII, cada uma das partes assim constituída é dedicada às tarefas cabíveis num mês específico do ano do agricultor,⁵ de janeiro a dezembro. O livro XIV – de resto, tardiamente incorporado às edições modernas da obra –⁶ focaliza aspectos terapêuticos da pecuária (de bovinos, equinos, ovinos, caprinos etc.), enquanto aquele ao fecho de *Opus agriculturae* é uma espécie de poema didático sobre a técnica do enxerto arbóreo.

Direcionando nossas análises, neste artigo, para a questão das abelhas e da apicultura em *De re rustica* e *Opus agriculturae*, estaremos em condições de obter boa amostragem de aspectos temáticos, estruturais e estilísticos⁷ das duas obras. De fato, um livro inteiro do tratado columeliano – o de número IX – se volta a oferecer preceitos sobre o tópico temático em pauta, enquanto ele se acha presente na maioria dos livros da obra de Paládio.⁸ Além disso, como esclareceremos na seção seguinte, não foi pequena a importância das abelhas e do mel para a economia e a vida cotidiana dos antigos, justificando-se assim o recorte deste assunto dentre tantos recobertos por ambos os tratados.

⁴ His full name, according to the manuscripts, was *Palladius Rutilius Taurus Aemilianus*; the quadruple form indicates that he came from a family of high standing, and the name *Palladius* and *Rutilius* point to an origin in Gaul. We know little about him beyond what he tells us himself, namely that he had farms on Sardinia and in Italy near Rome. [...] The manuscripts call him *uir inlustris*, a title which began to be employed in the second half of the fourth century, initially for men of the highest rank in the Roman Senate, and later more widely.

⁵ Tais tarefas recobrem tópicos de cultivo das terras – por meio do emprego de técnicas de plantio de cereais, hortaliças, árvores frutíferas e outras – e de trato dos animais – bovinos, equinos, aves, abelhas e criações distintas, mesmo antes do especializado livro XIV, ou *De ueterinaria medicina*.

⁶ Este livro não integrou as edições de *Opus agriculturae* anteriores ao início do séc. XX, pois se encontrava extraviado da maior parte das cópias manuscritas. Em 1925, porém, o filólogo sueco Joseph Svennung encontrou-o no códice *Ambrosianus C 212 inf.* (Martin, 1976, p. XXI).

⁷ Os trechos escolhidos para cotejo serão *De re rustica* IX, 15 e *Opus agriculturae* VII, 7, 2-3, relativos às prescrições para extrair mel das colmeias.

⁸ Paládio, *Opus agriculturae* I, 37-38; IV, 15; V, 7; VI, 10; VII, 7; VIII, 7; IX, 7; XI, 13; XII, 8.

Mel e apicultura em Roma Antiga: dimensionamento da importância

A disponibilidade e conhecimento de itens de consumo, no Mediterrâneo antigo, não pode ser sempre comparada com aquilo que temos hoje, no mesmo quesito. André (2009, p. 186), nesse sentido, faz atentar para a ignorância do emprego do açúcar de cana naquele contexto, pois a entrada de tal produto apenas ocorreu, na Grécia, entre os séc. VIII-IX d.C., com a posterior importação ao Ocidente – através do porto de Veneza – em fins do séc. X. O *saccharum*, mencionado em Plínio (*História Natural* XII, 32), não corresponde ao açúcar, tendo sido uma espécie de cristalização encontrável nos entrenós de certos bambus, a qual era importada da Índia para emprego restrito, na farmacopeia apenas (André, 2009, p. 186).

Diante dessas condições, o equivalente antigo do açúcar de cana na Antiguidade ocidental foi, indubitavelmente, o mel, de que se conheciam muitas variedades (De Chantal, 2010, p. 61). Na verdade, de acordo com as estações de extração, seu sabor poderia variar (mel de primavera, de verão, de outono e de inverno), com apreciadores mais aficionados por algum tipo específico que por outros. Para o próprio Columela (*De re rustica* IX, 14, 10), o de melhor qualidade era o outonal, enquanto Plínio (*História natural* XI, 41) o tinha em pouca estima, porque seria oriundo de flores de urze e apresentaria retrogosto amargo.

Outra maneira de fazer a distinção entre os tipos melíferos correspondia a considerar as ervas de que as abelhas retiravam o néctar para sintetizar o produto, bem como os métodos para sua extração dos favos. Quanto ao primeiro critério, assim como hoje dispomos de méis de laranjeira, flores silvestres, lavanda, eucalipto etc., os antigos conheciam aqueles de tomilho – especialmente apreciado –⁹, segurelha, serpão, manjerona etc. (André, 2009, p. 186). Por sua vez, o mel que se obtinha pelo escoamento espontâneo dos favos, sem pressioná-los, era dito *optimum* (“virgem”) e alcançava custo alto, sobretudo se não tivesse sido defumado durante a extração (*mel acapnon*).

Explica André (2009, p. 187) que, nos tempos do Édito de Diocleciano (301 d.C.),¹⁰ também era comercializado no Império o *mel secundum* (“não virgem”), a preço mais acessível. Esse produto de qualidade inferior, ainda, por vezes era cozido para melhora do gosto ou misturado àquele mais nobre, com idêntica finalidade. No tocante à presença do mel em uma culinária como a romana, tratava-se de algo universalizado e independente do estrato social dos usuários. Empregava-se, então, de forma simples – como item de entrada ou sobremesa, por vezes salpicado com sementes de papoula – ou no preparo de vários pratos, sobretudo molhos, carnes, alguns legumes e bolos (André, 2009, p. 189).¹¹

⁹ Tsigouri; Passaloglou-Katralli, 2000, p. 457: Greek thyme (*Thymus*) honey has been famous since antiquity for its special aroma and flavour [4]. It is produced from plants of the *Lamiaceae* family, that are found in Southern Greece and on the islands, and it represents 10% of the Greek honey crop [17]. – “O mel grego de tomilho (*Thymus*) tem sido famoso desde a Antiguidade, pelo seu aroma e sabor especial [4]. É produzido a partir de plantas da família *Lamiaceae*, encontradas no sul da Grécia e nas ilhas, e representa 10% da colheita de mel grego [17]”.

¹⁰ Silva, 2017, p. 90: Uma medida que buscou barrar a onda inflacionária foi a tentativa de congelamento de todos os preços mediante um édito publicado em 301 – o chamado Édito Máximo. Mais êxito teve a resolução dos problemas dos impostos e dos ingressos, através de uma pesada tributação como testemunhou Lactânio anos depois.

¹¹ Empregos adicionais do mel correspondiam ao uso no preparo de conservas de frutas – como se fosse uma espécie de calda natural – e à fabricação do hidromel, bebida fermentada cujo nome latino era *aqua mulsa*; nesse caso, tinha especial reputação a bebida fabricada na Frígia (André, 2009, p. 175). Por fim, Robert (1985, p. 286)

Outro produto de relevância desde os tempos dos gregos, fabricado pelas abelhas, era evidentemente a cera:

Ransome também fornece ampla evidência de que a cera era um importante produto das abelhas. Mesmo quando o produto melífero de uma região era ruim – ou venenoso –, a cera associada à produção do mel ainda era considerada valiosa. De acordo com Heródoto, os citas envolveriam seus reis em cera ao sepultá-los. Diodoro Sículo escreve que, embora o mel da Córsega fosse intragável, era produzido em tão grandes quantidades, com tanta cera sobrando do processo, que a cera representava grande parte da renda da ilha. A cera de abelha serviu a muitos propósitos: para modelagem; para recobrir tabuletas; para vedação; em metais, a fim de evitar oxidação (Toomey, 2021, p. 9, tradução própria).¹²

A importância econômica da apicultura é atestada pela onipresença de sua prática em todo o Império romano: por exemplo, o *Noricum*,¹³ a cidade de *Falerii*,¹⁴ Tarento, a Calábria e a Sicília – onde se obtinha o famoso mel do monte Hibla (Harissis, 2017, p. 24) – eram conhecidos entre os romanos pela abundância e qualidade de seus méis. Na obra *Rerum rusticarum libri III*, de Marco Terêncio Varrão (116-27 a.C.), citam-se em III, 16 vários apicultores bem-sucedidos do ponto de vista financeiro, como Seio – que anualmente arrendava suas colmeias por cinco mil libras de mel – e os irmãos Veiânios de *Falerii* – os quais nunca auferiam menos de dez mil sestércios pelo principal produto das abelhas.

