

# Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC  
V. 1 • Nº 17 • Jul.-Set. (2019) • ISSN 2596-2817

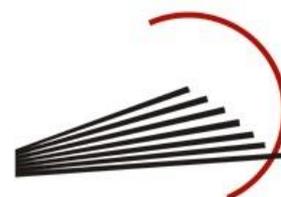
Temática Livre



Yuri Brunello  
Ana Maria César Pompeu  
Marcio Ferreira Rodrigues Pereira  
(Orgs.)



UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO CEARÁ



PPGLETRAS  
UFC

**REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC**

**V. 1 • Nº 17 • JUL.-SET. (2019)**

**ISSN 2596-2817**



## **TEMÁTICA LIVRE**

**Yuri Brunello  
Ana Maria César Pompeu  
Marcio Ferreira Rodrigues Pereira  
Organização**

**Universidade Federal do Ceará – UFC  
Programa de Pós-Graduação em Letras**

# CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTELACES

## ORGANIZAÇÃO

Yuri Brunello – UFC  
Ana Maria César Pompeu – UFC  
Marcio Ferreira R. Pereira – UFC

## EDITORES-GERENTES

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC  
Orlando Luiz Araújo – UFC  
Yuri Brunello – UFC

## EDITORA-CHEFE

Amanda Jéssica Ferreira Moura – UFC

## EDITORA-ASSISTENTE

Licilange Gomes Alves – UFC

## CONSELHO EDITORIAL

Adriana Almeida Colares – UFC  
Aline Leitão Moreira – UFC  
Ana Marcia Alves Siqueira Antonio – UFC  
Euclides V. de P. e N. Holanda – UFC  
Bárbara Silva Teles de Menezes – UFC  
Benedito Teixeira de Sousa – UFC  
Clarissa Paiva de Freitas – UFC  
Crislay Micaely Crisóstomo Maia – UFC  
Dolores Raissa Teixeira Cunha – UFC  
Edilane Vítório Cardoso – UFC  
Elionete Rodrigues Barbosa – UFC  
Emanuel Régis G. Gonçalves – UFC  
Erimar Wanderson da C. Cruz – UFC  
Fabiana Vieira Rodrigues Rosa – UFC  
Ítalo Vieira Lima – UFC  
Juliana Braga Guedes – UFC  
Karine Costa Miranda – UFC  
Kelly Cristina Medeiros Ferreira – UFC  
Lia Leite Santos – UFC

Licilange Gomes Alves – UFC  
Luciana Bessa Silva – UFC  
Mariana Antônia S. Carvalho – UFC

## CONSELHO EDITORIAL

Orlando Luiz Araújo – UFC  
Rafaela de Abreu Gomes – UFC  
Robson Nogueira Moreira – UFC  
Sandra Mara Alves da Silva – UFC  
Sarah Pinto de Holanda – UFC  
Tamires de Souza Carvalho – UFC  
Tayla Maria Leôncio Ferreira – UFC  
Thalyta Nascimento Nunes – UFC  
Yuri Brunello – UFC

## ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC  
Sandra Mara Alves da Silva – UFC  
Amanda Jéssica Ferreira Moura – UFC

## CAPA DESTA EDIÇÃO

Letícia Bernardo Carvalho

## AVALIADORES CONVIDADOS

Ana Maria C. de Lima  
Benigna Soares Lessa Neta  
Carlos Eduardo de O. Bezerra  
Harlon Homem. Sousa  
José Roberto De Andrade  
Julia Danielle dos Santos  
Júlio Cesar Bastoni  
Maria Aparecida de Oliveira  
Maria Eleuda Carvalho  
Roberto Acízelo  
Roberto Bezerra de Menezes

## CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE  
Andrea Mazzucchi – Università Degli  
Studi di Napoli  
Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ  
Antonio Augusto Nery - UFPR  
Benedito Antunes – UNESP  
Benigna Soares Lessa Neta – IFCE  
Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab  
Cassia Alves da Silva – IFRN  
Cid Ottoni Bylaardt – UFC  
Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA  
Constantino Luz de Medeiros – UFMG  
Danielle Mendes Pereira – UFRJ  
Edson Santos Silva – UNICENTRO  
Elena Lombardi – University of  
Oxford  
Francesco Guardiani – University of  
Toronto  
Giorgio De Marchis – Università Degli  
Studi Roma Tre  
Harlon Homem L. Sousa – UESPI  
José Roberto de Andrade – IFBA

Leonildo Cerqueira Miranda – UFC  
Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA  
Marco Berisso, Università di Genova  
(Italia)  
Margarida Pontes Timbó – FLJ  
Maria Aparecida de O. Silva – USP  
Maria Eleuda Carvalho – UFT  
Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA  
Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN  
Matteo Palumbo – Università Degli Studi di  
Napoli  
Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE  
Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE  
Nicole Gounalis – Stanford University  
Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE  
Roberto Acízelo Souza – UERJ  
Roseli Barros Cunha – UFC  
Rubens da Cunha – UFRB  
Sandro Bochenek – UEL  
Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE  
Terezinha Oliveira – UEM  
Tiago Barbosa Souza – UFPI  
Tito Lívio Cruz Romão – UFC  
Yuri Brunello – UFC

## APRESENTAÇÃO

A presente edição da Entrelaces é particularmente rica em termos de materiais e reflexões. Além das habituais seções ESTUDOS LITERÁRIOS e RESENHAS, este número da Revista propõe ainda a seção ORIGINAIS DE ESCRITORES, em que há três inéditos de José de Alencar, apresentados pela primeira vez em versão não manuscrita.

No que diz respeito aos artigos de ESTUDOS LITERÁRIOS, o trabalho **A crônica ensaística de Clarice Lispector**, de Danielle Pedrassoli dos Santos Rosa, estuda a produção de crônicas de Clarice Lispector, focando no livro *A Descoberta do Mundo* (1984). Defende-se que a crônica é um gênero que dialoga tanto com o ensaio quanto com a matéria de jornal. Em Clarice Lispector, tal ambivalência é particularmente fecunda, e o artigo aprofunda as potencialidades hermenêuticas desse recurso formal clariceano.

Em **Caminhos entre a Dominação e a Submissão: a Construção da Identidade Cultural Feminina em *I Love My Husband***, de Nélida Cuiñás Piñon, a **Partir dos Construtos Sobre Memória**, de Cristiane Penning Pauli De Menezes e Fernanda Rodrigues, analisa-se a maneira como se constitui a identidade feminina, levando em consideração as relações de gênero na perspectiva da memória e da historicidade das suas narrativas. As autoras assinalam “a memória enquanto elemento essencial à construção da identidade do gênero feminino”.

Segue o estudo **Efeitos da narrativa epistolar em histórias de horror: de Drácula aos videogames de Survival Horror**, de Adriana Falqueto Lemos, que investiga o Drácula de Bram Stoker e seus desdobramentos em narrativas de jogos das franquias de videogames, com particular atenção para Resident Evil 4 e Fatal Frame. Uma das

referências teóricas de tal abordagem é o teórico francês Roger Chartier e a sua categoria de história cultural.

A comparação entre a primeira parte do Fausto de Goethe e o conto “A igreja do Diabo” de Machado de Assis constitui o foco do artigo **Mantos de veludo com franjas de algodão: a figura diabólica no Fausto, de Goethe, e em “A igreja do diabo”, de Machado de Assis.** João Pedro Lima Bellas escolhe como ótica crítica o modo através do qual os dois escritores representam a figura do Diabo, reconduzindo tal ponto de vista a uma investigação narrativa da condição humana.

**O despontar do Modernismo: as poéticas de Manuel Bandeira e Mário de Andrade disseminadas em suas correspondências** tem como corpus as missivas trocadas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira. A pesquisa de Natasha Juliana Mascarenhas Pereira abrange as cartas trocadas entre os referidos poetas, mostrando como é possível reunir traços biográficos espalhados em um coerente discurso crítico sobre os dois autores.

Valdemar Valente Junior, com **Visões e interseções: uma proposta de leitura da Poesia Concreta**, põe em relação o projeto modernista com a poesia concreta como fenômeno inovador que recupera a proposta inicial do Modernismo brasileiro: “a Poesia Concreta terá causado a mesma estranheza do que fora a experiência da poesia ready-made de Oswald de Andrade, na ocasião em que o Modernismo se posiciona como termo que antagoniza o predomínio do Parnasianismo”, afirma o autor do ensaio.

**Entre a lira e o caldeirão: magia e música na expedição dos Argonautas**, de Francisca Luciana Sousa da Silva, interpreta o par mítico Orfeu e Medeia segundo a ideia de uma complementariedade entre as duas figuras míticas, que levou ao sucesso da expedição dos Argonautas pelo fato de que, se “Orfeu mantém a ordem necessária à expedição, Medeia, até então cumpridora de ordens e seguidora de

ofícios, na qualidade de sacerdotisa, vê o caos surgir no seio familiar com a chegada dos estrangeiros”.

Na seção RESENHAS, o texto **Dante: The Story of His Life**, de Francisca Tânia Almeida Colares, apresenta e avalia o volume de Marco Santagata *Dante: The Story of His Life*, traduzido em 2016 para o inglês por Richard Dixon. O livro de Marco Santagata configura-se como um completo guia para iniciantes que desejam entender o autor da Divina comedia, assim como um instrumento de eficaz consulta para pesquisadores do poeta italiano.

Em ORIGINALS DE ESCRITORES, estão os textos **O hilota do Brasil, Estrada de Baturité e A nova missão**, de José de Alencar. A transcrição e a edição de tais textos constitui o resultado da pesquisa de pós-doutoramento do professor Marcelo Peloggio do PPGLetras/UFC, organizador, com Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos da UFRJ, Marcus Vinicius Nogueira Soares e Washington Dener dos Santos Cunha, ambos da UERJ, da publicação para 2020 dos referidos textos, assim como de várias outras composições ainda manuscritas de José de Alencar.

**Yuri Brunello**  
(UFC)

**Ana Maria César Pompeu**  
(UFC)

**Marcio Ferreira**  
**Rodrigues Pereira**  
(UFC)

## **NOSSA CAPA**

A capa desta edição foi produzida por Letícia Bernardo Carvalho e teve como inspiração a obra do escritor José de Alencar e suas relações com o Ceará. A artista visual cearense tem formação em moda e atua como designer gráfico e ilustradora. Atualmente, trabalha no jornal O Povo.

## SUMÁRIO

<b>ESTUDOS LITERÁRIOS</b> .....	15
A crônica ensaística de Clarice Lispector .....	16
<i>Danielle Pedrassoli dos Santos Rosa</i>	
Caminhos Entre a Dominação e a Submissão: a Construção da Identidade Cultural Feminina em I Love My Husband, de Nélda Cuiñás Piñon a Partir dos Construtos Sobre Memória .....	29
<i>Cristiane Penning Pauli De Menezes</i>	
<i>Fernanda Rodrigues</i>	
Efeitos da narrativa epistolar em histórias de horror: de Drácula aos videogames de Survival Horror .....	47
<i>Adriana Falqueto Lemos</i>	
Mantos de veludo com franjas de algodão: a figura diabólica no Fausto, de Goethe, e em “A igreja do diabo”, de Machado de Assis .....	63
<i>João Pedro Lima Bellas</i>	
O despontar do Modernismo: as poéticas de Manuel Bandeira e Mário de Andrade disseminadas em suas correspondências .....	75
<i>Natasha Juliana Mascarenhas Pereira</i>	
Visões e interseções: uma proposta de leitura da Poesia Concreta .....	86
<i>Valdemar Valente Junior</i>	
Entre a lira e o caldeirão: magia e música na expedição dos argonautas .....	99
<i>Francisca Luciana Sousa da Silva</i>	
<b>RESENHAS</b> .....	108
Dante: The Story of His Life .....	113
<i>Francisca Tânia Almeida Colares</i>	
<b>ORIGINAIS DE ESCRITORES</b> .....	119
Apresentação de três fragmentos de textos inéditos de José de Alencar .....	120
O hilota do Brasil .....	121
Estrada de Baturité .....	124
A nova missão .....	126



## **ESTUDOS LITERÁRIOS**

A seção ESTUDOS LITERÁRIOS acolhe artigos acadêmicas de temática livre, em fluxo contínuo, da área de Letras-Literatura. Esses textos são publicados em edições de Temática Livre, sendo duas a cada ano: a primeira Edição referente ao trimestre Jan.-Mar de cada ano, a segunda Edição referente ao trimestre Jul.-Set. de cada ano.

# A crônica ensaística de Clarice

Lispector Página  
| 16

Danielle Pedrassoli dos Santos Rosa

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

## **Resumo**

A importância de Clarice Lispector para a Literatura Brasileira é indiscutível. Desde o lançamento de seu primeiro romance, seus escritos vêm causando grande impacto nos críticos, bem como suscitando uma legião de fãs. Sempre prezando por sua intimidade, a autora fez de seus textos testemunho de sua identidade inquieta e questionadora. O livro *A Descoberta do Mundo*, lançado em 1984, reúne as crônicas publicadas originalmente no Jornal do Brasil, na coluna semanal que manteve entre os anos de 1967 e 1973. São esses textos – essencialmente ensaísticos e metalinguísticos, nos quais a autora pareceu apontar para o desejo de apreender e de compreender os processos da escrita – que interessam a este estudo. Desta forma, o que se propõe é a análise de aspectos confluentes entre as crônicas e os ensaios presentes nos escritos de Lispector que se encontram reunidos nesse livro. Sabe-se que a crônica é um gênero que oscila entre o literário e o jornalístico; nas crônicas de Lispector há, no entanto, a confluência com o gênero ensaístico. Sendo assim, este estudo busca investigar o modo como ocorre tal confluência e também com que propósito a autora se valeu, em suas crônicas, das reflexões sobre o processo do fazer literário.

## **Palavras-chave**

Clarice Lispector. Crônica. Ensaio.

## Introdução

O livro intitulado *A Descoberta do Mundo*, lançado em 1984, reúne as crônicas publicadas originalmente no Jornal do Brasil, na coluna semanal que Clarice Lispector manteve entre os anos de 1967 e 1973. Desta coletânea fazem parte 469 crônicas, organizadas cronologicamente. Neste conjunto de textos, a escritora transitou por diversas temáticas, tais como: a infância em Recife; conversas com taxistas; seu processo de criação; a satisfação ao receber o carinho dos leitores; e as particularidades da sua vida familiar. Assim como o restante da obra literária da autora, *A Descoberta do Mundo* também é de difícil classificação, haja vista que nessa obra é possível encontrar a crônica tradicional, que explora acontecimentos cotidianos, a antecipação de contos e de trechos de romances, além de entrevistas e textos que revelam a reflexão da escritora sobre o ato da escrita.

Neste conjunto de textos, há aqueles que podem ser considerados essencialmente ensaísticos e metalinguísticos, nos quais a autora pareceu apontar para o desejo de apreender e de compreender os processos da escrita.

O suporte do jornal proporcionou a Lispector uma maior liberdade para a reflexão literária – tema constantemente abordado em seus livros. O jornal e o formato da crônica permitiram que a autora tecesse suas considerações por meio de uma linguagem em diálogo com o suporte veiculado.

Por essas razões, a crônica se configura como um instrumento de comunicação que fornece ao leitor a exposição feita pela escritora, que extraiu de determinadas situações do cotidiano a possibilidade de abordar questões estéticas e literárias. Assim, neste limiar entre a crônica e o ensaio, Lispector buscou entender e desmitificar a concepção artística, expondo seu processo de criação.

## 1 A confluência entre a crônica e o ensaio

Em sua origem, o significado da palavra crônica está relacionado à questão do tempo. O termo vem do grego *khronikós*, de *khronos* – tempo, e do latim *chronica* – relato de fatos, narração.

No entanto, ao longo do tempo, o sentido do vocábulo se modificou. No início da era cristã marcava o registro de uma sequência de acontecimentos organizados cronologicamente; nesse sentido, aproximou-se da história, atingindo seu auge, nesta concepção, na alta Idade Média.

No início do século XIX, o termo perdeu a acepção histórica e sua significação vinculou-se estritamente à literatura. De acordo com este entendimento, a crônica como gênero literário teve sua estreia nos jornais franceses, por volta do ano de 1800.

Já no Brasil, a crônica surgiu após 1836, porém, sua popularidade se tornou crescente quando se deu o aumento do número de tiragem dos jornais. De fato, foi com Francisco Otaviano – no Jornal do Comércio, do Rio de Janeiro, em 1852 – que a crônica brasileira começou a tomar o aspecto atual. Diversos escritores cultivaram o novo formato, a saber: José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Raul Pompéia e Olavo Bilac. Mais tarde, foram seguidos por: Coelho Neto, Humberto de Campos, João do Rio, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Ribeiro Couto, Rubem Braga, Fernando Sabino, Luís Fernando Veríssimo, Rachel de Queiroz, Paulo Mendes Campos, Carlos Eduardo Novaes e tantos outros.

Marlyse Meyer (1992), em seu estudo sobre a crônica, traçou o que se pode chamar de “arqueologia da crônica”, referindo-se à “nova entidade literária”, ou folhetim. No começo do século XIX, *le feuilleton* designava um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* – rés-do-chão, rodapé, geralmente da primeira página. A finalidade desse “espaço vazio” no jornal era precisamente entreter o leitor. Nesse espaço já era possível encontrar os elementos que viriam a compor a crônica brasileira contemporânea, visto que a crônica, entre os leitores nacionais, longe de ser apenas um apêndice do jornal, tornou-se, como constata Meyer (1992, p. 19), uma “forma peculiar, com dimensão estética e relativa autonomia, a ponto constituir um gênero propriamente literário [...] com uma história específica e bastante expressiva no conjunto da produção literária brasileira”.