Aspectos temático-estruturais da abordagem da apicultura em Columela e Paládio

O tratado columeliano *De re rustica* caracteriza-se por uma disposição dos assuntos agrícolas em que os sucessivos livros tendem a concentrar (sub)tópicos temáticos peculiares. Internamente ao bloco constituído pelos livros VI-IX – aquele identificado com a vasta seção sobre as criações, nesta obra –, o livro VI trata da pecuária de grandes animais (bois, touros, vacas, cavalos e mulas); o livro VII, daquela dos menores (burros, ovelhas, caprinos, suínos e cães); o livro VIII, dos animais de granja ou tanque (galinhas, pombos, rolas, tordos, gansos, patos, peixes); o livro IX, da apicultura, em seus vários desdobramentos.

comenta a importância dos vinhos condimentados com mel: Le vin miellé était conseillé pour ouvrir l'appétit et digérer. Pline raconte qu'Auguste rencontre un jour Pollion Romilius, alors plus que centenaire, et lui demanda son secret: "pour l'intérieur du vin miellé, pour l'extérieur de l'huile". – "Vinho com mel era recomendado para aguçar o apetite e a digestão. Plínio conta que um dia Augusto encontrou Polião Romílio, então com mais de cem anos, e perguntou-lhe o seu segredo: 'para o interior, vinho com mel; para o exterior, azeite'".

¹² Ransome also provides ample evidence for wax as an important product of the bee. Even when a region's honey product was bad – or poisonous – the wax associated with honey production was still considered valuable. According to Herodotus, Scythians would enclose their kings in wax upon burial. Diodorus Siculus writes that although Corsican honey was unpalatable, it was produced in such great quantities, with such an abundance of wax left from the process, that wax made up a large part of the island's income. Beeswax served many purposes: for modelling; to cover writing tablets; for sealing; on metals to prevent oxidation.

¹³ Trata-se de província situada além dos Alpes, a nordeste da Itália, a qual compreenderia partes das modernas Áustria e Hungria; sua população era, etnicamente, céltica (veja-se Virgílio, *Geórgicas* III, 478ss.).

¹⁴ Cidade do sul da Etrúria, na Itália central, em região habitada por povos conhecidos como "faliscos".

Como se nota, Columela parece ter arranjado os tipos de criação, no âmbito do *De re rustica*, de forma a seguir reduzindo pouco a pouco a escala dos animais abordados. Ou seja, parte-se dos macroscópicos touros, por exemplo, e chega-se gradualmente ao mundo em miniatura das abelhas. Poderíamos, em tal traço, divisar alguma participação da estrutura encontrável nas *Geórgicas* virgilianas: naquele poema didático, com efeito, os Cantos com conteúdo zoológico (III e IV) também se seguiam aos anteriormente imbuídos de temas vegetais. Além disso, sendo o terceiro Canto aquele dedicado à pecuária, iniciava-se focalizando grandes animais – bovinos e equinos – e continha, após um “segundo proêmio” (versos 284-294), assuntos ligados aos (menores) ovinos e caprinos.¹⁵

O Canto geórgico de número IV, por sua vez, concedia às abelhas não apenas o protagonismo temático, mas ainda contornos francamente antropomorfizantes, em escala diminuída. Assim, ciente da “pequenez” do tópico da apicultura desde os primeiros versos do Canto em pauta,¹⁶ Virgílio não deixava de considerar as colmeias desses insetos como relativo “espelho” das sociedades humanas, de maneira a apresentá-los sob o jugo de “reis”,¹⁷ inseri-los em meio a estruturas aproximáveis de edifícios e dotá-los de muitos comportamentos similares aos nossos:

E palmeira ou enorme zambujeiro sombreie o vestíbulo
para que, ao guiarem novos reis os primeiros enxames
em sua primavera e brincar a juventude saída
dos favos, margem vizinha convide a fugir do calor
e árvore exposta os retenha sob folhosas hospedagens
(Virgílio, *Geórgicas* IV, 20-24, tradução própria).¹⁸

[...]

Para que possam parar sobre pontes compactas
e as asas ao sol estival estender, caso, demorando,

¹⁵ Columela também “imita” Virgílio na medida em que reparte entre os livros VI e VII os temas pecuários que estavam concentrados em um único Canto das *Geórgicas*, o terceiro. Ora, Virgílio, em prosseguimento de temas botânicos antes tratados por Varrão em *Rerum rusticarum libri III*, já partira entre seus Cantos geórgicos I e II os temas varronianos do primeiro diálogo daquela obra.

¹⁶ Virgílio, *Geórgicas* IV, 1-7: *Protinus aerii mellis caelestia dona/ exsequar: hanc etiam, Maecenas, adspice partem./ Admiranda tibi leuium spectacula rerum/ magnanimosque duces totiusque ordine gentis/ mores et studia et populos et proelia dicam./ In tenui labor; at tenuis non gloria, si quem/ numina laeua sinunt auditque uocatus Apollo.* – “Logo os dons celestes do mel aéreo/ abordarei: também essa parte, Mecenas, considera./ Deves admirar espetáculos de coisas ligeiras,/ e grandiosos líderes, os hábitos, por ordens, de toda/ uma raça, seus gostos, povos e batalhas contarei./ Pequena a obra; mas não é vã a glória, se a alguém/ numes propícios secundam e Apolo, invocado, ouve”.

¹⁷ The *reges* of line 21 raises a question which was not settled till the sixteenth century. Among the ancients the queen-bee was universally supposed to be a male. [...] The sex was discovered by Swammerdam, the great Dutch naturalist (1637-1680). He also discovered that the queen does not lead or govern, but is simply the mother of the colony. – “O *reges* do verso 21 levanta uma questão que não foi resolvida até o século XVI. Entre os antigos, supunha-se universalmente que a abelha rainha era um macho. [...] O sexo foi descoberto por Swammerdam, o grande naturalista holandês (1637-1680). Ele também descobriu que a rainha não lidera nem governa, mas é simplesmente a mãe da colônia”.

¹⁸ Virgílio, *Geórgicas* IV, 20-24: “Palmaque uestibulum aut ingens oleaster obumbret, / ut cum prima noui ducent examina reges, / uere suo, ludetque fauis emissa iuuentus:/ uicina inuitet decedere ripa calori, / obuiaque hospitiis teneat frondentibus arbos”.

Euro atirado as respingue ou afunde em Netuno
(Virgílio, *Geórgicas* IV, 29-31, tradução própria).¹⁹

Semelhante modelagem das abelhas, acrescentamos, não é alheia aos direcionamentos dados à apicultura no livro IX do *De re rustica* columeliano. Diga-se, de início, que os versos geórgicos que acabamos de referir na verdade se encontram transcritos *ipsis litteris* pelo próprio Columela, no quinto capítulo desta subdivisão de sua obra, sendo Virgílio o autor mais citado nominalmente por esse tratadista.²⁰ Além disso, temos em Columela mais pontos afins à antropomorfização da raça das abelhas, como quando são citadas as “guerras civis” (*ciuilibus bellis*—livro IX, cap. 9) a que se entregam os enxames inimigos, suas “nações estrangeiras” (*exterioris gentibus*—livro IX, cap. 9), seu “fastio do lar paterno” (*patriam fastidians*—livro IX, cap. 12) etc.

No tocante aos temas em nexos técnico com a apicultura deste tratado, como bem observado por Santos (2014, p. 31),

o livro IX [...], embora contenha um primeiro capítulo dedicado à construção de viveiros para animais selvagens, refere-se basicamente à apicultura: as várias espécies de abelhas, escolha do lugar apropriado para o apiário, tipos de abrigo para as colmeias, das abelhas que se compram e se vendem, cuidados necessários, como identificar a abelha rainha, remédios para as abelhas, etc. Embora seja obra técnica em prosa, há citações ao longo do livro de versos retirados do canto IV das *Geórgicas*, o que indica a existência de uma rede de relações intertextuais que revelam a admiração que o agrônomo nutria pelo vate mantuano.

Muito peculiar, por sua vez, é a estruturação de *Opus agriculturae*, apesar de muitas vezes essa obra técnica ser referida como mero “compêndio da obra de Columela”.²¹ Pelo que dissemos na “Introdução” do artigo, já se pode entender que a grande diferença entre Paládio e seus predecessores no âmbito da literatura agrária greco-latina diz respeito à absoluta primazia concedida, na estrutura dessa obra tardia, ao aspecto do calendário agrícola. Explicamos que várias obras antigas em nexos temático com a agricultura – até aquelas exclusivamente poéticas, a exemplo d’*Os trabalhos e os dias* de Hesíodo (v. 765-828) e das *Geórgicas* (Canto I, 204-230) – já continham *trechos* associáveis a alguma disposição de conteúdos em formato cronológico.

¹⁹ Virgílio, *Geórgicas* IV, 29-31: “Pontibus ut crebris possint consistere, / et alas pandere ad aestivum solem, / si forte morantis sparserit, / aut praeceps Neptuno immerserit Eurus”.

²⁰ Armendáriz, 1995, p. 31: Virgilio constituye un caso especial; se le cita más de treinta veces, algunas mediante epítetos que suplen su nombre y que van desde el encendido *uerissimus uates* (1, 4, 4) al sencillo *poeta* (6, 27, 4), esto es, “el poeta” por antonomasia. Su devoción por Virgilio no impide, sin embargo, a nuestro Columela impugnar sus tesis cuando lo cree necesario, tal y como hace con los restantes autores llegado el caso. – “Virgílio constitui um caso especial; É citado mais de trinta vezes, algumas usando epítetos que substituem seu nome e que vão desde o ardente *uerissimus uates* (1, 4, 4) até o simples *poeta* (6, 27, 4), ou seja, ‘o poeta’ por excelência. A sua devoção a Virgílio não impede, porém, que nosso Columela conteste as suas teses quando o considera necessário, tal como o faz com os outros autores, se for o caso”.

²¹ Rodríguez, 2016, p. 7: [...] un compendio de la obra de Columela y otros autores, como Catón y Varrón, Vitrubio y Faventino (arquitectura), Gargilio (arboricultura y horticultura) y las *Geoponica* (que aúnan a diversos autores), unidos a varias adiciones propias. – “[...] um compêndio da obra de Columela e de outros autores, como Catão e Varrão, Vitruvius e Faventino (arquitectura), Gargílio (arboricultura e horticultura) e as *Geopônicas* (que reúnem vários autores), juntamente com vários acréscimos próprios”.

Esse também é o caso do *De agricultura* catoniano,²² dos *Rerum rusticarum libri III*²³ e do *De re rustica* de Columela, o qual, em seu livro X, dito *De cultu hortorum*, apresentava um

calendário agrícola no qual foram reunidas todas as tarefas e trabalhos do campo que se devem realizar em cada época do ano. Esta “agenda” do agricultor se inicia com os trabalhos de outono, de 24 de setembro a 9 de novembro [...]. O poema se acaba fechando o ciclo anual dos trabalhos com o retorno das labutas precoces de outono (Aguilar, 2006, p. 273, tradução própria).²⁴

Nada, porém, de comparável ao gesto de Paládio de concentrar o núcleo de seus preceitos em *doze livros* dedicados, em sua totalidade, a um mês específico do ano; por outro lado, como reforça Casas (1990, p. 33),²⁵ “Paládio oferecia pela primeira vez um almanaque baseado exclusivamente no calendário civil e político, sem sobreposições astrológicas”. Semelhante forma de conceber a escrita tratadística, ademais, pulveriza sensivelmente conteúdos – a exemplo da apicultura, do plantio de ervas hortenses, do trato a grandes ou pequenos animais etc. – que se encontravam concentrados em livros particulares de uma obra como a do referido *De re rustica*.

Isso porque, entende-se, o trato com um enxame de abelhas – envolvendo estabelecimento ou reparo de colmeias, atenção à saúde e bem-estar dos insetos, extração dos favos de mel e separação desse adoçante natural e da cera, entre outras laboriosas tarefas do apicultor – atravessa praticamente o ano todo, ou os vários meses que o constituem. Portanto, não haveria como Paládio abordar a questão das abelhas e de tudo o que lhes diz respeito, por exemplo, concentrando-as apenas no livro IV – referente ao mês de março – ou no livro V – referente ao mês de abril. Com efeito, segundo explica o agrônomo, muito depois, no mês de novembro, há ainda necessidade de purificar e proteger suas colmeias (livro XII, cap. 8).

Não devemos, no entanto, dizer que o aspecto temático não apresenta peso algum na estruturação de *Opus agriculturae*: como bem notado por Casas (1991, p. 36), entre os livros II-XIII os assuntos rústicos surgem de acordo com *certa ordem fixa de disposição*. Então, primeiro se dão preceitos de manejo e cuidado com o solo, sementeiras e enxertos; depois, seguem os tratos das

²² Goujard (1975, p. XXXIV) relata malogradas tentativas, no *De agricultura* catoniano (séc. III-II a.C.), de disposição das tarefas rústicas em sequência cronológica do cap. 23 ao cap. 53; essa obra, no entanto, ainda contém 109 capítulos até seu término.

²³ Casas, 1990, p. 33-34: El que aparece en el tratado de Varrón (I, 27-37) es fundamentalmente un calendario astral. El año se dividía en estaciones, de duración desigual; a su vez, se subdividía en ocho periodos, también desiguales, marcados por el comienzo del Favonio a primeros de febrero, los equinoccios, las dos fases de la constelación de las Pléyades, los solsticios y la Canícula. – “O que aparece no tratado de Varrão (I, 27-37) é fundamentalmente um calendário astral. O ano era dividido em estações, de duração desigual; por sua vez, subdividia-se em oito períodos, também desiguais, marcados pelo começo do Favônio no início de fevereiro, os equinócios, as duas fases da constelação das Plêiades, os solstícios e a Canícula”.

²⁴ “[...] calendario agrícola en el que están recogidas todas las tareas y las labores de campo que deben realizarse en cada época del año. Esta agenda del agricultor se inicia con los trabajos de Otoño, del 24 de septiembre al 9 de noviembre [...]. El poema concluye cerrando el ciclo anual de los trabajos con el retorno de las labores tempranas de Otoño”. Também em *Das coisas do campo* XI, 2, 3ss., livro majoritariamente destinado a descrever as obrigações do *uilius* (“capataz”) da fazenda, Columela junta um calendário que contém, além do tempo, as tarefas necessárias nas terras. Mas trata-se de um “calendário astronômico”, não de um “civil”.

²⁵ Casas, 1990, p. 33: Paladio ofrecía por primera vez un almanaque basado exclusivamente en el calendario civil y político, sin superposiciones astrológicas.

vinhas, oliveiras, hortaliças, pomares, animais domésticos e abelhas;²⁶ depois, a manufatura de produtos rústicos e as tabelas com indicação do comprimento das horas, num relógio de sol.

Dessa maneira, sem que se extrapolem os limites internos de cada livro do tratado, o critério temático contribui adicional e recorrentemente, ao lado do cronológico, para a disposição e organização dos principais assuntos sob exame pelo tratadista. Ainda devemos a Casas (1991, p. 36) a observação de que os tópicos contidos no livro I, por sua própria generalidade, dificilmente poderiam estar localizados na seção da obra identificada com o almanaque anual. Isso se dá pelo fato de ser extremamente difícil precisar qual mês específico do ano seria mais adequado para construir banhos em uma fazenda (cap. 39), calafetar estruturas arquitetônicas (cap. 40) e outras tarefas, inclusive, excludentes do trabalho sobre seres vivos.

Quanto aos estritos temas de apicultura, desenvolvidos de modo pulverizado, mas não desordenado, conforme se disse, ao longo de *Opus agriculturae*, são eles: em I, 37-38, as colmeias de abelhas (localização, feitio etc.) e a aquisição desses insetos; em IV, 15, suas doenças e seus tratamentos; em V, 7, a busca por abelhas na natureza e a purificação de suas moradas; em VI, 10, a eliminação de insetos parasitários das colmeias; em VII, 7, temos tópicos variados (retirada e preparo do mel e da cera, conservação e sinais dos enxames e de suas rainhas, empobrecimento dos enxames, substituição das colmeias); em VIII, 7, a confecção do hidromel; em IX, 7, nova eliminação de insetos parasitários de junto das colmeias; em XI, 13, nova remoção do mel, porém cuidando de deixar reservas às abelhas, para se alimentarem no inverno; em XII, 8, ocorrem mais avisos contra a retirada excessiva do alimento dos insetos, com aconselhamentos para a última purificação possível das colmeias, antes do início do inverno, e a proteção de tais moradas contra os rigores da estação (vedando rachaduras, cobrindo-as com ramos etc).

Estilo em Columela e Paládio: fumigação da colmeia e extração do mel

As diferenças no modo de exprimir-se entre Columela e Paládio têm sido notadas desde há muito tempo, pelo público consumidor do tipo de literatura que produziram ou pelos críticos. Como relata Armendáriz (1995, p. 33), [Flávio Magno Aurélio] Cassiodoro, antigo funcionário na corte do rei ostrogodo Teodorico, o Grande, e depois religioso (além de escritor sobre temas variados, no séc. VI d.C.), já distinguia claramente entre o relativo “rebuscamento” do primeiro e a simplicidade do outro:

O agrônomo de Cádiz sem dúvida queria dar ao objeto de seu estudo uma carta de cidadania na república das letras; mais tarde veremos como sua linguagem cuidada e elegante seria um obstáculo para a posterior difusão de sua obra. Plínio o Velho e Paládio criticarão – com alusão velada a Columela – o uso de um estilo elaborado quando o assunto e o destinatário da obra requerem, ao contrário, uma exposição simples; e Cassiodoro, no limiar da Idade Média, recomendará aos seus monges analfabetos a clareza absoluta (*planissima lucidatio*) de Paládio, diante de um Columela difícil, mais adequado para os cultos do que para os ignorantes (1995, p. 33, tradução própria).²⁷

²⁶ Tal ordem, notamos, reproduz a estrutura das *Geórgicas* e do *De re rustica*, ao pospor os assuntos zoológicos aos botânicos; ainda, na parte sobre os animais, deixando as pequenas abelhas para o fim.