Machado de Assis, em uma crônica datada de 30 de outubro de 1859, definiu as características do gênero, do modo como é atualmente entendido:

[...] o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta última afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação.<sup>[1]</sup>[...] O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira, e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política (ASSIS apud COUTINHO, 2004, p. 122).

No suporte do jornal delineiam-se suas principais características: a crônica tende à brevidade, é um texto curto; o foco narrativo geralmente se situa na primeira pessoa do singular, pois a personalidade é essencial para sua composição, é a percepção que o autor possui das coisas que importam ao leitor.

O gênero instalou-se em terras nacionais com tal naturalidade, que muitos o definiram como expressão literária tipicamente brasileira - questão sem muita importância, pois tendo sua origem aqui ou na França, fato é que foi no cenário da literatura brasileira que a crônica melhor se aclimatou e assumiu caráter *sui generis*. Nas palavras de Antonio Candido (1992, p. 15): “Creio que a fórmula moderna, onde entra o fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis*, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma”.

A crônica, tal como é conhecida atualmente – publicada em jornais ou em revistas, e, muitas vezes, posteriormente reunida em volume – concentra-se em acontecimentos diários e, à primeira vista, não apresenta caráter próprio ou limites muito precisos. Caracteriza-se como expressão literária híbrida ou múltipla, haja vista que pode assumir a forma de entrevista, resenha, monólogo, diálogo etc.

Segundo Candido, a crônica moderna, na década de 1930, definiu-se e consolidou-se como um gênero cultivado por um grande número de escritores e de jornalistas, os quais procuraram estabelecer a dimensão dos seres e das coisas, apresentando – com brilho, leveza e criticidade – as ocorrências cotidianas.

A crônica pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitada. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, - sobretudo porque quase sempre utiliza o humor. (CANDIDO, 1992, p. 24)

A crônica deixou de lado a intenção de informar e de comentar, passando a ter a função de divertir; perdeu seu compromisso com assuntos sérios e adotou uma narrativa mais célere. A sua linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada, ou seja, afastou-se do jargão jornalístico, dos comentários políticos e econômicos a fim de se aproximar do humor e da poesia. Frente aos fatos rotineiros, o gênero envolve a visão pessoal de quem o escreve, o que, por vezes, desperta o viés poético do autor, ressaltando, desta forma, a linguagem como importante instrumento de sua prática literária e como elemento que agregará valor à escrita efêmera da crônica. A crônica, gênero literário sujeito ao transitório e a leveza do jornalismo, sobrevive devido aos recursos de linguagem empregados pelo autor.

Em razão de ser um texto destinado à descontração, de rápida leitura, a crônica opta pela modalidade de linguagem que fica a meio caminho entre o informal e o formal; o seu leitor é conhecido, trata-se do mesmo leitor das notícias do jornal. Desta forma, já é sabido o modo como se dará a apreensão do conteúdo – isto é, imediatamente.

No entanto, por meio da linguagem, da complexidade interna, da penetração psicológica e da força poética, a crônica se livra da corrosão que esses itens poderiam lhe causar e transpõe o jornal, configurando-se em livro. E nessa aproximação da prosa com a poética, a crônica renova o teor de verdade particular, humana e histórica. Davi Arrigucci Jr. ressalta:

Não raro ela adquire assim entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. Então, a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 53)

Como gênero de fronteira, situando-se entre o jornalismo e a literatura, a crônica é, sobretudo, uma “forma do tempo e da memória” que “tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo”, segundo Arrigucci Jr. (1987, p. 51).

Ao cronista cabe retratar o seu tempo. Esta figura, portanto, mantém o seu olhar preciso no turbilhão da contemporaneidade, sendo capaz de observar e de julgar o real, alertando os seus leitores acerca do que há de extraordinário no corriqueiro.

Quando o cronista registra um evento, interpreta-o em um contexto mais amplo, bem como deixa marcas de seu estilo pessoal, excede as amarras da referencialidade que constituiu seu ponto de partida, produz um texto plurissignificativo, moldado em linguagem literária que faz com que a crônica ultrapasse a efemeridade do periódico e, assim, atinja o estatuto literário, transformando-se em algo especial.

Na perspectiva de Candido (1992), a despreensão do cronista configura a maior vantagem em relação a outros textos. Para o crítico literário, ao se tornar mais acessível aos leitores, a crônica é capaz de comunicar mais sobre a condição humana e a vida do que os estudos intencionais. Em suma, a crônica quer resgatar, em cada leitor, um lirismo e também uma reinvenção do cotidiano própria de seu discurso. A riqueza da linguagem da crônica se dá por meio de múltiplos aspectos combinados, que jogam com a mudança na forma de olhar o mundo, valendo-se somente das palavras.

O cronista escreve sem buscar *status* literário ou seriedade jornalística; ele ressignifica os fatos e se aproxima do leitor ao evidenciar o modo pessoal como compreende os assuntos que aborda. O tom da crônica mistura traços do discurso jornalístico com os do literário. O cronista tem em vista o leitor do jornal, ou seja, figura já conhecida, e sabe o que

precisa fazer para satisfazê-lo. Para isso, emprega uma linguagem que aproxima o texto do leitor.

Para o cronista, faz-se impossível fugir da pessoalidade que caracteriza o gênero, o que acaba por estabelecer uma relação entre o autor e o seu leitor. Por isso, Lispector passou, então, a se preocupar com o seu leitor e a ter consciência de quem ele é.

Dentre as diversas temáticas trabalhadas pela autora, a metacrônica constitui, muitas vezes, o ponto de partida para realizar uma contemplação sobre algum aspecto da vida cotidiana e acerca do fazer literário. Como exemplo de exercício desta temática, é possível citar a crônica *Ser Cronista*, publicada em 22 de junho de 1968:

Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Na verdade, eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica. Mas quero ver se consigo tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender. Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois, antes de começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos. (LISPECTOR, 1999, p. 112)

Este é precisamente o ponto de partida para que a autora reflita sobre o que é ser cronista, sobre o gênero e também sobre seu novo ofício. Assim, a pessoalidade se impõe como característica inerente: “E também sem perceber, à medida que escrevia para aqui, ia me tornando pessoal demais, correndo o risco daqui em breve de publicar minha vida passada e presente, o que não pretendo”. (LISPECTOR, 1999, p. 113).

Outro ponto abordado pela autora é em relação a mudança em seu modo de escrita para o jornal. Tal mudança se dá pelo suporte do jornal como meio de veiculação das crônicas. Tentativa de estabelecer uma relação com o leitor: “Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado”. (LISPECTOR, 1999, p. 113)

O caráter metacrônico do texto é inegável e, ao preservar o tom de conversa, Lispector elenca as principais características da crônica, bem como tece suas reflexões e fornece suas justificativas aos seus leitores de costume, por a encontrarem em um veículo tão popular como o jornal.

O hibridismo mais evidente na crônica verifica-se, em um primeiro momento, na oscilação entre o literário e o jornalístico. Contudo, a crônica, como um espaço aberto para se realizar reflexões sobre os mais diversos assuntos e para experimentações estilísticas, transmuta-se em diversas formas. Suas fronteiras não se delimitam com facilidade, assim, a crônica transforma-se em conto, em entrevista, em ensaio, em poesia etc.

Nas crônicas de Lispector é possível observar o deslocamento da fronteira e também o trânsito por diversos gêneros. Tal liberdade de composição e de forma faz com que

seja possível aproximar este conjunto de textos do ensaio de raiz montaigneana. O hibridismo existente entre a crônica e o ensaio possibilita tanto a pessoalidade quanto o desnudamento da autora, elementos oferecidos pelo gênero ensaio – fator que fez com que Lispector se permitisse discutir os processos que envolviam a sua escrita e o “pensar” sobre a literatura.

Refletindo de um modo amplo, torna-se praticamente impossível estabelecer com precisão os limites do ensaio. Caracterizado, sobretudo, pela liberdade concedida ao autor, pelo inacabamento e pela brevidade, o gênero foi inaugurado em 1580, com a publicação de *Ensaaios*, de autoria de Montaigne. Esses escritos deram origem à conceptualização dessa expressão literária e definiram o modelo a ser seguido. De acordo com as reflexões propostas por Montaigne, o ensaio é orientado por três ideias essenciais, quais sejam: o autoexercício das faculdades; a liberdade pessoal e o esforço constante pelo pensar original.

Montaigne, no Livro II, capítulo X, expõe que seus escritos são resultado das faculdades naturais – e não do estudo. Ademais, acrescenta que a atenção não deve estar voltada à matéria discutida, mas sim a forma como é tratada. Observa-se, em *Ensaaios*, a agudez de espírito de Montaigne, que explicita seus argumentos a partir de seu ponto de vista. O autor declara que suas publicações são simples “tentativas” literárias, ou melhor dizendo, o equivalente literário dos esboços de um artista. Eram informais, próximas à língua falada, aproximando-se mais da conversa do que de produtos literários.

O termo ensaio passou a significar não somente um escrito de dimensões reduzidas, mas, também, um escrito ligeiro, expressão de opinião que não se baseia em pensamento rigoroso, tampouco em pesquisa extensiva. Ou seja, tratava-se de uma discussão de um tópico que poderia parecer trivial; era um estudo fácil de ler e também de escrever, produzido para uma determinada ocasião.

Assim, o escritor encontra no ensaio o espaço necessário para uma discussão livre, sobre quaisquer assuntos, pautada em sua visão pessoal. Respalda pela liberdade proporcionada pelo gênero, ele não procura provar ou justificar suas ideias, nem mesmo esgotar o assunto escolhido. Sua atenção se encontra direcionada para desenvolver, por escrito, o seu raciocínio, buscando verificar na representação verbal o seu entendimento sobre a questão em foco.

O escritor passa, então, por um processo de reflexão e de captação de ideias e de materiais alheios e próprios, valendo-se deste percurso para fundamentar os conteúdos estudados. Para Silvio Lago Jr. (2000, p. 6): “Parece claro que o ofício principal do ensaísta é analisar os significados das realizações criadoras e das várias questões, submetendo-as ao crivo da indagação mais profunda ou da discussão circunstancial”. Desta forma, a essência do

ensaio reside em sua relação próxima com a palavra falada e com o próprio ato e momento de pensar, traduzindo o pensamento em vocábulos.

Na crônica intitulada *Ficção ou não*, de 14 de fevereiro de 1970, é possível observar a evidente aproximação da escrita de Lispector com o ensaio. O assunto principal abordado pela autora é, novamente, seu processo de escrita. No decorrer do texto, a autora expõe algumas de suas definições sobre ficção e romance. Logo em seu início, declara entrar em um campo que pertence à crítica. Sua reflexão/argumentação – que beira até mesmo a uma defesa do romance – refere-se aos questionamentos sobre o livro *A paixão segundo GH* tratar-se ou não de um romance: “O que é ficção? É em suma, suponho, a criação de seus acontecimentos que não existiram realmente, mas de tal modo poderiam existir que se tornam vivos”. (LISPECTOR, 1999, p. 270).

Para a autora, o romance clássico de concepção é aquele que conta com a descrição de algumas coisas que emolduram a vida, um romance, um personagem. Mas Lispector não quer se utilizar desta moldura. Por meio de sua reflexão é demonstrado o entendimento que a autora possui sobre certos conceitos, tais como romance e ficção. Esses conceitos se encontram atrelados às questões tradicionais da literatura e são colocados em xeque pela autora durante sua reflexão. No fim da crônica, a autora declara que o livro *A paixão segundo GH* é um romance.

O conceito de gênero permite agrupar determinadas obras de acordo com características específicas. Tradicionalmente, são reconhecidos três grandes gêneros literários: o narrativo, o dramático e a poesia. Os dois primeiros já eram reconhecidos e diferenciados por Aristóteles, em sua *Poética*, em virtude de um critério de representação ou de enunciação. No fim do século XVI, a poesia adquiriu o *status* de gênero, completando a tríade supracitada.

O teórico Emil Staiger (1975), em *Conceitos Fundamentais da Poética*, ao adotar como base as distintas disposições do espírito humano (correspondentes às esferas do emocional, do intuitivo e do lógico), propõe uma divisão entre estilos lírico, épico e dramático, relacionando o primeiro à recordação, o segundo à observação (ou apresentação) e o terceiro à expectativa (ou tensão), questionando, assim, a clássica tripartição genérica. Na visão do autor, esses estilos corresponderiam a significações ideais fixas que se encontrariam presentes – em maior ou menor grau – em todas as obras literárias, não sendo possível, por esta razão, determinar fronteiras rígidas entre gênero dramático, épico e lírico.

Ainda de acordo com a perspectiva de Staiger (1975), a característica que distinguiria o gênero lírico do narrativo seria o fato de que a produção lírica é determinada por certa “disposição anímica” lírica, excluindo-se do âmbito lírico a lógica, que governa a

narração. Essa obediência à inspiração explicaria também a necessidade do caráter breve das composições líricas. Mas isso não exclui um certo grau de elaboração, o que Staiger deixa manifesto nos seguintes termos (tomando como exemplo um poema de Brentano):

O poeta vê-se obrigado a elaborar sua inspiração, a coordená-la, burilá-la e se necessário mesmo explicá-la. Com isso, situa-se frente ao lírico e, portanto, fora do âmbito da graça. Ele tem recursos, é claro, pode lançar mão da linguagem que já usou em canções de seu vasto repertório anterior; e Brentano assim o fez inúmeras vezes; mas um epígono, mesmo um epígono de si mesmo, não engana a ouvidos apurados. Revela-se aqui uma certa debilidade do gênero lírico, posteriormente abordada mais de perto, quando de sua análise como uma ideia que não tem a força de ser em estado puro e busca completar-se com o épico e o dramático por uma exigência de sua própria essência e não por incapacidade do autor. (STAIGER, 1975, p. 28-29)

No trecho supratranscrito, o crítico chama a atenção para uma questão fundamental: a constante fusão (ou cruzamento) dos referidos estilos nas diferentes manifestações literárias. E é precisamente nesse cruzamento de gêneros que se encontram as crônicas clariceanas. Tal como mencionado anteriormente, a autora utilizou a crônica como veículo para tecer comentários sobre autoria, literatura e reflexão sobre o gênero crônica. Sua coluna no jornal também foi espaço para experimentos literários que ela classificou como “noveletas” e para antecipação e republicação de fragmentos de suas obras. O suporte do jornal como meio de publicação permitiu a aproximação entre a autora e seus leitores, proporcionando um certo desnudamento da escritora perante seu público e, a partir desta revelação, é possível delimitar determinadas características de Lispector, de forma diferente do que seria feito pela observação das outras produções literárias.

Em *A explicação que não explica*, publicado em 11 de outubro de 1969, Lispector se recorda do processo de escrita dos contos publicados no livro *Laços de Família*. Apesar de não considerar fácil a tarefa de lembrar como escreveu um conto ou um romance, ela afirma: “Depois que despegam de mim, também eu os estranho”. (LISPECTOR, 1999, p. 239). E complementa: “Não se trata de transe, mas a concentração no escrever parece tirar a consciência do que não tenha sido o escrever propriamente dito.” (LISPECTOR, 1999, p. 238).

Especificamente sobre o conto *Feliz aniversário*, afirmou tratar-se da impressão de uma festa de aniversário qualquer. Anotou algumas linhas e, posteriormente, aprofundou-se: “Anos depois, ao deparar com essas linhas, a história inteira nasceu, com uma rapidez de quem estivesse transcrevendo cena já vista e, no entanto, nada do que escrevi aconteceu naquela ou em outra festa.” (LISPECTOR, 1999, p. 238). Quando questionada sobre a avó

retratada no conto, dá-se conta que se tratava de sua própria avó, que só conheceu por retrato, quando ainda era criança.

Ao passar pelos contos, recorda-se de como foram escritos, no entanto, relembra mais de sensações do que sobre o processo de reflexão de cada conto; era como se cada um deles fosse lhe dado pronto, restando-lhe apenas transcrevê-los à máquina. A autora também demonstra uma forte identificação com os personagens: “Do conto ‘Amor’ lembro duas coisas: uma ao escrever da intensidade com que inesperadamente caí com o personagem dentro de um Jardim Botânico não calculado, e de onde quase não conseguimos sair [...]”. (LISPECTOR, 1999, p. 239).

Em *Uma galinha*, há a referência na crônica. A autora relata que o conto surgiu como uma crônica encomendada, mas que não foi entregue, o que evidencia a limiaridade entre os gêneros: “Vi também que escrevera um conto, e que ali estava o gosto que sempre tivera por bichos, uma das formas acessíveis de gente.” (LISPECTOR, 1999, p. 239).

No relato sobre *Imitação da rosa*, menciona um dos elementos mais marcantes de sua escrita: “‘Imitação’ me deu a chance de usar um tom monótono que me satisfaz muito: a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa”. (LISPECTOR, 1999, p. 239).

O trânsito entre os gêneros e a exteriorização do processo de reflexão da autora são os elementos que conferem ao conjunto de textos que compõem *A Descoberta do Mundo* um valor literário inegável para compreensão da obra da autora.

## Conclusão

A liberdade de escrita proporcionada pela crônica permite a Lispector maior desenvoltura e o trânsito por entre temáticas e formas. O jornal constitui o espaço ideal para a reflexão e, ao conhecer aquilo que o leitor deste veículo espera, a transposição da reflexão em palavras se dá de modo natural e leve. Desta forma, a cada coluna redigida, a autora se revela. A crônica clariceana se aproxima do ensaio de raiz montaigneana, o qual é tido como uma reação franca e humana de uma personalidade/autor diante da realidade.