²⁷ El agrónomo de Gades [Columela] quiso sin duda dar al tema objeto de su estudio carta de ciudadanía en la república de las letras; más adelante veremos cómo su lengua cuidada y elegante supondría un obstáculo para

Por sua vez, um estudo especializado de Rodríguez (2016, p. 8) inicia suas colocações a respeito do estilo de um e outro autor técnico lembrando certas palavras de Paládio no pequeno proêmio da obra *Opus agriculturae*. Segundo elas, “a prudência começa pela avaliação da própria pessoa a quem se há de preceituar”,²⁸ ou seja, como o público provável do tratado seriam os “novos proprietários agrícolas que começaram a existir a partir do século IV” (Rodríguez, 2016, p. 8, tradução própria),²⁹ não faria sentido sobrecarregar seu texto com artifícios como “questões retóricas, arcaísmos ou reflexões próprias” (Rodríguez, 2016, p. 9, tradução própria).³⁰ Contrastivamente, no *De re rustica* de Columela “encontramos [...] procedimentos excessivos (*sic*) escolhidos pelo autor para embelezar seu estilo, como a *uariatio*, seja na sintaxe ou no léxico, analogias, paralelismos, inovação lexical e sintática etc” (Rodríguez, 2016, p. 8, tradução própria).³¹

Na verdade, sem que o padrão compositivo paladiano seja de todo isento de artifícios,³² é justo entender sua alegada “simplicidade”, diante da obra de Columela, como algo comparativa e relativamente válido. Além disso, o último autor, devido às inclinações do gosto literário de sua época – que coincide com o principado de Nero (54-68 d.C.) –, foi muito influenciado pelos tratados retóricos de Cícero; tem no refinado Virgílio importante e amiadado, como vimos, parâmetro para o próprio texto; recorre, enfim, à erudição de Cornélio Celso, enciclopedista e médico romano do séc. I d.C. (Rodríguez, 2016, p. 8, tradução própria).

Alguns recursos de diferenciação, efetivamente, linguístico-estilística a envolverem os dois escritores em pauta correspondem, no entender da mesma estudiosa (Rodríguez, 2016, p. 14ss.) – em análise a trechos distintos dos que comentamos aqui –³³, ao emprego de vocabulário mais técnico por Columela, enquanto Paládio opta por um mais geral; à preferência columeliana por estruturas mais complexas ou subordinadas, enquanto seu “sucessor” fragmenta as frases em unidades menores, por vezes coordenando-as ou apenas justapondo; à relativa diminuição no emprego de certos verbos ou expressões impessoais (como *oportet* = “convém”), em se tratando do agrônomo tardio etc.

O exame em cotejo de *De re rustica* IX, 15 e *Opus agriculturae* VII, 7, 2-3 permitirá que registremos nossas próprias impressões sobre a “distância” entre o estilo columeliano e aquele de Paládio. Os dois autores, efetivamente, focalizam no começo das passagens trans-

la difusión posterior de su obra. Plinio el Viejo y Paladio criticarán –con velada alusión a Columela– el uso de un estilo rebuscado cuando el tema y el destinatario de la obra requieren al contrario una exposición sencilla; y Casiodoro, en el umbral de la Edad Media, recomendará a sus monjes iletrados la absoluta claridad (*planissima lucidatio*) de Paladio, frente a un Columela difícil, más adecuado para las gentes cultivadas que para los ignorantes.

²⁸ Paládio, *Opus agriculturae* I (proêmio): *pars est prima prudentiae ipsam, cui praecepturus es, aestimare personam*.

²⁹ [...] nuevos propietarios agrícolas que empezaron a existir a partir del siglo IV.

³⁰ [...] interrogaciones retóricas, arcaísmos o reflexiones propias.

³¹ [...] encontramos [...] excesivos procedimientos elegidos por el autor para embellecer su estilo, como pueden ser la *uariatio*, ya sea en la sintaxis o en el léxico, analogías, paralelismos, innovación léxica y sintáctica, etc.

³² Casas, 1990, p. 12-13: Casi todas las figuras retóricas tenían cabida en algún lugar del *Opus agriculturae*. En estudios posteriores se advertía que el recurso de la *uariatio* y a la personificación era frecuente y que su prosa estaba sometida a clausulas rítmicas. –“Quase todas as figuras de linguagem tinham espaço em algum lugar do *Opus Agriculturae*. Em estudos posteriores, notou-se que o uso de *uariatio* e personificação era frequente e que sua prosa estava sujeita a cláusulas métricas”.

³³ Sendo eles, entre outros, *De re rustica* II, 10, 25-28 e *Opus agriculturae* V, 1; *De re rustica* II, 10, 25-28 e *Opus agriculturae* V, 1.

critas o delicado momento de extração do mel das colmeias, quando as abelhas, por instinto de defesa, tornam-se agressivas e podem ferir os apicultores com os ferrões. Isso justifica, desde tempos antiquíssimos,³⁴ a aplicação de fumaça junto aos enxames, pois seu odor lhes é desagradável e, assim, dispersam-se:

Columela, *De re rustica* IX, 15

Tradução de Gilson José dos Santos

Dies uero castrandi fere matutinus occupandus est. Neque enim conuenit aestu medio exasperatas apes laccessiri. [...] Sed ubi a posteriore parte, qua nullum est uestibulum, patefactum fuerit alueare, fumum admouebimus factum galbano uel arido fimo. Ea porro uase fictili prunis immixta conduntur: idque uas ansatum simile angustae ollae figuratur, ita ut altera pars sit acutior, per quam modico foramine fumus emanet: altera latior, et ore paulo latiore, per quam possit afflari. Talis olla cum est alueari obiecta, spiritu admoto fumus ad apes promouetur. Quae confestim nidoris impatientes in priorem partem domicilii, et interdum extra uestibulum se conferunt. [...] Saligneus qualus, uel tenui uimine rarius contextus saccus, inuersae metade similis, qualis est quo uinum liquatur, obscuro loco suspenditur: in eum deinde carptim congeruntur faui. Sed adhibenda cura est, ut separentur eae partes cerarum, quae uel pullos habent, uel rubras sordes. Nam sunt mali saporis, et succo suo mella corrumpunt.

Na verdade, a manhã *deve geralmente ser empregada para a extração*, pois não convém que se importunem abelhas quando exasperadas pelo calor do meio-dia. [...] Mas quando a colmeia tiver sido aberta pela parte posterior, em que não há entrada alguma, introduziremos *fumaça feita com gálbano ou com esterco seco*. Ainda se coloca isso, misturado com brasas, em um vaso de cerâmica: *molda-se esse vaso com asas como um pote estreito*, de modo que seja mais fina uma parte donde saia a fumaça através de estreita abertura; a outra, mais larga e com a boca um pouco maior, por onde se *possa soprá-lo*. Tal pote, quando é posto diante de uma colmeia, a fumaça é levada às abelhas pelo sopro. Elas, sem tolerar o cheiro de queimado, *deslocam-se imediatamente para a parte anterior da colmeia e, por vezes, para fora da entrada*. [...] *Um cesto de salgueiro ou um saco de vime fino tecido grosso, semelhante a um cone invertido, como aquele em que o vinho é coado, é pendurado em lugar escuro*; depois, os favos são empilhados nele aos pedaços. Mas deve-se ter o cuidado *de que* aquelas partes da cera *que* contêm crias ou impurezas vermelhas sejam separadas, porque têm sabor ruim e corrompem os méis com seu sumo.

Paládio, *Opus agriculturae* VII, 7, 2-3

Tradução própria

Castrabuntur autem aluearia matutinis horis, cum torpent apes nec caloribus asperantur. Fumus admouetur ex galbano et arido fimo bubulo, quem in pultario factis carbonibus conuenit excitare: quod uas ita figuratum sit, ut uelut inuersi infidubli angusto ore fumum possit emittere. Atque ita cedentibus apibus mella recidentur. [...] Nunc mella conficimus congestis in mundissimum sabanum fauis ac diligenter expressis. Sed antequam premamus, partes fauorum corruptas uel pullos habentes recidemus: nam malo sapore mella corrumpunt.

Mas se *castrarão* as colmeias nas horas da manhã, quando as abelhas estão entorpecidas e não irritadas pelo calor. *Emprega-se fumaça de gálbano e de esterco bovino seco*, que convém produzir com carvões postos num vaso de argila. Tal vaso seja conformado de modo que possa *soltar* a fumaça por boca estreita, como a *de um funil invertido*. E assim, *saindo as abelhas*, os méis serão extraídos. [...] Agora obtemos os méis, *reunidos os favos em tecido limpíssimo e diligentemente pressionados*. Mas, antes de pressionar, cortaremos as partes dos favos estragadas ou *contendo* filhotes: com efeito, corrompem os méis com sabor ruim.