Afrânio Coutinho aponta que o ensaio, modernamente, tem perdido seu sentido original de tentativa e tem se desenvolvido em significado inteiramente oposto ao primordial. Ademais, ressalta o surgimento de outro grupo de ensaios, chamados de julgamento, que oferecem conclusões sobre os assuntos, após uma discussão e análise. No Brasil, o uso do

termo ensaio, atualmente, restringe-se a este grupo, tornando-o sinônimo de estudo. Porém, a crônica é que assumiu o lugar do ensaio em seu sentido original. Segundo Coutinho:

Mas o que designamos atualmente por crônica é o que, na literatura inglesa, se chama “ensaio” [...]. Se compararmos as características dos dois tipos, veremos que as da “crônica” brasileira são as mesmas que os ingleses atribuem ao *personal* ou *familiar essay*. Isso resultou certamente do uso que se generalizou no Brasil de tornar sinônimos “ensaio” e “estudo”, abandonando-se o sentido primitivo, para o qual foi sendo reservado o termo “crônica”. (COUTINHO, 2004, p. 122)

Em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, Benedito Nunes (1995) aponta que a distinção entre conto e crônica se torna irrelevante diante da flexibilidade que a narrativa curta adquire em Lispector. Pode-se aplicar esta mesma colocação quando se realiza a aproximação entre a crônica e o ensaio. Para Nunes, é possível notar que o espaço como ambiência cotidiana decompõe-se na narrativa clariceana, o que retira – do meio familiar e doméstico narrado – o comum e o banal, transformando-os no espaço geral das questões existenciais humanas.

Desta forma, as crônicas clariceanas quebram o espectro de hermetismo atribuído à autora. Por meio do hibridismo proporcionado pelo suporte do jornal e pelo tênue limiar existente entre os gêneros, é concedida ao leitor a possibilidade de adentrar no universo da autora, de modo a compartilhar de seu processo de reflexão.

## Referências

ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: ARRIGUCCI JR., Davi. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 51-66.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1992. p. 13-22.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. v. 6. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

LAGO JR., Silvio. O ofício do ensaísta. **Logos: Comunicação & Universidade**, Rio de Janeiro, ano 7, v. 13, p. 5-10, jun./dez., 2000.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. In: CANDIDO, Antonio. (Org.). **A crônica**: sua fixação e suas transformações no Brasil. Rio de Janeiro: Editora da Unicamp, 1992. p. 93-134.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

## THE ESSAYISTIC CHRONICLE BY CLARICE LISPECTOR

### Abstract

The importance of Clarice Lispector for Brazilian Literature is unquestionable. Since the publication of his first novel, his work has been making a great impact on critics and elicited a legion of fans. Always concerned for her intimacy, Clarice made of her texts a testimony of her restless and questioning identity. The book *A Descoberta do Mundo* (1984) gathers the chronicles originally published in the weekly column that maintained of *Jornal do Brasil*, between the years of 1967 and 1973. These texts, essentially and metalinguistics, in which the author seems to point to the desire of apprehending and understanding the writing processes that are of interest to our study. In this way, what is proposed is the analysis of confluent aspects between the chronicle and the essay in the writings of Clarice Lispector collected in the book *A Descoberta do Mundo* (1984). It is known that the chronicle is a genre that oscillates between the literary and the journalistic; in the chronicles of Clarice Lispector there is, however, the confluence with the essayistic genre. Thus, the study will investigate how this confluence occurs and for what purpose the author uses in her chronicles the reflections on the process of literary doing.

### Keywords

Clarice Lispector. Chronic. Essay.

---

Recebido em: 07/12/2018  
Aprovado em: 16/05/2019

# Caminhos Entre a Dominação e a Submissão: a Construção da Identidade Cultural Feminina em *I Love My Husband*, de Nélida Piñón a Partir dos Construtos Sobre Memória

Cristiane Penning Pauli De Menezes  
Universidade Feevale

Fernanda Rodrigues  
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

## Resumo

O presente estudo objetiva demonstrar a construção da identidade feminina impulsionada por questões inerentes à memória e relações de gênero. Para tanto, utilizou-se como paradigma a narrativa *I LOVE MY HUSBUND* da escritora Nélida Piñón, a fim de realizar uma análise da construção da identidade feminina representada no conto. Para que essa análise fosse possível, através da técnica de pesquisa bibliográfica, foram elucidados os construtos conceituais de gênero e de memória. Empregando-se o método de abordagem sistêmico-complexo, realizou-se uma análise das principais passagens do conto, nas quais foram possíveis identificar fatores que levam a construção da identidade atrelados à condição do ser mulher para, posteriormente, analisar de forma mais conceitual as questões de identidade, gênero e memória, que dialogam entre si. A análise da narrativa se viabilizou por meio do método de procedimento monográfico. Desta maneira, foi possível verificar que a identidade feminina está atrelada às questões históricas, o que leva à construção da memória da mulher que, primitivamente, era vista exclusivamente para tarefas matrimoniais e domésticas. Sendo assim, a memória de uma mulher, juntamente com a sua identidade, acabam por definir o gênero feminino.

**Palavras-chave:** Gênero. Identidade. Memória.

## 1 Introdução

A identidade da mulher costumeiramente fora atrelada aos conceitos e visões de submissão e inferioridade em relação ao gênero masculino. A mulher, desde tenra idade, imbricada no seio familiar, era condicionada a curvar-se a uma cultura que lhe atribuía a posição de esposa, mãe, e, servidora de seu marido.

Em outras palavras, pode-se afirmar que a sociedade condicionava a realização da mulher ao sucesso de seu marido e à constituição de uma família. Partindo dessa premissa, a presente pesquisa foi ancorada nas temáticas de gênero, identidade e memória, utilizando-se como escopo o conto *I LOVE MY HUSBUND* da escritora Nélide Piñon. Assim, este estudo se ateve em realizar uma construção e análise da identidade da mulher na narrativa referida.

A metodologia para viabilizar este estudo obedece ao trinômio: Teoria de Base e Abordagem, Procedimento e Técnica. Para evidenciar a questão norteadora, utilizou-se como método de abordagem o sistêmico-complexo, eis que juntamente analisou-se o conto, dando ênfase a algumas passagens substanciais que manifestam questões de gênero, memória e identidade feminina.

Neste contexto, para compreender – e acompanhar – a evolução de conceitos tão importantes, como é o de gênero, memória e identidade feminina, não se pode deixar de observar o todo, ou como diz Morin (2010), o sistema. Esta é a única possibilidade de proporcionar uma abordagem multidisciplinar e transdisciplinar que, ao fim e ao cabo, definem a complexidade, hoje presente na sociedade. Motivo pelo qual, o conto será imbricado durante todo o decorrer do trabalho.

Como método de procedimento, por sua vez, foi utilizado o monográfico, a partir do estudo do conto e análise pormenorizada de alguns trechos considerados por esta autora como essenciais para o deslinde desta pesquisa.

Para tanto, a presente pesquisa estruturada em dois capítulos. Em um primeiro momento, buscou-se trazer a exposição da condição da mulher no âmbito da literatura brasileira. Posteriormente, foi elencada uma breve explanação da condição da mulher no conto *I LOVE MY HUSBUND*, o qual é o escopo deste estudo. A análise realizada nesta pesquisa é imbricada com outros estudos já realizados a respeito da narrativa, destacando-se a autora Lúcia Osana Zolin.

Posteriormente, foi realizada uma análise conceitual de gênero, identidade e memória, bem como procurou realizar-se uma ligação destes conceitos com a narrativa. Demonstrou-se desta forma, qual a condição atribuída à mulher e maneira como é construída a identidade da protagonista a partir de suas próprias palavras e lembranças.

## **2 Um Passeio na Crítica Feminista Literária e a Representação do Mundo pela Linguagem Literária Feminina no Conto *I Love My Husband*, de Nélide Piñon**

A condição social primitivamente imposta à mulher vem, aos poucos sendo desconstituída e, aquela que era vista como um ser sem voz e sem vez busca o seu espaço e revoluciona os paradigmas que lhe reduziam à “mulher mãe, esposa e dona de casa”. Sempre à sombra de seu homem.

É incontroverso que ao se discutir a condição feminina em perspectivas históricas, o discurso remete-se aos conceitos de submissão e inferioridade. Os padrões sociais historicamente atribuídos à mulher condicionaram a sua própria realização - enquanto mulher - na constituição de uma família, em que o homem autoritário e garantidor do sustento familiar ditava as regras à mulher. Aos olhos da sociedade, a mulher, mantida por seu marido e, portanto, com uma vida sem esforços, não possuía motivos dos quais se queixar.

A mulher, historicamente, ocupou a condição de submissão e inferioridade diante a existência de uma hierarquia familiar, reproduzida de geração à geração. Inicialmente, no seio familiar, a submissão se dava em relação à figura paterna que, posteriormente cedia o papel ao marido.

Com o passar das décadas, movimentos sociais idealizados pelas mulheres, marcaram o início da quebra dos velhos paradigmas representando as aflições femininas na construção de uma identidade própria, na crítica e não mais aceitação da posição feminina que anteriormente lhe tocavam.

Neste cenário de lutas e manifestações de suas inquietações, a força feminina passou a ganhar espaço e deixar sua marca nos últimos séculos. As mulheres passaram a serem donas do seu próprio corpo e, gradativamente, conquistam espaço no mercado de trabalho.

Os movimentos das mulheres surtiram efeitos dentre outros segmentos, na literatura brasileira. Segundo Zolin, a crítica feminista nasce por volta dos anos 1970 no contexto do feminismo (199, p. 27), visando à construção de novos paradigmas, desconstituindo a hierarquia existente entre homem e mulher e as ideologias que até então

foram impostas as relações de gênero, objetivando constituir a identidade feminina (ZOLIN, 2009, p. 105).

No cenário da crítica feminista e do início do empoderamento das mulheres que por muitos anos foram invisíveis em uma sociedade demarcada pelo poder masculino, a mulher passa a conquistar o seu espaço e fazer história no campo da literatura. Afirma Zolin que a literatura de autoria feminina, emergente da pós-modernidade, vem ganhando espaço no âmbito da sociedade, eis que “as novas configurações sócio-culturais da pós-modernidade são representadas e discutidas criticamente nos textos literários escritos por mulheres” (ZOLIN, 2009, p. 105).

Constância Lima Duarte trata da revolução da literatura juntamente com a revolução sexual construída pelas mulheres como a quarta onda do feminismo. Segundo a autora o feminismo pode ser compreendido a partir da sua divisão em fases. A primeira delas Duarte nomina como “as primeiras letras”, a segunda fase é chamada por “ampliando a educação e sonhando com o voto”, a terceira “rumo a cidadania” e a quarta, objeto dessa pesquisa, é a revolução da literatura. (2003, s.p).

Fora nos anos setenta que se desenrolou a fase da revolução da literatura. Os movimentos das mulheres, as suas reivindicações se fortalecem, na medida em que passaram a se realizar encontros e congressos que discutiam as reivindicações femininas. O movimento feminista no Brasil surtiu efeitos diversos, tendo em vista que as mulheres tiveram de se posicionar também “contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida” (DUARTE, 2003, s.p). Neste sentido:

A considerável produção literária de autoria feminina, publicada à medida que o feminismo foi conferindo à mulher o direito de falar, surge imbuída da missão de “contaminar” os esquemas representacionais ocidentais, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, posicionados a partir de outras perspectivas. O resultado, sinalizado pelas muitas pesquisas realizadas no âmbito da Crítica Feminista desde os anos 1980 no Brasil, aponta para a re-escritura de trajetórias, imagens e desejos femininos. A noção de representação, nesse sentido, se afasta de sua concepção hegemônica, para significar o ato de conferir representatividade à diversidade de percepções sociais, mais especificamente, de identidades femininas antipatriarcais. (ZOLIN, 2009, p. 107).

Conforme se depreende das palavras de Zolin, a crítica feminista atrelada ao feminismo na luta pela concessão de voz e vez para a mulher na sociedade, passa a desconstituir as condições inicialmente impostas à mulher, que ganha espaço na literatura brasileira.

Em meados da década de setenta, surgiram jornais e periódicos dirigidos por mulheres, os quais se destinavam a tratar de questões polêmicas femininas, tais como o aborto, as mulheres no campo de trabalho e também as mulheres na literatura (DUARTE, 2003, s.p).

Zolin, ao tratar da literatura brasileira de autoria feminina destacou autoras que marcaram a fase da revolução da literatura com seus romances que trazem como protagonistas mulheres libertárias “construídas a partir de uma concepção feminista do modo de ser e de estar da mulher na sociedade; [...], capaz de pôr em cheque a ilusão de verdade e de promover o fenômeno da desficcionalização do que está sendo narrado” (ZOLIN, 2009, p. 106).

Elódia Xavier, igualmente faz uma construção de escritoras mulheres representativas de cada fase da literatura de autoria feminina. No cenário brasileiro, a primeira literatura de autoria feminina é o romance Ursula (1859) da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis. O romance elenca os valores patriarcais e ainda trata da mulher como sendo um ser frágil, dependente do homem. Posteriormente, Clarice Lispector coloca em discussão em suas obras as relações de gênero. Têm-se ainda outros nomes que marcaram a literatura brasileira feminina, dentre eles Simone de Beauvoir, Lya Luft (XAVIER, 2012, s.p) e Nélide Piñon. O objeto do presente estudo é desacortinar o seu conto *I LOVE MY HUSBAND*, de Piñon, uma vez que sua escrita representa um campo frutífero para discussão da condição da mulher na sociedade.

Nélide Cuniãs Piñon nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1937, é escritora e jornalista, além de ocupante da cadeira 30 da Academia Brasileira de Letras. Autora de romances, contos, discursos, crônicas e memória, possui suas obras traduzidas em mais de 30 países (ACADEMIA BRASILEIRA, 2018, s.p). O conto *I LOVE MY HUSBAND* faz parte da obra *O calor das Coisas* e retrata a realidade de uma mulher que passara a sua vida como sombra de seu marido e para o seu marido, vivendo a vida de um homem, que aos olhos da sociedade lhe garantia uma vida perfeita, mesmo que o significado de vida perfeita fosse deixar de lado os seus próprios desejos para satisfazer os desejos e necessidades de outrem.

Narrado em primeira pessoa, a personagem feminina protagonista do conto, descreve com inquietudes e ironias a sua própria rotina enquanto mulher e esposa. O cenário principal da narrativa é o interior da casa onde vive com seu marido, o que por sua vez, logo de início já remete à ideia de que possivelmente, aquela mulher não conheça outro mundo, a não ser aquele existente entre as quatro paredes de sua casa.

O conto descreve a rotina de uma mulher que após transformar-se em esposa passou, em verdade, a servir o seu marido e a condicionar a sua vida em razão da necessidade

de seu homem, o que lhe tornou uma boa esposa e dona de casa, prendada e que aos olhos de seu marido não “faz outra coisa senão consumir o dinheiro que ele arrecada no verão”. (PIÑON, 1980, s.p).

Para Zolin, o conto de Nélide Piñon pode ser dividido em três momentos: o primeiro consubstancia-se no conformismo da protagonista com a situação que vivencia; o segundo é marcado pela rebeldia da mulher - rebeldia essa que, no entanto, é realidade apenas no plano dos seus pensamentos - e, o terceiro momento pode ser identificado como a retomada da personagem para a sua realidade (2008 p. 22-23). Partindo dessa premissa, a pesquisa elencará a análise do conto em conformidade com os três momentos destacados.

O conformismo da protagonista pode ser essencialmente identificado em razão das frases “eu amo o meu marido”, enquanto abertura da narrativa e “ah, sim, eu amo o meu marido”, enquanto encerramento do conto e que igualmente pode ser interpretada como a retomada da mulher para a realidade (PIÑON, 1980, s.p).

A partir da exposição de detalhes e acontecimentos de sua rotina diária, a própria protagonista é autora de justificativas que lhe fazem acreditar em um casamento perfeito que, na verdade, não existe. (ZOLIN, 2008, p. 23). Os relatos deixam evidente que aquela mulher acredita na sua própria distorção da realidade para desta forma, sentir-se um tanto quanto menos amargurada.

A mulher se cala e se conforma, pois, ao fim e ao cabo, a sua função dentro daquela casa era a de servir ao seu marido, o qual sempre detinha a razão de suas atitudes, eis que:

A mim também me saúdam por alimentar um homem que sonha com casas-grandes, senzalas e mocambos, e assim faz o país progredir. E é por isto que sou a sombra do homem que todos dizem eu amar.

[...] O que mais quer, mulher, não lhe basta termos casado em comunhão de bens? E dizendo que eu era parte do seu futuro, que só ele porém tinha o direito de construir, percebi que a generosidade do homem habilitava-me a ser apenas dona de um passado com regras ditadas no convívio comum. (PIÑON, 1980, s.p.).

Os trechos transcritos acima representam um dos momentos do conto que descrevem a condição social feminina. Denota-se que a identidade da mulher é atrelada à sombra de seu marido. A identidade feminina é apagada e sequer vista por uma sociedade machista dominada pelo poder masculino, ato social que se tornara corriqueiro, fazendo com que a própria mulher, em muitas oportunidades, passe a se conformar com as condições de “sombra” que se lhe são impostas.

A demonstração da identidade feminina sendo desconsiderada é gritante aos olhos dos leitores, tendo em vista, que a todo o momento aquela mulher faz menção ao modo em que o seu casamento e ela própria é vista aos olhos de outrem, em contrapartida, as suas vontades e posicionamentos são tratados como inexistentes - pois ao que tudo indica, de fato são inexistentes -.

No decorrer do conto, a submissão e a inferioridade atribuídas àquela mulher se misturam com o seu sentimento ideológico de revolta, o qual, no entanto, jamais ultrapassou a barreira da ilusão. A protagonista faz alusão ao seu sentimento de revolta e à sua ânsia pela própria liberdade - explicitando a segunda fase do conto, segundo Zolin - misturando-se com a realidade que ela havia de aceitar (ZOLIN, 2008, p.23).

O segundo momento visível na narrativa que é destacado por Zolin, consiste na revolta da mulher que sonha com uma liberdade e com uma vida existente para além das quatro paredes de sua casa e da sombra de seu marido. A irresignação se denota na medida em que a protagonista faz menção ao futuro, jamais cogitado anteriormente e “por meio da construção imaginária e metafórica, proclama sua liberdade e poder de dominação sobre si e seu desejo” (ZOLIN, 2008, p. 23).

Ao passo que trata a sua condição de submissa ao seu marido enquanto dever e obrigação revelam timidamente a sua ânsia e revolta com a condição que lhe é imposta. Assim, relata que não quer seu "esforço confundido com um líquido frio que ele tragará como me traga duas vezes por semana, especialmente no sábado” (PIÑON, 1980, s.p).

Os sentimentos que urgem por liberdade, manifestam-se ainda de maneira mais intensa, sendo incontestável a sua repulsa quando narra o que seu marido confessa aos amigos “filho meu tem que ser só meu, confessou aos amigos no sábado do mês que recebíamos. E mulher tem que ser só minha e nem mesmo dela”. Assim conclui: “a ideia de que eu não podia pertencer-me, tocar no meu sexo para expurgar-lhe os excessos, provocou-me o primeiro sobressalto na fantasia do passado em que até então estivera imersa” (PIÑON, 1980, s.p). Perpassado pelo segundo momento verificado no conto, não se poderia deixar de elucidar os trechos que seguem:

Olhei meus dedos revoltada com as unhas longas pintadas de roxo. Unhas de tigre que reforçavam a minha identidade, grunhiam quanto à verdade do meu sexo. Alisei meu corpo, pensei, acaso sou mulher unicamente pelas garras longas e por revesti-las de ouro, prata, o ímpeto do sangue de um animal abatido no bosque? Ou porque o homem adorna-me de modo a que quando tire estas tintas de guerreira do rosto surpreende-se com uma face que lhe é estranha, que ele cobriu de mistério para não me ter inteira?

[...] Eu lhe disse então, se não quer discutir o amor, que afinal bem pode estar longe daqui, ou atrás dos móveis para onde às vezes escondo a poeira depois de varrer a

casa, que tal se após tantos anos eu mencionasse o futuro como se fosse uma sobremesa? (PIÑON, 1980, s.p).

Após essas passagens destacadas e, se encaminhando para o final da narrativa, aquela personagem feminina retorna a realidade que lhe toca, ao casamento frio e mecânico, em que a mulher nada mais é do que uma dona de casa, servidora do marido e capaz de procriar (ZOLIN, 2008, p. 24).

A terceira fase da narrativa é manifestada a partir do momento que a protagonista se envergonha e se arrepende de ter vivenciado - ainda que somente por pensamentos - as suas fantasias que na verdade, consistem nos seus desejos calados e numa vida jamais vivida que sequer se terá a possibilidade de um dia, imaginar viver. Assim, veste-se daquela imagem que sempre foi imposta desde o seu nascimento. Apesar de seus delírios de liberdade, ela recua e aceita a máscara que a sociedade lhe atribuiu. (ZOLIN, 2008, p. 24). Arrependida, envergonhada e culpada, faz uso das seguintes palavras:

Para esconder minha vergonha, trouxe-lhe café fresco e bolo de chocolate. Ele aceitou que eu me redimisse. Falou-me das despesas mensais. Do balanço da firma ligeiramente descompensado, havia que cuidar dos gastos. Se contasse com a minha colaboração, dispensaria o sócio em menos de um ano. Senti-me feliz em participar de um ato que nos faria progredir em doze meses. Sem o meu empenho, jamais ele teria sonhado tão alto. Encarregava-me eu à distância da sua capacidade de sonhar. Cada sonho do meu marido era mantido por mim. E, por tal direito, eu pagava a vida com cheque que não se poderia contabilizar. (PIÑON, 1980, s.p).

Desta forma, a imagem que a personagem remete ao leitor, é de uma mulher, frágil, submissa e calada perante o seu marido, isto é, uma mulher obrigada a permanecer em um casamento que lhe é imposto pela ideologia burguesa, não tendo voz e nem vez. Todavia, ainda que a situação seja questionada pela mulher, ela não ousa em deixar sua acomodação de lado, e assim, acaba por aceitar aquela condição que um dia sequer fora escolhida (ZOLIN, 2008, p. 24).

Portanto, *I LOVE MY HUSBAND* é responsável por trazer à discussão o papel que a mulher, principalmente nos séculos passados, ocupava na sociedade. A narrativa evidencia a identidade feminina sendo apagada pela dominação masculina. A hierarquia de gênero é nitidamente sentida pelo leitor. Sobremaneira, na sociedade contemporânea, a mulher ainda é desvalorizada e luta pela igualdade de gênero e combate à dominação da classe masculina.

Assim, a segunda parte deste trabalho, em razão da metodologia adotada, se dedicará a imbricar as discussões dos construtos de identidade às questões de gênero e de memória, tendo em vista que, quando se trata de gênero feminino, a identidade marca e

ressalta a diferença e, a memória, se torna essencial para a construção da identidade cultural da mulher.

Neste íterim, as demais passagens que se imbricam, em uma relação sistêmica, com a construção do conceito de identidade feminina e memória, serão trazidas no decorrer do segundo capítulo para melhor elucidar a trama apresentada por Nélide Piñon.

### **3 A Construção da Identidade Cultural do Gênero Feminino a Partir dos Construtos Sobre a Memória**

O conto *I LOVE MY HUSBAND* ao narrar a história de vida de uma mulher, traz à baila fatos que manifestam a construção da identidade social feminina a partir de questões inerentes ao gênero e memória. Como exemplo, logo no início do conto, a personagem refere “mal acordo, ofereço-lhe café. [...] Bato-lhe à porta três vezes, antes que o café esfrie. Ele grunhe com raiva e eu vocifero com aflição.”, observa-se ainda “depois, arrumo-lhe o nó da gravata e ele protesta por consertar-lhe unicamente a parte menor de sua vida”, bem como “ele diz que sou exigente, fico em casa lavando a louça, fazendo compras, e por cima reclamo da vida” (PIÑON, 1980, s.p).

Os trechos acima destacados, remetem ao leitor de maneira clarividente o papel da mulher à serviço do homem, pois, é a mulher quem prepara o café, quem arruma o nó da gravata e quem fica dentro de casa lavando louça, enquanto o marido sai para trabalhar. As atividades de incumbência da mulher constroem a sua identidade, o mesmo acontece para o homem. Assim, a mensagem que se retira da narrativa é explícita no que tange à construção de identidades, evidenciando que estas se constroem a partir das diferenças de gênero. A memória, por outro lado, remete à ideia de cultura e dos marcos históricos que definem a identidade e o gênero feminino.

Neste sentido, é correto afirmar que o gênero feminino é construído a partir da identidade e da memória da mulher. Partindo dessa premissa, o presente estudo, nas linhas abaixo, atentar-se-á em demonstrar o papel da identidade feminina e da memória na construção do gênero feminino. Para tanto, será realizada uma abordagem conceitual e da crítica sobre gênero, a partir dos estudos de Judith Butler, referência contemporânea nas discussões de feminismo<sup>1</sup>. Ressalta-se ainda, que na sequência, será feita uma abordagem a respeito dos construtos de identidade com um olhar para a construção de Stuart Hall, Kathryn

---

<sup>1</sup> A escolha de Judith Butler se dá a partir de sua importância de seus estudos contemporâneos sobre gênero, uma vez que nas estreitas linhas de um artigo científico não há como se exaurir todas as linhas e ondas de feminismo.

Woodward e Tomáz Tadeu da Silva. Já os construtos acerca de memória abordados serão os realizados por Michael Pollak e Fernando Catroga.

Ao tratar sobre gênero, Judith Butler levanta um questionamento sobre a concepção de “mulheres” enquanto sujeito do feminismo, afirmando que esse sujeito do feminismo é criado e também reprimido “pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação”. Nesta acepção, traça um questionamento quanto à divisão de sexo e gênero, em que o conceito de mulher é utilizado como fator determinante na constituição de uma identidade (BUTLER, 2003, p. 19-24).

Segundo a autora, a distinção entre os conceitos de sexo/gênero, ocorre na medida em que sexo deve ser compreendido por termos biológicos, ou seja, enquanto algo natural e inerente ao ser humano. Em contrapartida o conceito de gênero, é construído a partir de marcos culturais e sociais. Desta forma, se gênero é compreendido enquanto construção cultural, não pode ele decorrer de um ou de outro sexo (BUTLER, 2003, p. 19-24). Conclui Butler:

Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem e masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher e feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino. (BUTLER, 2003, p. 24-25).<sup>2</sup>

Conforme se depreende, Butler questiona justamente a distinção existente no binário sexo/gênero. Ainda que por um viés, a teoria feminista defenda que a mulher - unitária - seja o sujeito do feminismo, incontestavelmente introduz uma divisão desse sujeito. Nesta acepção a filósofa entende que o sexo é em verdade, uma construção cultural como o gênero e, portanto, afirma que “talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma” (BUTLER, 2003, p.25).

Partindo dessa premissa, o que se pode concluir é que a crítica levantada pela filósofa se dá em relação ao sujeito uno enquanto sujeito do feminismo e assim, coloca em pauta a possibilidade de um sujeito definido pelo *efeito*, ou seja, o próprio gênero enquanto efeito (BUTLER, 2003, p.58). Neste contexto, a partir do olhar de Butler, a identidade é construída não por um sujeito em si, mas sim por expressões constantes em um emaranhado de diferenças.

O vocábulo *diferença* é um convite para traçar as contribuições dos construtos de *identidade relacional*. Segundo Kathryn Woodward, ao analisar-se as relações sociais, é

---

<sup>2</sup> Grifos da autora.

importante perceber que as formas de diferença são estabelecidas por sistemas que marcam as diferenças entre os indivíduos. Assim, sempre existe a polarização do *nós* e *eles*, o *eu* e o *outro* (SILVA; HALL; WOODWARD, 2009, p. 40).

A identidade feminina depende, para existir da identidade masculina, uma vez que se constitui na diferença e, por isso, depende de uma identidade que ela não é, mas que, fornece as condições para que ela exista.

Assim, no que tange ao conceito de identidade, há de se referir que na modernidade ela vem sendo discutida e sofrendo mudanças conceituais muito significativas, tanto é que, Stuart Hall fala inclusive em uma “crise da identidade”. Os velhos paradigmas que constituíam a identidade e, por conseguinte, os modelos sociais estão sendo reconstruídos e deixando de lado as características primitivas. Sendo assim, a chamada crise da identidade consiste nestes processos de mudanças advindos com a pós-modernidade (2006, p. 07).

Diante desse processo de quebra de paradigmas propulsionado pela pós-modernidade, “as identidades modernas estão sendo ‘descentradas’, isto é, deslocadas ou fragmentadas” e, sendo assim, delimitar “identidade” em um conceito único é um tanto quanto complexo, visto que, a ciência social contemporânea pouco o compreende para defini-la de maneira incisiva (HALL, 2006, p. 8). Sobre a transição da identidade na pós-modernidade, Stuart Hall afirma que:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo. (2006, p.9).

Como se vê no trecho transcrito acima, aliado à mudança estrutural da sociedade pós-moderna, a identidade igualmente vem sofrendo os seus reflexos, uma vez que, é a partir da estrutura de uma sociedade que se determina os traços que marcam aquela ordem social e aqueles sujeitos, tais como cultura, gênero, etnia e, estes fatores que constroem a identidade, quando alterados, alteram também as marcas da identidade.

As identidades se formam no tempo, e, por meio de antecedentes históricos - ligados à memória - estabelecem suas reivindicações nos momentos de crise identitária. Com isso, pode-se afirmar que é justamente a imersão nas condições impostas de forma reiterada é

que hoje, a partir dos movimentos feministas, uma nova identidade feminina se forma, se constrói e reconstrói.

Assim, aliada aos elementos citados, a memória também é vista como um fator constituinte da identidade, abrangendo aqui, a identidade individual e coletiva, ao passo que remete à ideia de continuidade do sujeito. Analisando conjuntamente identidade e imagem de um sujeito - para ele mesmo e para os outros -, é correto afirmar que ninguém pode atribuir a si mesmo uma identidade blindada às mudanças, uma vez que, a identidade se constrói em referências aos outros. (POLLAK, 1992, s.p). A partir de tais fatores, é que se torna complexo chegar-se a um conceito uno de identidade.

É possível aproximar-se à definição de identidade elencando três concepções de sujeito, sejam eles: sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. A primeira concepção definia o sujeito enquanto um ser unificado, dotado de razão, consciência e ação, pode-se dizer que consistia em uma concepção individualista de sujeito e identidade. O sujeito sociológico, no entanto, passou a trazer a existência de um mundo moderno, em que o sujeito não era autônomo, mas sim, construído a partir da relação com outras pessoas. Em contrapartida à primeira concepção, o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa e pré-definida, isto quer dizer que, a identidade do sujeito pós-moderno é construída a partir de cada momento social e cultural em que vive (HALL, 2006, 09-13).

A partir das concepções de sujeito que podem ser tidas como determinante de identidades verifica-se que, na sociedade atual, todo sujeito pode possuir identidades diversas levando em conta o momento social em que está inserido, o que por consequência determina a cultura daquele momento e, assim, constrói a identidade, não podendo deixar de olvidar que partindo desta enunciação as identificações - identidade - do sujeito “estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2006, p. 13).

Conforme se depreende, na pós-modernidade, a identidade definida pela cultura e etnia de um povo vem sofrendo alterações, ao passo que a própria cultura sofre influência de outras culturas e, portanto, definir identidade em um conceito único torna-se extremamente complexo. Na medida em que se expande a globalização, as identidades passam a ser desvinculadas ao tempo, lugar e tradições. Desta forma, “somos confrontados por uma gama de identidades” (HALL, 2006, p. 74-75).

Impõe ressaltar que o presente estudo busca tratar da construção da identidade do gênero feminino embasado nos construtos de memória demonstrados no conto *I LOVE MY HUSBAND*, escrito na década de 80. No entanto, destaca-se que, a condição da mulher desde lá sofrera inúmeras alterações, que continuarão em evolução, motivo pelo qual se buscou

elencar a crítica construída por Judith Butler sobre gênero, bem como as mudanças de identidade elencadas por Stuart Hall, Kathryn Woodward e Tomáz Tadeu da Silva.

Desta forma, no terceiro momento da construção deste capítulo, elencar-se-a construtos acerca da memória no intuito de compreender como se dera a construção da identidade cultura do gênero feminino na narrativa utilizada como ponto crucial do estudo.

Pollak elenca que a memória é constituída de acontecimentos, pessoas e personagens e lugares, os quais podem ser concretos ou não. Os acontecimentos, podem ser realmente vividos ou então “vividos por tabelas” - o que encontra clara ligação com a história da protagonista de *I LOVE MY HUSBAND* -. Às pessoas e personagens aplica-se o mesmo esquema, ou seja, se pode falar em personagens realmente encontradas ou personagens conhecidas por tabela. No tocante aos lugares, estes são ligados à lembrança. (1992, s.p). Em suma:

Esses três critérios, acontecimentos, personagens e lugares, conhecidos direta ou indiretamente, podem obviamente dizer respeito a acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundados em fatos concretos. Mas pode se tratar também da projeção de outros eventos. (POLLAK, 1992, s.p).

Neste sentido, é correto afirmar que a memória, constituída pelos elementos acima destacados, é tida como um elemento que faz parte da construção de uma identidade, na medida em que a memória é um fator do sentimento, da coerência e da continuidade de uma pessoa (POLLAK, 1992, s.p).

Conforme mencionado por Pollak, os elementos da memória podem realmente ser vividos, ou então, vividos por tabela. Imperioso remeter-se à este ponto na análise da narrativa abordada nesta pesquisa, visto que, a narrativa manifesta claramente momentos vividos “por tabela” pela mulher protagonista. Ao passo em que a mulher se conforma com a vida que lhe é imposta, ela vivencia por meio de seus pensamentos situações que deseja, mas que, porém, é impedida de vivenciar pela condição que lhe é atribuída naquele momento. Vejam-se as passagens abaixo:

A idéia de que eu não podia pertencer-me, tocar no meu sexo para expurgar-lhe os excessos, provocou-me o primeiro sobressalto na fantasia do passado em que até então estivera imersa. Então o homem, além de me haver naufragado no passado, quando se sentia livre para viver a vida a que ele apenas tinha acesso, precisava também atar minhas mãos, para minhas mãos não sentirem a doçura da própria pele, pois talvez esta doçura me ditasse em voz baixa que havia outras peles igualmente doces e privadas, cobertas de pêlo felpudo, e com a ajuda da língua podia lambe-se o seu sal? [...] Sempre me disseram que a alma da mulher surgia unicamente no leito, ungido seu sexo pelo homem. Antes dele a mãe insinuou que o nosso sexo

mais parecia uma ostra nutrida de água salgada, e por isso vago e escorregadio, longe da realidade cativa da terra. [...] Meu coração ardia na noite do casamento. Eu ansiava pelo corpo novo que me haviam prometido, abandonar a casca que me revestira no cotidiano acomodado. [...] Assim fui aprendendo que a minha consciência que está a serviço da minha felicidade ao mesmo tempo está a serviço do meu marido. (PIÑON, 1980, s.p).