Um primeiro aspecto que se destaca, na leitura conjunta de tais passagens, é o maior detalhamento (e, conseqüentemente, prolixidade) dos “mesmos” preceitos no texto de

³⁴ Harissis, 2017, p. 26: Just as modern apiarists do, ancient apiarists smoked the bees in order to pacify them (Pl. *Phdr* 91 C; Arist. *Hist. an.* 623b; Plin. *HN* 11.15.45; Verg. *G.* 4.228; *Geoponica* 15.5, 15.6). This practice is already depicted on a relief from an Egyptian temple (where horizontal beehives are present as well), which dates to c. 2400 BCE, and on wall paintings of the Egyptian grave of Rekhmire, of 1450 BCE. – “Assim como fazem os apicultores modernos, os antigos apicultores fumigavam as abelhas para pacificá-las (Pl. *Phdr* 91 C; Arist. *Hist. an.* 623b; Plín. *HN* 11.15.45; Virg. *G.* 4.228; *Geoponica* 15.5, 15.6). Esta prática já está representada num relevo de um templo egípcio (onde também estão presentes colmeias horizontais), que data de c. 2.400 a.C., e em pinturas murais do túmulo egípcio de Rekhmire, de 1450 a.C.”

Columela. Dessa maneira, um ponto como a descrição detida da forma do vaso cerâmico que será empregado para a fumigação – apresentando “asas” etc. –, bem como detalhes de seu funcionamento ou uso – recorrendo ao gesto do sopro, pela abertura maior –, são omitidos em Paládio. Então, em vez da atenção columeliana a tantos pormenores, quando referiu o objeto em jogo, uma expressão do escritor tardio se presta a apresentá-lo de modo muito sucinto, mas eficaz (*ueluti inuersi infidibuli* – “como a *de um funil invertido*”); pelo mesmo autor, ainda, apenas é dada a ideia de que o utensílio deve “soltar” (*emittere*) a fumaça, com indeterminação de tal processo.

No começo das passagens de Columela e Paládio, por outro lado, embora sempre se fale na necessidade de castrar as colmeias nas horas matutinas – quando as abelhas se acham menos agitadas do que ao meio-dia, por ser menor o calor –, a morfossintaxe do primeiro autor já se configura em certo sentido como algo mais rebuscado. Então, ao empregar o genitivo de gerúndio *castrandi* (“de/para a extração”), bem como a conjugação perifrástica passiva³⁵ constituída por *occupandus est* (“deve ser empregada”), o agrônomo de Cádiz concentra em curto espaço textual nada menos que duas formas nominais (gerúndio e gerundivo, a saber) de verbos distintos.

Em contrapartida, a primeira frase paladiana, com conteúdo muito semelhante, não apenas evita qualquer forma nominal como, ainda, restringe a morfologia do verbo sempre ao emprego do modo indicativo: vejam-se, assim, *castrabuntur* (“se castrarão” = futuro do indicativo passivo), *torpent* (“estão entorpecidas” = presente do indicativo ativo) e *asperantur* (“são irritadas” = presente do indicativo passivo). Fazemos, no entanto, atentar para o fato de este mesmo agrônomo servir-se no contexto de uma oração subordinada adverbial temporal (*cum torpent apes nec caloribus asperantur* – “quando as abelhas estão entorpecidas e não irritadas pelo calor”) ausente em Columela, desmentindo-se então a suposta “inferioridade” de estilo de Paládio em absolutamente todas as circunstâncias.

Quando as instruções prosseguem, com indicação das fontes para obtenção da fumaça – invariavelmente, em ambos os autores, através da combustão da resina vegetal dita “gálbano”³⁶ e do esterco (bovino) –, as diferenças de estilo entre um e outro autor ainda se mostram. Assim, Columela continua, embora de forma sutil, a manifestar inclinação pelo uso de formas nominais dos verbos (veja-se *fumum... factum* – “fumaça... feita”), pois recorre a um particípio passado; com isso, evidentemente, sua “paleta” morfológica se enriquece no contexto. Em contrapartida, Paládio, que prescindiu desse particípio ou de algo que lhe seja semelhante, acrescenta um detalhe à caracterização do esterco (*et arido fimo bubulo* – “e de esterco bovino seco”).

A maior prolixidade – e detalhamento – do estilo columeliano ainda se manifesta no ponto em que a saída das abelhas, incomodadas com a fumaça, é descrita pelo agrônomo, havendo então referências a elas se deslocarem “para a parte anterior da colmeia”

³⁵ Essa conjugação consiste, como demonstra Ravizza (1956, p. 118-119), em juntar ao gerundivo – no caso nominativo singular ou plural, dependendo do número do sujeito verbal – o verbo *esse* conjugado em vários tempos ou mesmo no infinitivo, conforme a necessidade. Ex. *amandus sum* (“eu hei de ser amado”); *amandus fui* (“eu houve de ser amado”); *amandus, amandam, amandum esse* (“haver de ser amado/-a”). Dá-se, então, ideia simultânea de obrigação e passividade; a mesma perífrase verbal tem uso na oração infinitiva do latim, circunstância em que o gerundivo perifrástico se emprega no caso acusativo, concordando com o sujeito de tal tipo de construção.

³⁶ O original traz *galbanum*, -i, tratando-se de espécie identificada como *Ferula galbaniflua* Boiss. & Buhse (André, 2010, p. 108); possui ação anti-inflamatória, antisséptica etc.

(*in priorem partem domicilii*) e (por vezes) “para fora da entrada” (*extra uestibulum*). Isso tudo a rigor se resume, em Paládio, no emprego de duas meras palavras que constituem estrutura de ablativo absoluto (veja-se *cedentibus apibus* – “saindo as abelhas”), propiciando-se espontaneamente a concisão já pelo fato de tal construção, sempre, ser alheia a qualquer emprego conjuncional.³⁷

Ademais, tratando dos procedimentos de extração melífera, Columela menciona “um cesto de salgueiro ou um *saco* de vime fino tecido grosso” (*saligneus qualus, uel tenui uimine rarius contextus saccus*). Mas Paládio fala, apenas, em depositar os favos sobre “tecido limpíssimo” (*mundissimum sabanum*), sem tecer comparações ou dar maiores detalhes a respeito dessa espécie de filtro para separar o mel da cera. Por fim, quando Columela comenta o cuidado relativo à necessidade de eliminação das partes dos favos a apresentarem “crias ou impurezas vermelhas” (*uel pullos habent, uel rubras sordes*), verificamos que suas explicações são mais longas, sendo também as estruturas gramaticais mais complexas que as paladianas³⁸ (com emprego, aqui, de uma oração subordinada substantiva completiva nominal introduzida por *ut* = “de que” e de uma subordinada adjetiva restritiva introduzida por *quae*).

Conclusão

As obras *De re rustica*, de Columela, e *Opus agriculturae*, de Paládio, são – cada qual à sua maneira – bastante representativas da literatura técnica latina, no âmbito agrônômico. No tocante à abordagem da apicultura em um e outro tratado antigo, como vimos, a primeira obra segue sua tendência geral de concentrar esse assunto basicamente em um único livro, o de número IX, enquanto Paládio o dispersou e distribuiu ao longo de nove livros do *Opus agriculturae* (sobretudo, naqueles do almanaque anual).³⁹ Mas os conteúdos em nexos com as abelhas, o mel, a cera etc são semelhantes nos dois autores, como seria esperado por ser Columela uma das principais fontes do tratado paladiano (Fitch, 2013, p. 13).

Por sua vez, a leitura de perto das passagens atinentes a *De re rustica* IX, 15, conjuntamente com *Opus agriculturae* VII, 7, 2-3, revela dois autores capazes de comunicar-se com clareza técnica, embora Columela o faça de forma mais prolixa e elaborada. Nesse idêntico quesito do padrão expressivo, Paládio, se não prima sempre pela *uariatio* – por exemplo, restringindo eventualmente o espectro dos modos dos verbos e manifestando “contenção” local quanto ao uso das formas nominais da mesma classe de palavras –, não deixa de afinar os sentidos do dito por meio de equilibrada adjetivação elucidativa, certo emprego de subordinações sintáticas etc. Assim, o exame das duas obras em pauta, com foco em detalhes da apicultura, assume para o estudioso moderno desta literatura inclusive papel de vislumbre de duas concepções (bem) distintas sobre a arte antiga da escrita tratadística.

³⁷ O ablativo absoluto é uma construção típica do latim. Em uma oração subordinada *reduzida de participio*, com um substantivo e um participio, ambos vão para o caso ablativo. A principal característica do ablativo absoluto é a ausência total de vínculos entre ele mesmo e a proposição principal (Ravizza, 1956, p. 239).

³⁸ Com efeito, este agrônomo tardio não se serve de subordinação sintática na passagem, por exemplo empregando o sintético participio presente *habentes* (“contendo”) como recurso para evitar a construção com *quae* relativo, encontrável em Columela.

³⁹ Ver *supra* nota 8.