Percebe-se nas palavras da protagonista, uma alusão de um passado, na medida em que se recorda das palavras ouvidas de outrem e de seus sentimentos no dia de seu casamento. Neste viés, remete-se a ideia de Catroga, o qual afirma que a memória não consiste em um registro do passado, mas sim em um mecanismo seletivo, que representa um momento do passado a partir da situação dada no presente (CATROGA, 2001, p. 46).

A mulher demonstra ainda, a uma fantasia tão próxima por meio de seus pensamentos e desejos e, ao mesmo, tempo tão distante, pois impedida pela realidade que vivencia. Neste contexto, o conto escolhido para análise desta pesquisa, demonstra notoriamente que a identidade cultural do gênero feminino é construída a partir da trinômia identidade, gênero e memória.

Estes três elementos citados, atrelados entre si, demonstram a condição da mulher. Não há uma ordem acerca da ligação existente entre eles, eis que decorrem desse ponto diversas interpretações. Identidade, gênero e memória, um decorrente do outro e vice-versa, portanto, constroem a condição feminina. Imperioso salientar que a conto analisado, narra com um olhar histórico a trajetória percorrida pelas mulheres nas últimas décadas.

Como se denota, o conto é narrado em primeira pessoa e escrito no ano de 1980, ou seja, aquela narrativa descreveu a história de vida de inúmeras mulheres daquela década. Com o passar dos anos, a força feminina fora ganhando espaço, voz e vez na sociedade. Devido a isso, é que se pode aferir com esta pesquisa, a complexidade em conceituar de maneira limitada os conceitos de identidade, gênero e memória, eis que tais conceitos encontram-se cada vez mais flutuantes em uma sociedade pós-moderna que está a quebrar paradigmas a todo instante.

Portanto, verifica-se que a identidade cultural do gênero feminino é, em termos gerais e não individualizados, constituída levando em conta os construtos de memória inerentes à condição da mulher em cada momento da sociedade. Verificou-se que em *I LOVE MY HUSBAND*, a identidade da protagonista, enquanto representante das mulheres daquele momento social, estava atrelada a noção de submissão e inferioridade em relação ao homem, em uma sociedade que vigorava a dominação masculina e, assim, com base nessas estatísticas, se formava a identidade da mulher.

Em contrapartida, a identidade cultural do gênero feminino que será construída em relação à condição da mulher no século XXI será diversa daquela apresentada no conto, devido a que, identidade, gênero e memória - sempre correlacionados - não se limitam a um conceito uno, pois, estes elementos que compõe a identidade cultural do gênero feminino estão sempre atrelados à paradigmas de mudanças, visto que, nas últimas décadas os movimentos feministas e as lutas das mulheres ganharam espaço na sociedade contemporânea e assim, os paradigmas primitivos começam a ficar nos séculos passados e, às mulheres, é permitido construir a sua própria identidade.

#### **4 Conclusão**

Desde o início dos tempos, a mulher sempre ocupou na sociedade uma condição que lhe era imposta, qual seja a de submissão e inferioridade diante à dominação masculina que por muitos anos perdurou fortemente no contexto social. Diferentemente dos homens que poderiam traçar os seus próprios caminhos, a mulher já nascia com o seu destino planejado, sem que tivesse autonomia ou pudesse ao menos questionar o futuro que lhe esperava.

O homem sempre dominou a sociedade em todos os seus segmentos e a mulher, existia para servir ao homem. Primeiramente, a mulher era submissa ao seu pai e inclusive aos seus irmãos e figuras familiares masculinas. Após, essa hierarquia e soberania masculina se dava em relação ao seu marido. No matrimônio, a mulher para cumprir o seu papel e ser realizada enquanto mulher - segundo os olhos da sociedade - deveria servir ao seu marido, o qual era o mantenedor do lar, e constituir uma família, ou seja, deveria ocupar o papel de mulher enquanto dona de casa, mãe e esposa.

Com o passar do tempo, as mulheres passaram a manifestar as suas inquietações e insatisfações com a condição imposta pela sociedade patriarcal. Por volta dos anos setenta, começam a surgir os movimentos feministas e a crítica feminista, revolucionando o papel da mulher na sociedade e em todos os seus campos. A partir deste momento, as mulheres começaram a conquistar o seu espaço, seja em relação ao seu próprio corpo, seja em relação ao mercado de trabalho, bem como à política e questões sociais.

Aliado a estas conquistas, as mulheres passaram a ocupar forte espaço no campo da literatura. Diversas escritoras marcaram os anos setenta e oitenta com as suas obras, as quais tratavam dos mais variados assuntos relacionados a condição e identidade cultural feminina. Para elucidar tais questões, a presente pesquisa analisou as mensagens que podem ser apreendidas pelos leitores no conto *I LOVE MY HUSBUND*, de Nélide Piñon, narrativa

essa que abre um leque de discussões sobre a construção da identidade cultural feminina a partir dos construtos de memória.

*I LOVE MY HUSBUND*, apresenta o dia-a-dia de uma mulher e os percalços enfrentados no seu matrimônio dentro das quatro paredes de sua casa. Evidencia-se um casamento atrelado aos princípios burgueses, em que o marido é o mantedor da casa e a mulher a “dona de casa”. A protagonista do conto por meio da narrativa manifesta os seus sentimentos que vão do conformismo com aquela condição que lhe é imposta até sua revolta e manifestação de seus sentimentos que urgem por liberdade, no entanto, ao final da narrativa, a mulher retorna à sua realidade e ao conformismo com a vida que lhe foi traçada.

No conto analisado, evidenciam-se as questões inerentes à construção da identidade cultural do gênero feminino a partir da memória. Desta forma, após analisar-se algumas passagens substanciais da narrativa, fora elencados neste estudo questões conceituais e críticas relativas à identidade, gênero e memória. A memória enquanto elemento essencial à construção da identidade do gênero feminino.

No que tange ao gênero, verificou-se que Judith Butler, um dos principais nomes nas discussões de feminismo, levanta uma crítica ao papel da mulher, uma, enquanto sujeito do feminismo. Para Butler, gênero deve ser visto como um efeito. Em relação à identidade, conforme as teorias de Michael Pollak, vive-se uma crise da identidade na pós-modernidade, visto que, não se pode atribuir a sua construção unicamente à questões ligadas à cultura.

Portanto, nesta pesquisa se pode aferir que, identidade, gênero e memória encontram-se atrelados entre si e, a construção de cada indivíduo depende destes três elementos. Assim, verificou-se que é um tanto quanto complexo conceituar incisivamente cada um deles, visto que, com o passar das décadas a construção da identidade cultural do gênero feminino sofrera e seguirá sofrendo alterações, na medida em que, conforme se depreende no conto narrado em 1980, a mulher possuía uma condição de submissão, no entanto, com o passar das décadas, tal condição está sendo modificada e, a mulher vem ganhando voz e vez na sociedade contemporânea.

Ressalta-se por fim, a importância de discutir a construção da identidade cultural feminina no contexto atual, pois, ao olhar para o passado e aos caminhos trilhados pelas mulheres até o presente momento, é clarividente todos os percalços enfrentados e todas as conquistas alcançadas. Analisar e discutir questões inerentes à construção da identidade cultural do gênero feminino e relativas à condição da mulher no contexto social, é reiterar a ideia de que as mulheres nunca deixarão de lutar pelo fim da hierarquia patriarcal e pela igualdade de gênero.

## Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. ed: Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2003.

CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Editora Quarteto. ed.1, 2001.

DE LETRAS, Academia Brasileira. **Biografia de Nélida Piñon**. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/nelida-pinon/biografia>>. Acesso em 21 jun de 2018.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e Literatura no Brasil**. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-4014200300030001](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-4014200300030001)>. Acesso em 20 jun de 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. TRADUÇÃO: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DPeA, 2006.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução: Eliane Lisboa. 5 ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

\_\_\_\_\_. **O pensar complexo e a crise da modernidade**. Organizadores: Alfredo Pena-Vega e Elimar Pinheiro de Almeida. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: Estudos Históricos. Vol. 5. n.10. Rio de Janeiro: 1992.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 9. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2009

XAVIER, Elódia. **Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória**. Disponível em: <<http://litcult.net/2012/11/06/narrativa-de-autoria-feminina-na-literatura-brasileira-as-marcas-da-trajetoria/>>. Acesso em 20 jun de 2018.

ZOLIN, Lúcia Osana. **A literatura de autoria feminina no contexto da pós-modernidade**. In: Revista de Estudos Literários - Ipotese. Vol. 13. Minas Gerais, 2009. Disponível em: <<https://ipotesi.ufjf.emnuvens.com.br/ipotesi/article/view/613/549>>. Acesso em 22 jun de 2018.

\_\_\_\_\_. **A construção do feminino nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas: Miguel Torda e Nélida Piñon**. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/4183/2847>>. Acesso em 22 jun de 2018.

\_\_\_\_\_. **A representação da mulher na narrativa de Nélida Piñon**. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1112/950>>. Acesso em 22 jun de 2

**PATHWAYS BETWEEN DOMINATION THE SUBMISSION: THE  
CONSTRUCTION OF FEMALE CULTURAL IDENTITY IN "I LOVE  
MY HUSBUND", FROM NÉLIDA CUIÑAS PIÑÓN FROM THE  
CONSTRUCTIONS ON MEMORY**

**Abstract**

The present study aims to demonstrate the construction of female identity driven by issues inherent to memory and gender relations. For that, the narrative *I LOVE MY HUSBUND* by writer Nélide Piñón was used as a paradigm in order to carry out an analysis of the construction of the feminine identity presented in the story. For this analysis to be possible, through the technique of bibliographical research, the conceptual constructs of gender and memory were elucidated, which are linked to the construction of the feminine identity. Using the method of systemic-complex approach, an analysis of the main passages of the tale was carried out, in which it was possible to identify factors that lead to the construction of identity linked to the condition of being a woman and, later, to analyze in a more conceptual way the issues of identity, gender and memory that dialogue with one another. The analysis of the narrative was made feasible through the method of monographic procedure. In this way, it was possible to verify that the feminine identity is tied to historical questions, which leads to the construction of the memory of the woman who, originally, was exclusively seen for matrimonial and domestic tasks. Thus, the memory of a woman, along with her identity, eventually define the female gender.

**Keywords:** Gender. Identity. Memory.

Recebido em: 10/07/2019

Aprovado em: 11/08/2019

# Efeitos da narrativa epistolar em histórias de horror: de Drácula aos videogames de Survival Horror

Adriana Falqueto Lemos  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo (IFES)

## Resumo

Objetiva-se traçar um breve panorama da escrita epistolar como instrumento de criação de efeito gótico na narrativa do romance *Drácula*, de Bram Stoker, para desenvolver uma discussão sobre como esse efeito vem sendo produzido em narrativas de jogos das franquias de videogames do gênero de *Survival Horror* como *Resident Evil 4* (2005) e *Fatal Frame* (2001). Metodologicamente, a pesquisa é empreendida pela revisão bibliográfica do gênero literário gótico e de suas características – no que tange à escrita epistolar e análise de corpus, tanto composto pelo romance *Drácula* quanto por imagens e trechos das mensagens dos jogos em questão. Essa abordagem se sustenta graças às contribuições da História Cultural defendidas por Roger Chartier (2002), na perspectiva de que os indícios materiais dos objetos culturais devem ser abarcados nas análises sobre as leituras empreendidas pelos leitores. Conclui-se, após revisão e análises empreendidas, que os efeitos provocados pela fragmentação narrativa causada pelo uso de registros escritos e de falas gravadas encontrados pelos jogadores em ambos os jogos paralelizam os efeitos que são provocados pelo trabalho de Stoker na construção do romance *Drácula*.

## Palavras-chave

Narrativa. Epistolar. Drácula. Survival Horror. Videogame.

*Drácula*, romance escrito pelo irlandês Bram Stoker e publicado pela primeira vez em 1897, é uma das obras que construiu o que se compreende hoje como o estilo literário gótico, ao lado de outras como *Frankenstein*, de Mary Shelley, e *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson. Como estilo literário, o gótico surgiu durante o romantismo e se tornou, assim como o segundo, um tipo de gênero “menor”, que, segundo críticos, servia apenas para distrair os leitores sem fazer com que eles tivessem uma fruição crítica elevada (GAMER, 2000, p. 69). Propositadamente, era como se o estilo gótico fosse menor justamente por estar ajustado aos anseios dos leitores da Inglaterra do século XVIII. A princípio, obras como *O castelo de Otranto* (1764), de Walpole, e *O Velho Barão Inglês* (1777), de Clara Reeve, filiam-se ao momento em que o estilo gótico se relaciona com o passado medieval, com temas que fazem parte desse recorte estético. Os escritores que vieram depois de Walpole e Reeve notaram a preferência do público pelas histórias de horror e, já na Era Vitoriana, em 1837, o estilo gótico estava consolidado com as características e temas pelos quais hoje é conhecido (GATES, 1976, p. 12). Na época, os temas já tinham se descolado completamente do cenário medieval e penetrado o imaginário urbano londrino. O estilo gótico teve seu apogeu e sua queda antes do final do século XVIII, mas ainda atrai leitores e, por isso, obras do estilo ainda são publicadas contemporaneamente (HOGLE 2002, JONES, 2010, p. 5; NORTON, 1972, p. 31).

Dentre vários temas do gótico, selecionamos especificamente para este estudo o formato descontínuo que os romances podem apresentar, com diversas narrativas fragmentadas. De acordo com Sedgwick (1986, p. 9<sup>34</sup>), os romances góticos, além de diversos aspectos, são constituídos pela “forma do romance: é provável que seja descontínuo e complexo, talvez incorporando contos dentro de contos, mudanças de narradores e dispositivos de enquadramento como manuscritos encontrados ou histórias interpoladas”. Assim sendo, o formato de *Drácula*, epistolar, implica essa fragmentação comentada por Sedgwick; o romance encarna na construção tanto do cerne narrativo quanto da forma escrita aspectos da literatura gótica.

Essa característica fragmentária diz muito sobre os efeitos produzidos pelo romance gótico e, em especial, sobre *Drácula*. Sucesso desde o seu lançamento, o romance de Bram Stoker se mantém interessante ao longo do tempo por diversos motivos, mas, pontualmente, podem-se destacar a pesquisa etnográfica feita por Stoker, que lhe conferiu

<sup>3</sup> “[...] novel’s form: it is likely to be discontinuous and involuted, perhaps incorporating tales within tales, changes of narrators, and such framing devices as found manuscripts or interpolated histories” (SEDGWICK 1986, p. 9).

<sup>4</sup> As traduções desse artigo, salvo referência, são de nossa autoria.

conhecimento suficiente para que pudesse falar sobre culturas folclóricas de povos distantes, e o tema do vampiro, sempre sedutor – e que traduz anseios sociais. Estilisticamente, a narrativa se desenrola em diversas formas materiais as quais os personagens têm acesso para registrar os ocorridos: sendo um romance epistolar, *Drácula* é escrito a muitas mãos, e se compõe com notas de diários, documentos, bilhetes, memorandos, registros de bordo, notícias de jornal, cartas, gravações em fonógrafo, máquinas de datilografia etc. Esses relatos são organizados cronologicamente por Mina Murray, esposa de Jonathan Harker, protagonista do romance, e relatam os eventos que ocorreram entre maio e novembro em algum momento da década de 1890.

Graças a essa profusão de materialidades e relatos que a narrativa vai se desenvolvendo em diversos planos, na maioria das vezes, paralelos entre si. Enquanto Harker relata sua estada com Conde Drácula, na Transilvânia, por meio de diário, Mina descreve seus dias com sua amiga Lucy Westenra. Dr. John Seward, um dos três pretendentes de Lucy, faz gravações no fonógrafo que, posteriormente, viriam a ser transcritas, datilografadas por Mina. Para a jovem esposa de Harker, era de vital importância que todos os relatos estivessem reunidos para que todos pudessem combater o vampiro Drácula de maneira apropriada: informação era imprescindível.

Em *Drácula*, portanto, a narrativa se desenvolve com o agrupamento de diversos relatos, de diversas fontes e materialidades distintas. Esses relatos estão fragmentados tanto em gênero discursivo (pois os registros e os conteúdos se diferem quanto à forma em que são escritos) quanto em autoria, pois há vários personagens que as escrevem. Observe como Stoker inicia seu romance, antes do primeiro relato escrito em diário, em notas taquigráficas, por Jonathan Harker.

A forma como esses documentos foram organizados será esclarecida pela leitura dos mesmos. Todos os trechos desnecessários foram eliminados, para que uma história completa – e quase em desacordo com as crenças dos tempos mais recentes – possa ser vista como simples fato. Não há nesses documentos uma única afirmação que possa ter sofrido as alterações e os erros da memória: todos os relatos aqui presentes são rigorosamente contemporâneos aos eventos por eles registrados; e esses registros seguem o ponto de vista de seus autores, estando circunscritos aos limites de seu conhecimento (STOKER, 2014, p. 50).

O formato epistolar certamente produz esse efeito de verdade almejado por Stoker. Nesse caso, especificamente, é possível perceber a intenção do autor em implicar em seu texto uma legitimação que venha de fora de si, como se sua autoria se resumisse na organização dos registros deixados por outros, e que os relatos por si só fossem suficientes para verificação da veracidade. Mesmo que Stoker não tenha tido por pretensão o desejo de

que sua obra fosse tomada como fato verídico, o jogo que ele propõe (como organizador de uma série de relatos feitos por terceiros) provoca no leitor, pela própria forma como a narrativa se apresenta um efeito de curiosidade, como se este estivesse lendo registros secretos, escondidos, guardados, revelados etc. Negativamente, pode-se perceber que a primazia de Stoker pela narrativa das sequências de ação provoca um apagamento dos personagens (GATES, 1976, p. 40). Outro ponto interessante que se depreende da introdução de Stoker está na ideia de que os personagens são alheios aos fatos até que possam ser informados. Esse controle de informações é bastante importante no romance e se desenvolve com precisão na escrita de Stoker, porque toda a justificativa de sua escolha pela forma de relatos prescinde da ignorância dos personagens.

Assim como declara Salazar (2017), faltam estudos mais aprofundados sobre a técnica narrativa utilizada por Stoker para desenvolver seu romance. O início de *Drácula* é bastante sedutor e compreende, em muitas páginas, um tipo de escrita que parece ser a de literatura de viagem, com Harker descrevendo o que está vivendo no seu trajeto, da Inglaterra para a Transilvânia, para sua leitora, Mina. Salazar discute que, de modo geral, a narrativa do livro é composta por registros de pessoas que pensam que suas anotações podem ser úteis para futuras leituras ou para que quem a escreve se lembre da informação (SALAZAR, 2017, p. 4). Podemos dizer, então, que a narrativa é constituída por agentes alheios a ela – os personagens não sabem que estão escrevendo para que seus relatos façam parte de um romance coeso. Dessa maneira, uma nota de jornal sobre um lobo que escapou do Zoológico só vai fazer sentido muito depois na narrativa.

Em sua análise, Gough (1996) nos chama atenção para a importância dessa rede narrativa transmidiática que se inter cruza no romance. Para o pesquisador, é por meio dessa produção narrativa que os personagens da história obtêm o conhecimento necessário para superar os obstáculos e derrotar *Drácula* (1996, p. 259). Segundo Gough, o ato de escrever se reveste de importância à medida que os personagens descobrem o mundo sobrenatural; eles pensam que seus manuscritos podem servir de material para que outras pessoas possam ter acesso e que, através desse conhecimento, possam se poupar de uma futura ameaça.

Além de ser, por si só, um instrumento de organização de dados científicos e relatos importantes que podem servir para futuras gerações, a escrita em *Drácula* se revela também como uma forma de amparo e conforto nos momentos de desespero e incerteza pelos quais os personagens atravessam (GOUGH, 1996, p. 259; BACKHOUSE, 2003, p. 17; SALAZAR, 2017, p. 4; BUTLER, 2002, p. 14; HINDLE, 2014 p. 34). Ainda há que se destacar a luta contra o processo de alienação em que vivem os personagens de romances

góticos. Ao escrever, os personagens da trama de *Drácula* parecem tentar entender o que está acontecendo e como lidar com esses fatos. Observemos o que seria o último relato de Lucy, no qual podemos perceber as motivações pelas quais escreve.

Deixarei estas páginas em algum lugar onde possam ser facilmente encontradas, pois não quero que nenhum inocente seja considerado culpado pelo que aconteceu. Este é um registro exato dos fatos ocorridos esta noite. Sinto que estou morrendo de fraqueza e mal consigo escrever; mas *vou escrever*, mesmo que isso me mate (STOKER, 2014, p. 263, grifo do autor).

Outro trecho em que é possível perceber a valorização da escrita como forma de cristalização dos fatos e conforto em meio ao caos está na passagem em que Jonathan escreve sobre seu tormento dentro do castelo de Drácula.

Começo a compreender, aos poucos, certas coisas que antes haviam me intrigado. Até hoje não entendera por completo aquelas palavras que Shakespeare colocou na boca de Hamlet:  
Papel, papel, quero meus papéis!  
Preciso escrever, escrever tudo etc.  
Pois agora, sentindo meu cérebro desmoronar, como se o impacto final da ruína tombasse sobre ele, eu recorro às páginas do meu diário em busca de alívio. O hábito de registrar minuciosamente os fatos deve diminuir o poder da angústia (STOKER, 2014, p. 205).

Nota-se o trabalho de leitura por parte do leitor, que investiga, junto com os personagens, os fatos. Para isso, esse leitor acessa diversos documentos escritos por múltiplos autores e depreende uma narrativa a partir da organização dessa profusão de relatos. Essa rede textual formada por diversos recortes e trechos fragmentados revela personagens que ignoram o panorama geral da narrativa e reserva para a audiência o papel do investigador hermenêutico que coleta as evidências para, dali, extrair o sentido – algo próprio da estética da recepção.

A estética da recepção e efeito precisamente não tem mais como seus objetivos traçar o texto até o que ele “quis dizer”, até um significado escondido por trás dele, ou o seu “significado objetivo”. Mais do que isso, essas propostas definem o significado de um texto como a convergência da estrutura de um trabalho e a estrutura da interpretação que estará sempre por ser construída. Seus instrumentos não são outros senão a reflexão hermenêutica, empregada conscientemente e controladamente, o que deve acompanhar qualquer interpretação<sup>5</sup> (JAUSS, 1979, p. 84).

Problematicamente, a noção de leitura também perpassará as questões levantadas por Roger Chartier em *A História Cultural entre práticas e representações* (2002), já que não

---

<sup>5</sup> “The aesthetics of reception and effect precisely do not any longer have as their goal the tracing of a text back to its ‘statement,’ to a significance hidden behind it, or to its ‘objective meaning.’ Rather, they define the meaning of a text as a convergence of the structure of the work and the structure of the interpretation which is ever to be achieved anew. Their instrument is nothing other than the hermeneutic reflection, consciously and controllably employed, which must accompany all interpretation” (JAUSS, 1979, p. 84).

tomaremos a compreensão do leitor como fruto de uma experiência que se desloca do concreto. Pelo contrário, a leitura que Stoker evoca se circunscreve no seu estilo e, por isso, o efeito que ele deseja provocar no leitor só pode ser alcançado graças aos arranjos feitos, com uso de diversos gêneros textuais. Chartier alude à esta perspectiva quando compreende que

Considerar a leitura como um ato concreto requer que qualquer processo de construção de sentido, logo de interpretação, seja encarado como estando situado no cruzamento entre, por um lado, leitores dotados de competências específicas, identificados pelas suas posições e disposições, caracterizados pela sua prática do ler, e, por outro lado, textos cujo significado se encontra sempre dependente dos dispositivos discursivos e formais — chamemos-lhes “tipográficos” no caso dos textos impressos — que são os seus (CHARTIER, 2002, p. 26).

Mais do que um sentido solto da materialidade, o conteúdo da leitura (o texto em si), será produto também da forma material da obra – inclusas aqui todas as ferramentas utilizadas pelo autor e editores. O efeito causado pela escrita epistolar de Stoker é provocada pelo uso deste tipo de artifício. Dessa forma, calcamo-nos nos estudos da História Cultural por que

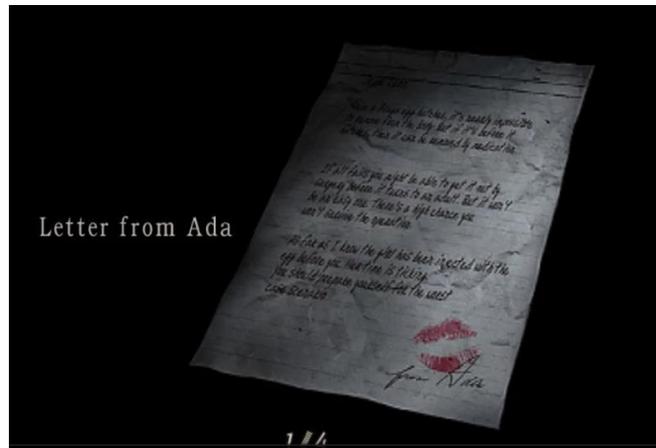
[...] esta história deve ser entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido. Rompendo com a antiga ideia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único — o qual a crítica tinha a obrigação de identificar —, dirige-se as práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo (CHARTIER, 2002, p. 27).

A escrita epistolar, enquanto mecanismo narrativo usado por Stoker, é comumente encontrada nos jogos digitais. No artigo “Livros e leituras em *Resident Evil 4* (2005)”, por exemplo, analisam-se as representações de leitura e literatura trazidas pelo jogo. *Resident Evil 4* narra a história do policial Leon Kennedy, enviado a uma aldeia na Espanha para resgatar a filha do presidente. Atenta-se, no artigo em questão, para o fato de que as histórias dos jogos do gênero *Survival Horror*, por exemplo, são acessadas pelo jogador ao longo da narrativa. Ele encontra notas, recados, bilhetes e registros diários que dão conta de explicar o universo ficcional do jogo em questão. Essas mensagens contêm importantes informações que servem para que o jogador possa entender como pode superar um desafio, mas também contam a história que contextualiza esse universo diegético.

[...] de modo quase mandatório, os jogos de videogame, em geral, usam itens escritos como livros, notas curtas, documentos, postais, artigos e recados para que os personagens (e o jogador) tenham acesso a textos que explicam a história do jogo. Em *Resident Evil 4* (2005), há muitos recados deixados por diversos personagens que podem ser encontrados por Leon; tais mensagens ajudam o jogador a entender tanto o que se deve fazer para conseguir sair de um lugar para outro quanto a compreender o que está acontecendo paralelamente na narrativa (ou mesmo o que já aconteceu) (FALQUETO-LEMOS, 2017, p. 287).

Observemos a carta deixada por Ada para Chris em *Resident Evil 4*.

Figura 1: Letter from Ada, *Resident Evil 4* (2005).



Fonte: *Resident Evil Wiki*. Disponível em:

<[https://residentevil.fandom.com/wiki/Letter\\_From\\_Ada](https://residentevil.fandom.com/wiki/Letter_From_Ada)>. Acesso em: 29 out. 18.

O texto da carta poderia ser exibido para o jogador de forma descolada da materialidade do papel se o objetivo fosse apenas o de informar o jogador sobre o conteúdo da mensagem deixada pela personagem Ada. Ao contrário, a busca pelo efeito causado pela própria impressão do documento se explicita no uso da imagem de uma carta escrita à mão num papel de carta, agora amassado e sujo, com a marca do batom de Ada. Outra imagem interessante é o diário deixado por Luis e encontrado por Leon. Dessa maneira, a narrativa é entremeada por cartas e outras materialidades, que contribuem tanto como apêndices, informações que agregam detalhes à narrativa principal, quanto como elementos que produzem efeitos de suspense.

Figura 2: Luis's Memo, encontrado em uma cela, *Resident Evil 4* (2005).



Fonte: *Resident Evil Wiki*. Disponível em:

<[https://residentevil.fandom.com/wiki/Luis%27\\_Memo](https://residentevil.fandom.com/wiki/Luis%27_Memo)>. Acesso em: 29 out. 18.

Observamos o uso do registro do diário para que se mostre ao jogador que o personagem Luis Sera vem desenvolvendo uma pesquisa científica sobre o vírus que infecta as vítimas em uma vila rural da Espanha. Luis descreve as mutações encontradas nas vítimas do vírus Las Plagas em dez páginas, utilizando fotos e relatos detalhados. O uso desse tipo de item encontrado no jogo aumenta a robustez da ficção do jogo, fazendo com que o jogador mergulhe cada vez mais no universo ficcional da narrativa. Neste caso, a grande quantidade de informações documentadas que são encontradas no jogo implica diretamente na qualidade narrativa, na imersão do jogador e no vigor do universo diégético.

Observa-se o mesmo nos jogos da franquia *Fatal Frame*. No primeiro jogo da franquia, lançado em 2001, acompanhamos a história de Miku Hinasaki, uma jovem que decide ir até a mansão Himuro investigar o desaparecimento de seu irmão, Mafuyu, ocorrido duas semanas antes de sua empreitada. A história, que começa em 1989, exhibe logo no começo o que poderiam ser os últimos momentos de Mafuyu na mansão, antes de ser abduzido por alguém. Mafuyu havia ido em busca de seu professor, Junsei Takamine, também desaparecido na mansão. O objetivo do pesquisador era recolher dados e registros da história do local, famoso por ser mal-assombrado.

De fato, Miku descobre que há vários fantasmas na residência e, junto com ela, o jogador vai conhecendo a história dos pesquisadores desaparecidos junto com Takamine, de uma família que morou na mansão anos antes dos folcloristas chegarem e dos primeiros donos da residência, um clã Himuro. Durante o jogo, Miku vai sendo transportada no tempo, noite após noite e, voltando ao passado, conhece as histórias dos fantasmas atormentados que ainda rondam o local. Todas essas histórias são reveladas através de cartas, diários, bilhetes, notas e gravações em áudio e fotografias encontradas pelo jogador.

Figura 3: Child's Writing, encontrado em um quarto da mansão Himuro, em *Fatal Frame* (2001).

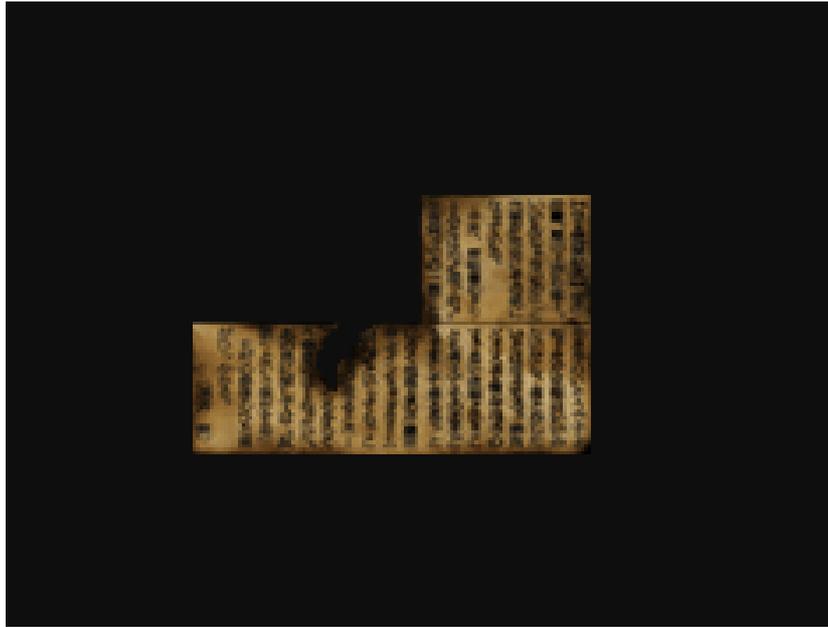


Fonte: *Zero Wiki*. Disponível em:

<[http://bcl.rpen.us/zerowiki/index.php?title=Child%27s\\_Writing](http://bcl.rpen.us/zerowiki/index.php?title=Child%27s_Writing)>. Acesso em: 29 out. 18.

Neste fragmento, lemos a mensagem que uma criança deixou, perguntando-se por que sua coleguinha não veio brincar com ela novamente. O papel está sujo e parcialmente rasgado, o que implica as condições em que a mansão se encontra e a idade do documento.

Figura 4: Clipping From A Local Newspaper, encontrado na mansão Himuro, em *Fatal Frame* (2001).



Fonte: Zero Wiki. Disponível em: <  
[http://bcl.rpen.us/zerowiki/index.php?title=News\\_Clipping\\_3\(FF\)](http://bcl.rpen.us/zerowiki/index.php?title=News_Clipping_3(FF))>. Acesso em: 29 out. 18.

Nesse recorte de uma antiga notícia de jornal, lê-se:

No final do dia de ontem, um corpo humano sem membros foi encontrado na montanha Himuro, localizada na região sul da prefeitura. As mãos, pés e cabeça do corpo foram todos arrancados. A polícia está investigando o caso tanto como assassinato quanto como acidente. O corpo não foi identificado, mas acredita-se que seja um homem com cerca de 30 anos. A polícia também está levando em consideração o fato de que um corpo, mutilado da mesma maneira, foi encontrado no mesmo local há 15 anos (FATAL FRAME, 2001<sup>6</sup>).

A notícia macabra ilustra bem a qualidade dos relatos encontrados durante o jogo. São histórias fragmentadas que dão ao jogador indícios de fatos que não estão ligados, necessariamente, ao momento narrativo em que ele se encontra. Esses fragmentos apontam para histórias ou que vão ainda ser desveladas, ou que simplesmente povoarão o imaginário do jogador enquanto este joga o jogo sem, de fato, representarem informações úteis ou correlacionadas. A narrativa de *Fatal Frame* é intrincada e complexa porque é feita de quatro gerações de histórias que se acumulam na poeira da mansão. Miku vai desvelando o passado de cada personagem gradativamente e como as informações vêm a conta-gotas, de forma bastante parcelada, o efeito é de um intrincamento narrativo ainda mais severo. A cada

---

<sup>6</sup> “Late yesterday, a human body with no limbs was found in Himuro Mountain, located in the southern region of the prefecture. The body's hands, feet and head were all torn off. The police are investigating the case as both a murder and accident. The body has not been identified, but it is believed to be a man around the age of 30. The police is also taking into consideration the fact that a body, mutilated in the same manner, was found in the same location 15 years ago” (FATAL FRAME, 2001).

momento as histórias surgem, desconexas, e é preciso bastante atenção, por parte do jogador, para ordenar o fio narrativo. É preciso encontrar vários diários de diversas pessoas diferentes, gravações, recortes de notícias antigas e manuais.

Nos jogos que usam essa estratégia epistolar para contar ou aprofundar suas narrativas, é preciso que o jogador faça uma leitura dos diversos fragmentos com os mais variados gêneros e autorias encontrados escondidos ou espalhados pelos espaços que encontra. A leitura das mensagens é feita, num primeiro nível, por decodificação, ao passo que a compreensão do sentido (tanto de cada texto isolado quanto do conjunto de textos encontrados no jogo) é um exercício hermenêutico. Assim como na leitura de *Drácula*, a organização de todas as informações fragmentadas deve ser operada na recepção, ou seja, por leitura.