Referências

- AGUILAR, David Paniagua. *El panorama literario técnico-científico en Roma (siglos I-II d.C.)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006.
- ANDRÉ, Jacques. *L'alimentation et la cuisine à Rome*. Paris: Les Belles Lettres, 2009.
- ANDRÉ, Jacques. *Les noms des plantes dans la Rome Antique*. Paris: Les Belles Lettres, 2010.
- ARMENDÁRIZ, José-Ignacio García. *Agronomía y tradición clásica: Columela en España*. Sevilla/Cádiz: Universidad de Sevilla/Universidad de Cádiz, 1995.
- CASAS, Ana María Moure. Introducción. In: PALADIO. *Tratado de agricultura; Medicina veterinária; Poema de los injertos*. Traducción, introducción y notas de Ana María Moure Casas. Madrid: Gredos, 1990. p. 7-71.
- COLUMELLA. *On agriculture*. London: Harvard University Press, 1968. 3 v.
- DE CHANTAL, Laure (org.). *À la table des anciens*. Paris: Les Belles Lettres, 2010.
- FITCH, John G. Introduction. In: PALLADIUS. *The Work of Farming. A New Translation From the Latin by John G. Fitch*. London: Prospect Books, 2013. p. 11-28.
- GOUJARD, Raoul. Introduction. In: CATON. *De l'agriculture*. Texte établi, trad. et commenté par Raoul Goujard. Paris: Les Belles Lettres, 1975. p. VII-LIV.
- HARISSIS, Haralampos V. Beekeeping in Prehistoric Greece. In: HATJINA, Fani; MAVROFRIDIS, Georgios; JONES, Richard (org.). *Beekeeping in the Mediterranean: From Antiquity to the Present*. Nea Moudania: Hellenic agricultural organization "Demeter", division of apiculture, 2017. p. 18-39.
- MARTIN, Régis F. Introduction. In: PALLADIUS. *Traité d'agriculture: livres I et II*. Texte établi et traduit par Régis F. Martin. Paris: Les Belles Lettres, 1976. p. VII-LXVII.
- PALLADII RUTILII TAURI AEMILI. *Opus agriculturae*. Ex recensione J. C. Schmittii. Lipsiae: G. B. Teubner, 1898.
- RAVIZZA, João. *Gramática latina*. Niterói: Escola Industrial Dom Bosco, 1956.
- ROBERT, Jean-Noël. *La vie à la campagne dans l'Antiquité romaine*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- RODRÍGUEZ, Elena López. *Análisis crítico y filológico de Columela y Paladio*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2016.
- ROYDS, Thomas Fletcher; FOWLER, William Warde. *The Beasts, Birds, and Bees of Virgil: a naturalist's handbook to the Georgics*. Oxford: Blackwell, 1914.
- SANTOS, Gilson José dos. *Literatura agrária latina: tradução e estudo do De Re Rustica (livro IX) de Columela, e Geórgicas (canto IV), de Virgílio*. Orientador: Matheus Trevizam. 2014. 184 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-9GXP94/1/1_disserta_ao.pdf. Acesso em: 31 jul. 2024.
- SILVA, Diogo Pereira. A reestruturação político-administrativa do império romano na época de Diocleciano e da Tetrarquia (284-305). *Revista Classica*, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 85-102, 2017. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/420/380>. Acesso em: 31 jul. 2024.

TOOMEY, Melissa E. *The Poet and the Bee in Classical Literature*. First reader and advisor: Matthew Roller. 2021. 227 f. Thesis (Degree of Doctor of Philosophy) – Department of Classics, Johns Hopkins University. Baltimore, 2021.

TSIGOURI, Angeliki; PASSALOGLOU-KATRALI, Maria. "A Scientific Note on the Characteristics of Thyme Honey from the Greek Island of Kithira". *Apidologie*, Paris, v. 31, n. 3, p. 457-458, 2000.

VIRGILE. *Géorgiques*. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1998.

Resenha

KORNBLUH, Anna. *Immediacy, or the Style of too Late Capitalism*. London: Verso Books, 2024. 240p.

Alysson Tadeu Alves de Oliveira

Universidade de São Paulo (USP) | São Paulo | SP | BR
aly.oliveira@usp.br
<https://orcid.org/0000-0003-3447-002X>

Matheus Camargo Jardim

Universidade de São Paulo (USP) | São Paulo | SP | BR
matheus.jardim@usp.br
<https://orcid.org/0009-0004-5141-0437>

Em *Immediacy, or the Style of too Late Capitalism*, Anna Kornbluh faz uma relevante atualização da análise de Fredric Jameson sobre as contradições do capitalismo tardio, evidenciando a influência do pensamento materialista dialético na compreensão das dinâmicas culturais, econômicas e políticas contemporâneas.¹ A teórica investiga o declínio da representação social e a emergência de um imediatismo que privilegia a experiência direta e imersiva, observável em fenômenos culturais como exposições de arte imersiva e o uso de NFTs, que reconfiguram a interação com a arte e questionam noções de propriedade e autenticidade.

O primeiro capítulo, “Circulação”, discute a aceleração das dinâmicas de valor no capitalismo, marcadas pela ênfase na circulação em detrimento da produção. A autora aponta crises ambientais e a lógica da *gig economy* como reflexos da supremacia da circulação, que engendra estagnação e instabilidade econômica. Movimentos de resistência, como os ambientais e indígenas, são destacados por sua crítica à insustentabilidade do modelo capitalista e pela proposta de paradigmas alternativos que enfatizam a proteção ambiental e a sustentabilidade.

Utilizando o conceito de ideologia de Althusser, Kornbluh analisa o imediatismo como um fenômeno que se manifesta na simplificação midiática propiciada pelas novas tecnologias. Esse processo oculta as relações materiais subjacentes e promove uma cultura de interação rápida, exacerbando a alienação e a fragmentação social. A promessa de democratização inicial da internet dá lugar a uma crescente divisão entre consumidores e produtores de conteúdo, com as dinâmicas de monetização das redes sociais intensificando a comercialização da atenção e das interações humanas.

No segundo capítulo, “Imaginário”, a autora explora como o imediatismo influencia a percepção e a cognição, enfatizando a rapidez no processamento visual e a prevalência de interfaces intuitivas que favorecem a circulação acelerada de imagens. Essa tendência reforça

¹ Esta resenha foi produzida com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2024/00806-0, cuja bolsa foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.



um narcisismo digital e uma economia da reputação, que priorizam a visibilidade e homogeneizam experiências culturais. Kornbluh argumenta pela necessidade de valorizar a mediação e a complexidade como antídotos à superficialidade e à erosão da qualidade comunicativa.

No terceiro capítulo, “Escrita”, Anna Kornbluh aborda a transição da ficção narrativa tradicional para a autoficção, um fenômeno alinhado ao capitalismo tardio e sua busca por autenticidade, exemplificado por autores como Karl Ove Knausgaard e Rachel Cusk, que rejeitam as convenções ficcionais em favor de crônicas detalhadas da vida cotidiana, refletindo uma cultura de imediatismo focada na autoexposição. Essa tendência de singularização e desmediação literária prioriza a expressão pessoal direta em detrimento da complexidade narrativa e exploração de temas coletivos, restringindo as possibilidades de representação profunda.

Kornbluh critica essa movimentação, argumentando a favor de uma literatura que mantenha a mediação e complexidade narrativa para fomentar reflexão crítica. Ela destaca que, embora figuras como Ocean Vuong sejam celebradas por sua “autoexpressão genuína”, a popularidade da autoficção sugere uma ênfase na rápida circulação de informações e na expressão individual como mercadoria, refletindo um processo de homogeneização que afeta a cultura literária. Baseando-se no pensamento dialético de Theodor Adorno e Fredric Jameson, Kornbluh questiona a autenticidade reivindicada pela autoficção e defende uma literatura que encoraje a complexidade, a mediação, e a reflexão crítica, capaz de desafiar as realidades sociais e econômicas e preservar a provocação essencial da ficção.

No quarto capítulo, “Vídeo”, Anna Kornbluh oferece uma análise sobre a imediatez na cultura contemporânea, usando o filme *Uncut gems* como caso de estudo principal. Ela explora como técnicas cinematográficas, incluindo o que chama de “cinematografia de colonoscopia”, planos fechados extremos, cortes rápidos, e uma atenção à textura e movimento, contribuem para um estilo visual de imediatez, uma estética digitalmente desmediação que reflete e critica as dinâmicas do capitalismo tardio. Esse estilo, exemplificado pela história de desejo de consumo em Nova York que *Uncut gems* narra, imerge o espectador numa experiência intensificada pela música sintetizada e um som caótico, transformando-o de observador a cúmplice na trama.

No quinto e último capítulo, “Antiteoria”, Anna Kornbluh oferece uma crítica à dominância na teoria crítica contemporânea de uma abordagem que privilegia a expressão individual e práticas atomizadas em detrimento da coletividade e representações críticas. Através da análise da proposta de Bernard Harcourt para renovar a teoria crítica valorizando espaços colaborativos, Kornbluh identifica uma tendência para a “antiteoria”, caracterizada pelo foco em autenticidade pessoal e experiências singulares, o que implica uma mudança estilística e gramatical significativa na escrita teórica, com ênfase na primeira pessoa e uma rejeição às formas tradicionais de expressão. Essa tendência, que se popularizou nos anos 2000 através da *autotheory* – uma mistura de análise teórica e narrativas pessoais influenciadas por teorias feminista, *queer*, psicanalítica, e foucaultiana – promove uma abordagem “antidisciplinar”, confessional e lúdica que questiona instituições tradicionais.