É provável que a fragmentação narrativa, enquanto característica do romance gótico, possa causar o efeito de suspense e confusão próprios desse estilo literário. A fragmentação narrativa toma uma forma interessante quando se manifesta numa construção narrativa que se faz a partir de documentos, cartas e outros registros materiais. Dessa maneira, as materialidades utilizadas reforçam os aspectos ficcionais do teor narrado. Em videogames, diferentemente do caso do romance *Drácula*, a ficcionalidade desses registros materiais é exacerbada pela assunção da própria forma material. O texto, conteúdo do registro, fica impregnado do sentido da matéria oriunda.

Essa forma descontínua, típica do romance gótico, desabrocha na narrativa de videogame, porque contribui tanto para o enriquecimento da trama principal quanto para a criação de fluxos de histórias que são contos repletos de detalhes descontinuados. Observa-se, assim, a mudança de narradores e dos dispositivos narrativos.

O conjunto de informações reunidas em *Drácula* e a motivação para que todo esse material pudesse ter sido escrito ou gravado tinham, como motivação, o desejo dos personagens se protegerem e se informarem sobre as atividades do conde. O registro de tudo o que ocorre tem como justificativa a utilidade que dele se fará. Assim o é nos videogames: os registros são deixados por ocasião de necessidade, por serem importantes. Na maior parte das vezes os registros são deixados para que aqueles que os encontrarem possam se precaver de algum perigo – vê-se neste trecho do último de uma série de seis registros feitos por Takamine e encontrados por Miku.

Se tudo correr bem, ninguém nunca terá que ler estas notas, e eu posso usá-las para o conteúdo do meu próximo livro. Para encerrar, gostaria de agradecer meu assistente e meu parceiro, Tomoe Hirasaka. Se não fosse pelas palavras que ela deixou comigo,

eu não teria sido capaz de concluir isso, meu trabalho final. Se eu não voltar, por favor, dê a ela um enterro decente. Assinado: Junsei Takamine, 15 de setembro<sup>7</sup> (Black Notebook Scrap – Novelist Takamine’s Notes 6, FATAL FRAME, 2001).

É possível perceber tanto a escrita testemunhal e epistolar sendo utilizada para aviso a quem fica, quanto instrumento de interlocução em meio a momentos de medo. O efeito de verdade provocado pelo uso de registros outrem que os do “próprio escritor”, que se passa por mero organizador dos relatos, também se implica em jogos de videogame. *Fatal Frame* trata de uma história que faz parte do folclore japonês, e o design do jogo utiliza-se dessa informação na tela inicial do jogo. Quando implica a correlação com a realidade, o jogo ressalta o efeito desejado pelo uso desses registros e de suas materialidades – seja de curiosidade do jogador, de verdade da mensagem, de identificação com o autor da mensagem, de medo etc.

O apagamento dos personagens na narrativa provocado por Stoker, pela primazia do uso dos registros epistolares, pode ou não ocorrer nos jogos de videogames. Tanto em *Resident Evil 4* como em *Fatal Frame*, os protagonistas não expressam suas subjetividades e poderiam ser classificados como personagens rasos. Em contrapartida, a expressividade e complexidade se manifesta com intensidade nos personagens de *Fatal Frame*, graças aos registros por eles feitos. Neste caso, os relatos são a única forma de comunicação dessas pessoas, todas mortas, com o mundo de Miku – mas a comunicação, pela própria forma que assume, é rica e significativa. Os relatos feitos por gravação em fitas são bastante macabros.

O controle do fluxo de informações que é feito por Stoker com o uso dos registros dos personagens também funciona nos jogos, assim como a descoberta da correlação entre os fatos ao longo da narrativa. Os protagonistas desses jogos, assim como os jogadores, têm acesso às informações de pouco em pouco, o que aumenta o suspense enquanto se joga. O jogador deve fazer associações entre os relatos encontrados, a história do jogo e o momento narrativo que está se desenvolvendo enquanto ele atua; o processo de compreensão dos significados que emergem desse conjunto de textos sincréticos é tanto da ordem da decodificação quanto da sensibilidade hermenêutica de organizar o todo de informações descontínuas e tirar disso o sentido do texto.

---

<sup>7</sup> “If all goes well, no one will ever have to read these notes, and I can use them towards the content of my next book. In closing, I would like to thank my assistant and my partner, Tomoe Hirasaka. If it weren’t for the words she left with me, I wouldn’t have been able to complete this, my final work. If I don’t return, please give her a decent burial. Signed: Junsei Takamine, September 15th” (Black Notebook Scrap – Novelist Takamine’s Notes 6, FATAL FRAME, 2001).

Nos personagens de videogames que, assim como os de Stoker, escrevem, fica a sensação de alívio dos tormentos vividos. Pode-se perceber como os personagens buscam esse amparo em mensagens como a primeira deixada por Mafuyu:

24 de setembro. Eu tive um mau pressentimento desde que cheguei a esta mansão. Estou deixando anotações neste caderno apenas para o caso de alguma coisa acontecer comigo. Eu tenho que encontrar o Sr. Takamine e os outros rápido... Espero que não seja tarde demais! (Mafuyu's Notes 1, FATAL FRAME, 2001<sup>8</sup>).

Analisamos a narrativa fragmentária do gótico como se manifesta em *Drácula*, de forma epistolar – e seus desdobramentos nas narrativas de videogames de *Survival Horror*. Utilizou-se, como recorte, esse aspecto do romance gótico e sua caracterização no romance de Stoker, singular pelo uso de diversas formas de relatos. Foi possível traçar uma análise que paralelizou o romance com os dois videogames estudados, *Resident Evil 4* e *Fatal Frame*. Comparando o uso de epístolas e outros registros materiais como mecanismos narrativos, tanto em *Drácula* como nos videogames, é possível depreender que, nas três narrativas, os efeitos provocados são semelhantes. Esses efeitos funcionam tanto como dispositivos que ampliam os sentidos da narrativa principal, quanto a extrapolam, criando a sensação de que há um mundo diegético bastante robusto. Outros efeitos causados, de curiosidade, ansiedade e identificação também ocorrem em todas as narrativas, já que se implicam na leitura dessas narrativas, que se descolam, desconectam, convergem e se imiscuem, finalmente, com a participação do leitor/jogador. Apesar de termos privilegiado dois jogos apenas nesta análise, a maioria dos jogos (senão todos) de *Survival Horror* utiliza o uso de escrita epistolar (em diversas materialidades) para alcançar os efeitos aqui mencionados. Exemplos disso são os jogos das franquias *Silent Hill*, *Condemned*, *Dead Space*, *Outlast*, *Forbidden Siren*, o jogo *Amnesia: The Dark Descent* (2010) e muitos outros. Isso não significa que os videogames representem uma espécie de fim das narrativas tradicionais. O que podemos perceber é uma evolução enquanto possibilidade de criação de dispositivos narrativos para produção de efeitos na recepção, o que pode, certamente, fomentar um processo reverso: as narrativas tradicionais, como vistas em romances literários, apropriarem-se dessas novas maneiras de contar histórias.

## Referências

---

<sup>8</sup> “September 24<sup>th</sup> I've had a bad feeling ever since I came to this mansion. I'm leaving notes in this notebook just in case anything happens to me. I've got to find Mr. Takamine and the others fast... I hope it's not too late!” (Mafuyu's Notes 1, FATAL FRAME, 2001).

BACKHOUSE, Sarah. **Narrative and Temporality in ‘Dracula**. Major Project Report, London College of Communication, 2003. Disponível em: <<http://the-publishing-lab.com/uploads/bookshelf/pdfs/SarahBackhouse.pdf>> Acesso em: 26 de março de 2018.

BUTLER, Erik. Writing and Vampiric Contagion in Dracula. In: **Iowa Journal of Cultural Studies**, 2, pp 13-32, 2002. Disponível em: <<https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1015&context=ijcs>> Acesso em: 03 de abril de 2018.

Página  
| 60

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Tradução Maria Manoela Galhardo. 2. ed. Portugal: Difel, 2002.

FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism**. Third edition, Princeton, 1973.

GAMER, Michael. **Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation**. New York: Cambridge University Press, 2000.

GATES, David. **Bram Stoker’s Dracula and the Gothic Tradition**. Dissertação de mestrado, McMaster University, Massachusetts, 1976. 112 pp. Disponível em: <<https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/9592/1/fulltext.pdf>> Acesso em 28 Nov. 2016.

GOUGH, Noel. “Textual Authority in Bram Stoker’s Dracula; or, What’s Really at Stake in Action Research?” In: **Educational Action Research**, Vol. 4, No. 2, 1996.

HINDLE, Maurice. Introdução. In: STOKER, Bram. **Drácula**. Tradução: José Francisco Botelho; organização, introdução e notas de Maurice Hindle; prefácio de Christopher Frayling. – 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

HOGLE, Jerrold E. (Org.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 41-62.

JONES, Stephanie. *Exploring Gothic Fiction: A Corpus-Based Analysis*. 2010. 68 f. Dissertação (Mestrado em Evolution of Language and Cognition) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Psicologia e Ciências da Linguagem, The University of Edinburgh, Edinburgh, Scotland. Disponível em: <<http://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/5351>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

NORTON, Rictor. Aesthetic Gothic Horror. **Yearbook of Comparative and General Literature**, n. 21, 1972, 31-40. Disponível em: <<http://rictornorton.co.uk/gothic/horror.htm>> Acesso em: 28 nov. 2016.

SALAZAR, Anthony. “Curing the Vampire Disease with Transfusion: The Narrative Structure of Bram Stoker’s Dracula.” In: **English Language and Literature Studies**; Vol. 7, No. 3; 2017.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **The Coherence of Gothic Conventions**. New York and London: Methuen, 1986.

SEGGERS, Rien Theodorus; JAUSS, Robert Hans; BAHTI, Timothy. An interview with Hans Robert Jauss. **New Literary History**. Charlottesville: The Johns Hopkins University Press, v. 11, n. 1, pp. 83-95, outono. 1979. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/468872>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

STOKER, Bram. **Drácula**. Tradução: José Francisco Botelho; organização, introdução e notas de Maurice Hindle; prefácio de Christopher Frayling. – 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

RESIDENT Evil 4, Capcom. PlayStation 2, 1 DVD, 2005.

FATAL Frame, Tecmo. PlayStation 2, 1 DVD, 2001.

## NARRATIVE EFFECTS IN EPISTOLARY HORROR STORIES: FROM DRACULA TO SURVIVAL HORROR VIDEOGAMES

### Abstract

A brief overview of epistolary writing as a tool for creating Gothic effect in the narrative of Bram Stoker's novel *Dracula* is proposed, in order to develop a discussion of how this effect has been produced in video game narratives of franchises of Survival Horror genre as *Resident Evil 4* (2005) and *Fatal Frame* (2001). Methodologically, the research is undertaken through a bibliographical review of the Gothic literary genre and its characteristics – with regard to epistolary writing and *corpus* analysis, both composed by the novel *Dracula* and by images and excerpts from the messages of both games. This approach is supported by the contributions of Cultural History as studied by Roger Chartier (2002), in the perspective that the material evidence of cultural objects should be used in the analyzes of the readings undertaken by the readers. It is concluded, after review and analysis undertaken, that the effects caused by the narrative fragmentation produced by the use of written records and recorded speech that are found by the players in both games parallels the effects that are caused by the work of Stoker in the construction of the novel *Dracula*.

### Keywords

Narrative. Epistolary. *Dracula*. Survival Horror. Videogame.

---

Recebido em: 10/11/2018  
Aprovado em: 15/10/2019

*Mantos de veludo com franjas de algodão: a figura diabólica no Fausto, de Goethe, e em “A igreja do diabo”, de Machado de Assis*

João Pedro Lima Bellas  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

**Resumo** Em sua produção literária, Machado de Assis manteve um constante e intenso diálogo com a tradição intelectual ocidental, tanto no que diz respeito aos modelos clássicos de escrita quanto aos temas tratados em suas obras. Por esse motivo, uma análise de natureza comparativa que leve em consideração esse aspecto intertextual da produção machadiana é capaz de proporcionar um olhar interessante sobre o texto do autor. Desse modo, o presente artigo pretende fazer uma abordagem nesse sentido, propondo uma leitura comparativa entre o conto “A igreja do Diabo”, e a primeira parte do *Fausto*, de Goethe, focalizando, sobretudo, a representação da figura diabólica presente em ambas as obras. O objetivo da análise aqui proposta é explicitar a maneira como os dois escritores exploraram uma personagem bastante significativa da cultura ocidental, esclarecendo as semelhanças e as diferenças entre ambas as representações, para tratar de uma temática universal e atemporal: a condição humana.

**Palavras-chave** Machado de Assis. Goethe. Diabo.

*Aqui está como as coisas se passaram. Em primeiro lugar, não foi Deus que criou o mundo, foi o Diabo...*  
(Machado de Assis)

## Introdução

Ao longo de toda a sua produção, em todos os gêneros pelos quais enveredou, Machado de Assis manteve um constante diálogo com a tradição literária. Tanto no que diz respeito aos modelos de escrita adotados quanto no que tange aos temas abordados, a obra machadiana apresenta uma série de referências a grandes obras, como *A divina comédia* (c. 1304-1321), de Dante, ou *o Fausto*, de Goethe. Nesse sentido, uma análise que leve em conta esse aspecto intertextual é capaz de proporcionar um outro olhar sobre o texto do bruxo do Cosme Velho. Ela nos permite, como indica Sonia Netto Salomão (2016, p. 9), “desvelar os mecanismos de construção da sua obra”, sobretudo porque Machado, longe de simplesmente se apropriar de modelos já existentes, os desconstrói, “quer pela fusão de um com o outro ou outros, quer pela construção ao avesso” (SALOMÃO, 2016, p. 65).

Sem perder de vista esse diálogo estabelecido por Machado de Assis com o cânone ocidental, o objetivo deste ensaio é abordar a relação do autor com *o Fausto*, de Goethe. Minha proposta, especificamente, é analisar comparativamente a primeira parte da tragédia goethiana e o conto “A igreja do Diabo” (1884), com ênfase, sobretudo, na figura diabólica, presente nas duas obras.

## As várias faces do Diabo

O Diabo é uma das personagens mais significativas da cultura e do imaginário ocidental. Anterior ao homem, segundo a escritura bíblica, a figura diabólica surge como o representante e a razão do mal na Terra, capaz de interferir nos acontecimentos da humanidade. Como aponta Maurício Menon, esse personagem surge como justificativa de toda a barbárie e do pecado, na tentativa de perverter a criação divina:

[...] segundo o cristianismo, o Diabo torna-se mentor e articulador do mal que povoa a terra, podendo colocar a seu dispor toda uma potestade de demônios que interfere na vida do homem, seja na esfera coletiva ou na individual. A crença de que Diabo pode estar em toda a parte está diretamente associada a também ideia de Deus onipresente, uma vez que o primeiro se torna oponente declarado do segundo, tentando perverter toda a obra deste (MENON, 2008, pp. 218-219).

O trecho acima faz menção a uma concepção medieval – que ainda se faz presente na contemporaneidade – segundo a qual haveria uma incessante luta entre o bem e o mal. Autores da Patrística, como Santo Agostinho, por exemplo, alertavam para a “força sedutora das falanges do mal que buscavam angariar almas suscetíveis a seu discurso e a suas tentações” (MOURA, 2008, p. 136). Com base nessa disputa, a Igreja fundamentou, por exemplo, as ações da Inquisição, adotando como manual indispensável e autoridade quase inquestionável o famoso *Malleus Maleficarum*, ou *O martelo das bruxas* (1486). O processo inquisitorial era justificado a partir do pressuposto de que haveria um pacto com o demônio por parte das bruxas. Assim, fazia-se o mal – lembremo-nos das condenações à fogueira – em nome de um bem maior (cf. MOURA, 2008, p.136).

Ainda que a luta entre o bem e o mal tenha sido uma concepção amplamente difundida ao longo de toda era Medieval, a figura do Diabo consolidou-se como uma personagem facetada principalmente a partir de suas representações literárias<sup>9</sup>. Nesse sentido, dois textos foram fundamentais para a formação da imagem diabólica: a *Comédia*, de Dante, dita *Divina* por Boccaccio, e o épico inglês *Paraíso perdido* (1667), de Milton. Antes desses autores, o Diabo era concebido como um ser sem uma forma definida, uma vez que episódios como a tentação de Cristo no quarto capítulo do evangelho de São Mateus dão conta de um ser corpóreo, porém sem lhe atribuir qualquer tipo de descrição física:

Nenhuma descrição acerca do Diabo encontra maior repercussão que a de Dante e a de Milton na história literária. Donos de uma assombrosa habilidade, os dois escritores são capazes de **dar forma àquilo que não se vê, traçam o perfil de um ser sem rosto**, condenado à exclusão e pai de toda a maldade existente; o primeiro dá prioridade à descrição da moradia do Senhor das Trevas, enquanto o segundo se detém na “personalidade” do Enganador (MENON, 2008, p. 219. Grifos meus).

A descrição de Satã fornecida por Dante foi, em grande parte, responsável por fixar no imaginário ocidental as características monstruosas tradicionalmente atribuídas ao Príncipe das trevas. O autor italiano descreve um Diabo grotesco, com três cabeças e asas de morcego, que seria a fonte de todo o mal (cf. ALIGHIERI, 2000, p. 226-227). Conforme afirma Menon (2008, p. 221), partindo dos aspectos descritos por Dante, Milton conferiu à personagem satânica “uma maior densidade, inclusive psicológica”. Desde então, o Diabo tornou-se uma figura não apenas importante na cultura popular, mas também um personagem amplamente representado na literatura.