Kornbluh ressalta, porém, as limitações dessa tendência, apontando para a potencial negligência da teoria como ferramenta para mobilização coletiva e análise de dinâmicas sociais. Ela critica o nihilismo contemporâneo que enfatiza a negação e a imediatez, subestimando a capacidade de mudança positiva e promovendo uma rejeição das estruturas sociais e políticas. Esse nihilismo, exacerbado pela cultura de instantaneidade e lógicas

algorítmicas, limita a agência a atos de desarticulação, desencorajando ações específicas e efetivas para a mudança.

A abordagem crítica de Kornbluh é vital para entender e contrapor a lógica circulatória do capitalismo, que prioriza a velocidade e a efemeridade, prejudicando a capacidade da arte e da teoria de promover mudanças significativas. A contribuição de Kornbluh para o campo dos estudos culturais e da teoria crítica é um lembrete oportuno da importância de abordagens que integram análise teórica profunda com a prática engajada. Seu trabalho desafia leitores e espectadores a questionar as premissas do imediatismo e a explorar formas de interação e representação que promovam um entendimento mais rico e com nuances do mundo.

Por fim, *Immediacy, or the Style of too Late Capitalism* não apenas diagnostica as condições culturais e econômicas de nossa época, mas também oferece um caminho para a reflexão e a ação. Ao enfatizar a necessidade de resistência ao imediatismo, Kornbluh inspira uma reavaliação das práticas culturais e teóricas, apontando para a possibilidade de uma sociedade mais reflexiva, crítica e justa. Seu apelo à valorização da mediação – mesmo que ela mesma tenha pouco se valido de mediações econômicas e políticas tal como Fredric Jameson nos impele a fazer em sua obra –, da complexidade e do coletivo é um convite à reimaginação das formas através das quais nos engajamos com a arte, a literatura e a teoria, em busca de futuros alternativos.

Referências

KORNBLUH, Anna. *Immediacy, or the Style of too Late Capitalism*. London: Verso Books, 2024. 240p.

BAJOUR, Cecilia. *Cartografia dos encontros: literatura, silêncio e mediação*. Tradução de Cícero Oliveira. Lauro de Freitas/BA: Editora Solisluna; São Paulo: Selo Emília, 2023. 184 p.

Marcos Vinícius Scheffel

Universidade Federal Rio de Janeiro (UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR

marcos.scheffel53@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6418-8327>

Em 2012, a editora Pulo do Gato publicou o livro *Ouvir nas entrelinhas – o valor da escuta nas práticas de leitura*, de Cecilia Bajour. A autora argentina já era bastante conhecida entre os professores preocupados com a formação de leitores no Brasil por suas falas em eventos da área e por sua atuação na Revista Emília.¹ Nos quatro ensaios que compõem o livro, Bajour se preocupa com a escuta ativa dos mediadores de leitura, vista como um ato democrático, e com a importância da escolha de obras vigorosas e abertas para a sala de aula e para outros espaços formativos.

Seu segundo livro, publicado em 2023 pela Solisluna Editora e pelo selo Emília, com tradução de Cícero Oliveira, intitulado *Cartografia dos encontros: literatura, silêncio e mediação* reforça uma das tantas preocupações da autora: “Ninguém pode ter domínio absoluto sobre as ressonâncias imaginárias daquilo que é lido” (p. 27). O texto literário é o lugar do encontro de leitores que nunca chegam vazios, que sempre trazem algo de suas leituras de mundo e de outras obras. Os mediadores devem desenvolver uma escuta ativa para saber lidar inclusive com os silêncios que habitam os textos e potencializá-los, pois “É relação próxima e cúmplice com as tramas de palavra, imagens e silêncios dos textos que as leitoras e os leitores podem se sentir convocados como protagonistas da construção dos sentidos” (p. 27).

O livro é dividido em três partes: “Literatura”, “Silêncio” e “Mediações” – sendo que cada seção traz dois ensaios –. Porém, uma visão geral da obra deixa claro que há elementos recorrentes: o tom de conversa (os ensaios são oriundos de falas da autora); o desejo de interação com os possíveis interlocutores; os exemplos instigantes da literatura infantil contemporânea; o diálogo constante com a poesia; o compromisso como uma dimensão ética da formação de leitores; a importância de os mediadores saberem explicar o “como” da literatura, o que requer uma formação qualificada; os referenciais teóricos ecléticos que sustentam muito

¹ Conforme o site a revista é “uma Organização da Sociedade Civil (OSC) sem fins lucrativos que atua na produção de conteúdos de qualidade e gratuitos, na formação de leitores e na promoção do livro e da leitura”. Disponível em: <https://emilia.org.br/>.



bem a arquitetura do pensamento da autora. Tudo isso sem que haja um tom prescritivo. Não há fórmulas, não há receitas, até porque:

Cada texto escolhido tem sua “personalidade”, sua chave de entrada diferentes das demais. Não há senhas únicas e irreversíveis para entrar nos poemas, contos, romances, relatos orais, roteiros cinematográficos, livros de divulgação científica etc. Ademais, cada contexto, cada momento, cada encontro com os outros, cada intervenção insuspeita pode lançar luz sobre uma chave que não havíamos olhado ou previsto nos textos escolhidos (p. 154).

A autora retoma a ideia de seu livro anterior de se escolher obras que propiciem a interação, o diálogo, as trocas. Há um grande número de publicações que inviabilizam essas práticas por serem verborrágicas ou pretensamente “politicamente corretas”. As primeiras pelo seu excesso de informação e por desconfiarem da capacidade dos leitores não deixam espaços para interpretações diversas: “O excesso no dizer e no mostrar surge de certas representações acerca das leitoras e leitores como carentes incapazes, inexperientes e necessitando de orientações claras, e, em geral, unívocas” (p. 29). As segundas embarcam nos temas contemporâneos de uma maneira superficial e se configuram como estratégias do mercado editorial para venderem livros de baixa qualidade de texto e ilustrações.

A relação entre textos e imagens nos livros infantis é abordada de uma forma muito qualificada por Bajour. São análises da própria autora ou então situações vivenciadas por professores ao se valerem de livros com o predomínio da imagem sobre a palavra. No ensaio “Jogo com palavras, palavras em jogo” Bajour trata da metáfora, da metonímia e da hipérbole nos livros infantis, nas imagens e no jogo entre palavras e imagens. A hipérbole, por exemplo, é algo recorrente na literatura para crianças com personagens “cujas características exacerbam traços peculiares” (p. 74). Já metonímia se dá no jogo de focalização, nos mostra de perto ou de longe um objeto para produzir efeitos de sentido, algo que ficou bastante conhecido no livro *Zoom*, de Istvan Banyai. A metáfora traz um belo exemplo de um livro infantil argentino – *Vida de perros*, de Isol² – em que um menino leva ao pé da letra a afirmação da mãe que “se ele [o menino] fosse um cachorro, gostaria de ficar enlameado, sair correndo latindo para os carros, urinar nas árvores e outros hábitos caninos” (Isol, p. 64). A partir dessa fala, o menino passa a ter comportamentos caninos, e as palavras e imagens embarcam nesse jogo de “viajar para um espaço e um tempo diferentes do cotidiano” (p. 63).

Este é um dos pontos mais fortes do livro: qualificar o debate da formação de leitores, ampliando o repertório de obras literárias infantis e de livros teóricos essenciais. O leitor que se dispuser a procurar as obras citadas com certeza cumprirá um caminho formativo instigante, pois para formar leitores é preciso fugir de algumas armadilhas, como adverte a autora no último ensaio do livro: “Os ruídos do fazer”. São questões que sucedem a todos que trabalham com o fomento da leitura, como: a quase imposição de um discurso da paixão e todo campo semântico correlato – no que a autora adverte para o perigo dessa paixão não vir acompanhada de uma formação sólida e consistente –; a necessidade de se ter um roteiro do que discutir sobre cada obra, mas como isso não pode ser algo automatizado, pois as situações de interação exigem um ouvido atento dos mediadores; as tensões entre a mediação do texto literário em contextos escolares e em contextos não escolares. Esse último ponto merece um

² A autora lê e apresenta seu livro em um evento da editora: <https://www.youtube.com/watchv=LtPxZrikPsA>.

destaque, pois há um discurso recorrente em “desescolarizar as práticas de mediação” (p. 168) que aparece tanto em contextos escolares como em contextos não escolares. Isso se dá por um juízo de valor negativo com relação às práticas de leituras desenvolvidas na escola, como se elas sempre tivessem um impacto negativo sobre os leitores. Para Bajour:

Em vez de estigmatizar o escolar ou propor uma ruptura entre ler e escrever nela e fora dela, é mais produtivo pensar nos vasos comunicantes entre os mais democráticos e interessantes paradigmas didáticos de transmissão do conhecimento (que sempre têm a ver com o modo como os professores criam reflexivamente suas ‘sequências de fazer’), a cultura e as contribuições das práticas não formais que ocorrem em distintos contextos com métodos e destinatários diversos (p. 171).

Essa perspectiva complexa para analisar a mediação de textos literários conjuga-se com uma escrita fluida, poética e ao mesmo tempo rigorosa do ponto de vista teórico, fazendo desse livro uma leitura incontornável para pensar a leitura dentro e fora da escola. Um único reparo a se fazer diz respeito à necessidade de uma revisão mais acurada do livro, pois há: uma ou outra frase que parece sem sentido por falta de algum termo; um trecho de um capítulo do romance *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, disposto em versos e a autora brasileira sendo chamada de poeta; algumas escolhas lexicais que soam estranhas em português; a necessidade de ajustes em alguns ensaios para adequá-los a uma situação de escrita, já que a maior parte deles vieram de situações de fala. Questões que podem ser facilmente resolvidas para edições futuras da obra, que deve encontrar uma acolhida positiva entre os formadores de leitores no Brasil.

Referências

BAJOUR, Cecília. *Cartografia dos encontros: literatura, silêncio e mediação*. Tradução de Cícero Oliveira. Lauro de Freitas/BA: Editora Solisluna; São Paulo: Selo Emília, 2023. 184 p.

ISOL. *Vida de perros*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 2017.

SANTIAGO, Silviano. *Grafias de vida – a morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. 334p.

Rodrigo Felipe Veloso

Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES) | Montes Claros | MG | BR
rodrigof_veloso@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0001-7840-584X>

Da sombra à luz: caminhos de escrita e vida

Silviano Santiago transita entre a teoria e a ficção, há mais de meio século, tendo um trabalho singular e dissonante. Nos ensaios reunidos em *Grafias de vida – a morte*, o leitor encontrará substancialmente algumas obras da produção nos últimos anos do escritor que, nasceu em Formiga (MG) em 1936 e, em 2021, tornou-se integrante da Academia Mineira de Letras. Silviano Santiago também foi vencedor do Prêmio Camões de 2022.

Grafias de vida – a morte, livro mais recente de Silviano Santiago (2023), assim como o título mostra-se um paradoxo da inscrição da morte na experiência da vida, ilustrado por meio da metáfora da penca de bananas que estão “morrendo” na fruteira e, posteriormente, serão atiradas ao lixo e, ao mesmo tempo, podem alimentar alguém faminto. O autor sente por meio do envelhecimento a possibilidade de metamorfose e transformação da morte ao perceber que tudo pode viver, sobretudo, revelado pelo “excesso inesperado de tempo”. Isso porque “a sobrevivência é uma fase da vida cuja experiência é difícil de ser aquilatada em toda a sua extensão” (Santiago, 2023, p. 07).

Essa experiência, segundo Silviano Santiago é que permite a leitura dessas grafias de vida, isto é, o resgate de um tempo atual da vida sociocultural visando contemplar o sentimento do mundo e o sentimento da vida, a decadência e a elegância. Essa argumentação do estilo tardio remonta acreditar na alegria e dor, no prazer e no desencanto, sem levantar valores antitéticos entre eles, pois a prerrogativa é considerar a subjetividade de quem os escreve em suas composições artísticas.

No ato de performar um experimento literário, Silviano Santiago menciona diversos escritores brasileiros e estrangeiros que em comunhão entre corpo e mãos estão articuladas de tal maneira que consubstancia um envolvimento emotivo, corpóreo e mental. Carlos Drummond de Andrade é um exemplo do poeta que “desenha com as mãos” o instante como nostalgia dos cosmos, visto que está em sintonia com a idiosincrasia do eu que observa atento as coisas ao redor e materializa por meio da escrita esse aspecto subjetivo.

O ato de desenhar com o dedo data do período da ditadura militar iniciada em 1964 e a artista Lygia Clark cria em seu trabalho uma almofada transparente repleta de água e a participação do espectador é válida nesse sentido, pois cria instantaneamente a forma com a qual identifica nesse contexto social e, sobretudo, essa experiência retoma a arte de Lygia



Clark pelas novas ideologias políticas que ela espriava de maneira sublime particularmente pelas dissidências que restringiam a liberdade do artista e do espectador.

Antonio Candido (2006) em *Literatura e sociedade* reitera a posição social do artista que se deve ao aspecto da estrutura da sociedade. Para tanto, o aparecimento individual do artista na sociedade como posição e papel configurados instaura diferentes condições e grupos de intelectuais que permeiam esse lugar social estratificado.

E é nesse caminho de espriar-se entre textos diversificados, de autores vários e na elaboração de um cenário específico, bem como por sua grafia de vida que Silviano Santiago discorre sobre a origem de seu livro *Menino sem passado* (2021), revelando assim, “uma prosa autobiográfica de intenção memorialista” (Santiago, 2023, p. 121). Enquanto livro de memórias revela-se como uma literatura experimental estimulada por reverberações fragmentadas do autor e, por sua vez, tal prosa representa a busca pela forma que o consagre coerente e de estruturação textual.

A memória constituída como um dos modos do pensamento, embora dos mais fundamentais, se mostra, contudo, impotente, segundo Hannah Arendt (1979). Isso acontece porque nossa mente fora de um quadro de referência preestabelecido não é capaz de reter algo inteiramente desconexo, a mente do homem vagueia imersa na escuridão e lançar a luz sobre as trevas ratifica nossa herança sem testamento.

Grafias de vida – a morte traz em sua concepção iniciática uma indagação do cânone literário e, sobretudo da problemática em aglutinar toda a literatura nacional numa só tradição. Santiago defende a posição de diferença nos modos de pensar e construir as produções literárias, sem as aprisionar somente na unidade histórico-cultural e, neste sentido, ressaltar alguns exemplos de intransigência dessa classificação, como é o caso do escritor Machado de Assis, Guimarães Rosa e Sôsândrade, haja vista que tais autores revelaram questões destinadas à instituição social sem enfatizar a condição nacionalista convencional.

Três ensaios de *Grafias de vida – a morte* tratam, particularmente, da obra de Mário de Andrade. Em “Viagem pelas viagens de Mário de Andrade”, Silviano Santiago inicia a discussão acerca de *Paulicéia desvairada* demonstrando traços geográficos e históricos paulistas que se assentam no poeta enquanto estágio de vida. “O estilo simbolista, europeizado, cristão e sublime de Mário de Andrade pelo estilo modernista inevitável na São Paulo futurista, de versos livres e vocabulário coloquial” (Santiago, 2023, p. 230).

O poeta paulista Mário de Andrade se consagra como *performer*, afirma Silviano Santiago, porque, por efeito, passa de observador a ator, de “sambeiro” a sambista. O poeta performa vidas de outrens enigmáticas e inquietas. Em suma, todas as vidas performadas são suas ainda que, por pouco tempo.

Noutros ensaios como “Minha Londres das neblinas finas” e “Narciso acha feio o que não é espelho” retratam ainda a obra *Paulicéia desvairada*, uma vez que a modernização da cidade de São Paulo e de Mário de Andrade está alinhada e de maneira comparada, a partir de suas viagens que implica embates geográficos, históricos e torna o leitor um coautor. Desse modo, Mário de Andrade demonstra, nessa obra, sua ambição de ser poeta e toda singularidade, metamorfose criativa e imaginativa, pois “a grafia de vida e a composição do poema performam atos não conclusivos. [...] o ato não conclusivo significa o grande desprezo pela repetição” (Santiago, 2023, p. 287).

Sentimento último de quem escreve a *Grafias de vida – a morte* intenta-se nessa jornada ascendente a reflexão de que:

Na velhice, *compete* a mim – e não aos historiadores e cientistas sociais – acusar o recebimento de uma herança inesperada e redigir meu *testamento* de vida. Responsabilizo-me por uma infância em escrita experimental, a servir talvez de fundamento lógico para outra parábola de vocabulário abstrato [...]. (Santiago, 2023, p. 135).

Portanto, a obra singular de Silviano Santiago indica a multiplicidade da perspectiva artística, o que traduz num ritual que define uma passagem a outra, da realidade a imaginação, da alegria a dor, da vida a morte.

Considerações finais

Por fim, a jornada de vida artística e literária retratada em *Grafias de vida – a morte* consagra diversas linhas de análises e métodos e uma performance experimental e substancial num tempo outro que permitiu Silviano Santiago a leitura e grafias de vida, vida esta, inestimável e que preza por uma relação coexistente com os estudos culturais contemporâneos e a discussão contemplativa da tradição enquanto diálogo de textos formadores. Sendo assim, o “entre-lugar” do discurso de Silviano Santiago opera em diversas frentes e o sentido produzido por meio da escrita inscreve toda legitimidade de um trabalho indomável e dissonante.

Referências

- ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SANTIAGO, Silviano. *Grafias de vida – a morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- SANTIAGO, Silviano. *Menino sem passado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.