---

9 Outra contribuição para a criação de um rosto para o Diabo foi proporcionada por uma iconografia que projetou, a partir de imagens pagãs, uma série de formas para o anjo caído (cf. MENON, 2008, p. 219).

Na produção de Goethe, a figura diabólica ganha forma em Mefistófeles<sup>10</sup> naquela que é considerada sua obra-prima: *Fausto*. Chamada por Haroldo de Campos (2008, p. 71) de “obra gigantiforme”, a tragédia passou por diversas revisões e reescrituras ao longo de quase 60 anos, tendo, assim, acompanhado as mudanças de pensamento do autor. Um primeiro esboço do projeto, bastante influenciado pelo movimento *Sturm und Drang* e denominado *Fausto zero*, foi redigido entre os anos de 1772 e 1773, tendo sido editado apenas postumamente. A primeira versão que veio a público foi *Fausto, um fragmento* (1790), já afinada com propostas poéticas do chamado Classicismo de Weimar. A versão definitiva, porém, foi publicada somente em 1808, sob o título *Fausto, uma tragédia*. Em 1826, Goethe retoma as questões da tragédia e, em 1832, publica *Fausto. Segunda parte da tragédia, em cinco atos*. Reitero que, neste artigo, o foco de minha análise será a primeira parte do texto goethiano, de 1808.

Já na obra de Machado de Assis, o Diabo também é um personagem recorrente. Uma de suas primeiras aparições encontra-se no poema “O casamento do Diabo”, publicado originalmente na *Semana Ilustrada*, em 29/03/1863. Nele, o autor de *Dom Casmurro*, em tom irônico e jocosos, trata de um tema abordado em muitas de suas obras, a traição, e apresenta um Diabo que é enganado. Com afirmação de Magali Moura (2008, p. 143), “a brincadeira do texto está na subversão da ideia de que o diabo seja absolutamente poderoso e mau”. Esse tom irônico é mantido na narrativa de “A igreja do Diabo”, que integra a coletânea *Histórias sem data* (1884). É interessante aqui comentar a advertência do próprio Machado acerca do título do volume:

De todos os contos que aqui se acham há dois que efetivamente não levam data expressa; os outros a têm, de maneira que este título *Histórias sem data* parecerá a alguns ininteligível, ou vago. Supondo, porém, que o meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de coisas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia, penso que o título está explicado (ASSIS, 2005b, p. 3).

As palavras de Machado deixam claro o objetivo de tratar daqueles temas universais e independentes de um determinado período histórico, ideia que se assemelha à concepção de *Weltliteratur* – ou literatura universal – de Goethe. Esse dado é relevante, pois além de representar uma figura bastante presente da cultura ocidental, no conto que será abordado, o bruxo do Cosme Velho trata da própria condição humana, um tema também caro

---

10 Ao longo da história, em decorrência de interpretações e traduções diversas, muitos são os nomes atribuídos a esse ser: Diabo, Lúcifer, Satã, Satanás, dentre outros. O nome da figura representada por Goethe poderia ser oriundo do hebraico ou do grego; neste caso, segundo Haroldo de Campos (2008, p. 81), dois poderiam ser os significados: “o que não ama a luz” (*mé-photo-philes*), ou “o que não ama Fausto” (*mé-phausto-philes*). Para uma discussão mais aprofundada acerca das denominações do Diabo, ver Link (1998).

ao escritor alemão e central na tragédia de Fausto.

Em um estudo que se propõe a realizar uma análise comparativa de *Fausto* e “A igreja do Diabo”, é interessante observar que, no conto machadiano, há uma referência explícita à tragédia de Goethe, especificamente ao seu desfecho. No início do capítulo II, quando o Diabo chega ao paraíso para anunciar sua decisão de fundar uma igreja própria a Deus, a cena que está se desenrolando apresenta os anjos recebendo um recém-chegado ao céu. Questionado sobre o que quer, o anjo caído diz: “Não venho pelo vosso servo Fausto [...], mas por todos os Faustos do século e dos séculos” (ASSIS, 2005a, p. 7). Essa fala do Diabo indica ao leitor que, enquanto Goethe se debruçou apenas sobre um indivíduo, Machado terá como foco toda a humanidade. Feita essa ressalva, podemos passar à investigação da figura diabólica nas obras desses dois mestres da literatura.

### **Um diabo humanizado**

No drama goethiano, Mefistófeles, ao contrário da representação dantesca do Diabo comum ao final da idade média, é marcado não por traços monstruosos e animalescos, mas sim por características humanas. A explicação para essa caracterização vem do próprio Mefisto, na cena “A cozinha da bruxa”, após ser recebido com violência pela dona do aposento, que não o reconheceu justamente em função da ausência dos traços de monstro: “Perdoai-me, ó mestre, a rude saudação!/ Nenhum pé de cavalo vejo./ E os vossos corvos onde estão?” (GOETHE, 2013, p. 255). Segundo Mefistófeles, tratar-se-ia de uma adaptação aos tempos modernos:

A cultura, outrossim, que lambe o mundo, à roda,  
Tem-se estendido sobre o diabo;  
O nórdico avejão já não está na moda;  
Onde vês garras, chifres, rabo?  
E quanto ao pé, que não dispenso, sinto  
Que em público me faz de malvisto e de intruso;  
Eis por que, como mais de um fidalgo distinto,  
Há tempos panturrilhas falsas uso (GOETHE, 2013, p. 257).

A fala de Mefistófeles, que alude a uma extensão da cultura ao diabo, dá indícios de que, à época da redação da tragédia, a crença em um diabo com chifres, asas de morcego e feições de bode já não era tão comum como provavelmente o era no contexto cultural do Fausto histórico<sup>11</sup>. Assim, são atribuídos a ele características e vestes humanas, “tornando-o um fidalgo distinto”.

---

<sup>11</sup> Comentadores e historiadores dão conta de que o Fausto histórico viveu no período de transição da Idade Média para a Moderna, tendo falecido no ano de 1540, aos 60 anos de idade. Ver Heise (2001).

É importante também sublinhar que a humanização de Mefistófeles se realiza não apenas no que se refere a seu aspecto físico, mas também no âmbito da linguagem por ele empregada. Em sua leitura bastante influenciada pelo conceito de carnavalização de Bakhtin, Haroldo de Campos ressalta esse caráter linguístico responsável por humanizar a figura mefistofélica:

O linguajar de Mefistófeles, na sua corrosiva negatividade, põe tudo à bulha, dessacraliza tudo, crenças e convicções. O ‘alto’ e o ‘baixo’ nele coexistem, aproximados em convívio derrisório; a tirada filosófica e o palavrão chulo podem alternar-se; o divino e o misterioso se humanizam, familiarizados (CAMPOS, 2008, p. 79).

Um exemplo dessa mistura entre o “alto” e o “baixo” é a primeira fala de Mefistófeles no “Prólogo no céu”, dirigida ao Altíssimo:

Perdão, não sei fazer fraseado estético,  
Embora de mim zombe a roda toda aqui;  
Far-te-ia rir, decerto, o meu patético,  
Se o rir fosse hábito ainda para ti.  
De mundos, sóis, não tenho o que dizer,  
Só vejo como se atormenta o humano ser.  
Da terra é sempre igual o mísero deusito,  
Qual no primeiro dia, insípido e esquisito.  
Viveria ele algo melhor, se da celeste  
Luz não tivesse o raio que lhe deste;  
De Razão dá-lhe o nome, e a usa, afinal,  
Pra ser feroz mais que todo animal (GOETHE, 2013, p. 51).

No trecho acima, vemos o reconhecimento, por parte de Mefisto, de que não sabe fazer fraseado estético, mas, ao mesmo tempo, o personagem nos fornece uma reflexão filosófica acerca da condição humana na terra.

Ao apresentar uma figura diabólica dotada de aspectos e fala humanos, Goethe promove um contraste com Fausto. Como observa Haroldo de Campos (2008, pp. 96-97), enquanto o último, tomado por uma profunda angústia, “blasfema contra a vida e a exaltação do amor”, Mefistófeles – espírito de negação, como veremos adiante – age com o defensor de ambos. Assim, ao mesmo tempo em que há uma aproximação do demoníaco com o plano humano, há um distanciamento dessa esfera no que diz respeito ao espírito humano, representado por Fausto. Também sobre esse aspecto da tragédia de Goethe, Thomas Mann comenta:

Este [Mefistófeles] não poderia nunca extrair de si mesmo a compaixão ou a dor capazes de um tal anátema contra a vida e o júbilo. Não. É o angustiado ser humano, é Goethe-Fausto quem pronuncia as palavras terríveis. Aqui os papéis se trocam, e o niilístico demo torna-se o advogado da vida, o causídico prático e experimentado nas coisas do mundo, em contraposição ao desespero e à rebelião do espírito humano (MANN *apud* CAMPOS, 2008, p. 97).

Não pretendo aqui, a exemplo de Thomas Mann no trecho acima, entrar na questão acerca de qual personagem representaria a voz de Goethe na tragédia. Gostaria apenas de ressaltar o fato de que aquele que é tradicionalmente considerado o inimigo de Deus e sua criação é justamente o responsável por advogar pela obra divina, agindo como o mentor de Fausto na busca pelos prazeres do mundo terreno.

Apesar de ser uma narrativa curta, “A igreja do Diabo” é dividida em quatro capítulos, sendo os dois primeiros uma espécie de preâmbulo, no qual o Diabo, decidido a formar sua igreja, revela a Deus suas intenções. No conto, Machado de Assis, a exemplo do poeta alemão, trabalha com uma imagem humanizada do Príncipe das trevas, sem lhe atribuir nenhuma feição monstruosa. No terceiro capítulo, quando desce à Terra e revela a novidade aos homens, o anjo caído se apresenta da seguinte maneira:

Confessava que era o Diabo; mas confessava-o para retificar a noção que os homens tinham dele e desmentir as histórias que a seu respeito contavam as velhas beatas.  
— Sim, sou o Diabo, repetia ele; não o Diabo das noites sulfúreas, dos contos soníferos, terror das crianças, mas o Diabo verdadeiro e único, o próprio gênio da natureza, a que se deu aquele nome para arredá-lo do coração dos homens. Vede-me gentil e airoso. Sou o vosso verdadeiro pai. Vamos lá: tomai daquele nome, inventado para meu desdouro, fazei dele um troféu e um lábaro, e eu vos darei tudo, tudo, tudo, tudo, tudo... (ASSIS, 2005a, pp. 10-11)

A passagem acima traz dois pontos especialmente interessantes. O primeiro que destaco é a alusão ao Diabo também como uma força criadora. “Gênio da natureza”, o personagem se anuncia aos homens como seu “verdadeiro pai”. Essa referência nos permite estabelecer um paralelo com o conto “Adão e Eva” (1896), citado na epígrafe deste artigo, no qual é apresentada a ideia de que não teria sido Deus quem criou o mundo, e sim o Diabo. Nessa narrativa, explica-se a criação do mundo pelo avesso. O Diabo teria criado o mundo ao passo que Deus teria dado o pensamento à humanidade; o primeiro teria feito o mundo em trevas e o segundo teria criado a luz para equilibrar a obra. Como podemos notar no trecho acima, essa “escrita pelo avesso” (MOURA, 2008, p. 134) é empregada também em “A igreja do Diabo”, uma vez que o protagonista se apresenta como alguém “gentil e airoso”, cujo grande objetivo ao se anunciar como o Diabo é retificar a noção errônea que se tem dele, o que nos leva ao segundo ponto digno de comentário. Em sua fala, o Príncipe das trevas afirma que o próprio nome que lhe foi atribuído foi inventado com o intuito de lhe difamar e afastar dos homens – sua criação, se levarmos em conta a gênese narrada em “Adão e Eva”. Assim, a proposta do Diabo a seus futuros seguidores é que peguem esse nome e o transformem em um “troféu”, e assim ele lhes dará “tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo...”.

Analisando-os comparativamente, o Mefistófeles de Goethe difere-se do Diabo de Machado uma vez que a sua forma humanizada se trata de uma adaptação à cultura em voga. Por outro lado, o personagem do bruxo do Cosme Velho se apresenta como alguém injustiçado, que com o passar dos séculos sofreu com calúnias, histórias que faziam dele o “terror das crianças”. Assim, com sua ideia de fundar uma igreja própria, o protagonista machadiano tem o objetivo de retificar as concepções errôneas que dele se formaram na tradição cristã.

### O espírito de negação

Tanto em *Fausto* como em “A igreja do Diabo”, a tentativa de apreender a essência do personagem diabólico é movida por uma questão. Na tragédia de Goethe, no primeiro encontro entre Fausto e Mefistófeles, o primeiro pergunta ao segundo: “pois bem, quem és então?” (GOETHE, 2013, p. 139). Na narrativa machadiana, essa pergunta é dirigida ao Diabo pelo próprio Deus, porém em diferentes termos: “que me queres tu?” (ASSIS, 2005a, p. 6). Podemos interpretar esse questionamento sobre as intenções do Diabo como uma tentativa de determinar sua essência por meio daquilo que ele deseja<sup>12</sup>. Machado e Goethe oferecem respostas semelhantes a essa pergunta. Ambos os autores trabalham com a ideia de que, sendo o representante do mal, o Príncipe das trevas seria a contraparte do bem e, nesse sentido, tanto o Mefistófeles goethiano como o Diabo do bruxo do Cosme Velho são marcados pela negação. Essa qualidade de “espíritos de negação” estaria relacionada a um estado de incessante mudança, que buscaria sempre o oposto daquilo que se afirma.

É interessante demarcar, porém, que nas duas obras o espírito de negação é apresentado como uma forma necessária para a própria existência do bem. Na tragédia de Goethe, isso fica bastante claro quando Mefistófeles, respondendo à pergunta de Fausto, descreve a si mesmo como aquele que, na intenção de cometer o mal, sempre causa o bem:

Sou parte da Energia  
Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria  
[...]  
O Gênio sou que sempre nega!  
E com razão; tudo o que vem a ser  
É digno só de perecer;  
Seria, pois, melhor, nada vir a ser mais.  
Por isso, tudo a que chamais  
De destruição, pecado, o mal,

---

12 Partilho aqui da leitura de Magali Moura (2008, p. 136): “[...] no texto de Machado [...] inquire-se sobre a intenção do Diabo, o que pode ser interpretado como uma revelação da essência do que se é por aquilo que se deseja”.

Meu elemento é, integral (GOETHE, 2013, p. 139).

Essa representação de Mefistófeles como “parte da Energia” que origina o bem a partir do mal serve, em verdade, ao propósito do autor de representar o drama humano. No século XIX já não era tão comum a noção de que Satanás perambulava pela Terra como era nos séculos anteriores – vale dizer, à época do próprio Fausto histórico que inspirou Goethe. Como afirma Magali Moura, dado essa descrença em um Diabo encarnado que anda pelo mundo, ele pôde “se transformar numa personagem que fornecesse subsídios para a exposição do drama humano” (MOURA, 2008, p. 138). Ainda segundo a autora, Mefistófeles aparece no drama como uma espécie de esfinge, que pretende possuir a alma de Fausto, mas que acaba por guiá-lo ao paraíso.

A noção de que o mal – representado pelo personagem Diabo – é a contraparte do bem e é necessário para sua existência também está presente em “A igreja do Diabo”, mas colocada de forma um pouco diferente. No conto, quando tem a ideia de fundar sua própria igreja, o Diabo vê a si mesmo, enquanto espírito de negação, como a resposta a toda multiplicidade:

— Vá, pois, uma igreja, concluiu ele. Escritura contra Escritura, breviário contra breviário. Terei a minha missa, com vinho e pão à farta, as minhas prédicas, bulas, novenas e todo o demais aparelho eclesiástico. O meu credo será o núcleo universal dos espíritos, a minha igreja uma tenda de Abraão. E depois, enquanto as outras religiões se combatem e se dividem, a minha igreja será única; não acharei diante de mim, nem Maomé, nem Lutero. **Há muitos modos de afirmar; há só um de negar tudo** (ASSIS, 2005a, pp. 5-6. Grifo meu).

Em sua conversa com Deus, quando anuncia seus planos de constituir sua igreja, o Diabo apresenta sua estratégia: negar as virtudes do céu, e propor outras para seus lugares. Ele afirma que essas virtudes são “comparáveis a rainhas, cujo manto de veludo rematasse em franjas de algodão”, e pretende “puxá-las por essa franja” para assim trazê-las para a sua igreja (ASSIS, 2005a, p. 8). Uma vez na Terra, o Diabo anuncia a novidade e define sua doutrina. Diz ele que as virtudes aceitas devem ser substituídas por outras, “as naturais e legítimas” (ASSIS, 2005a, p. 11). As verdadeiras virtudes, segundo os dogmas da nova igreja, seriam os antigos pecados capitais:

A soberba, a luxúria e a preguiça foram reabilitadas, e assim também a avareza, que declarou não ser mais do que a mãe da economia, com a diferença que a mãe era robusta, e a filha uma esgalgada. A ira tinha a melhor defesa na existência de Homero; sem o furor de Aquiles não haveria a *Ilíada* [...]. O mesmo disse da gula, que produziu as melhores páginas de Rabelais, e muitos bons versos de *Hissope* [...]. Quanto à inveja, pregou friamente que era a virtude principal, origem de propriedades infinitas; virtude preciosa, que chegava a suprir todas as outras, e ao próprio talento (ASSIS, 2005a, pp. 11-12).

A estratégia colocada em prática pelo Diabo em sua pregação encontra uma forte representação na “escrita pelo avesso” utilizada por Machado para estabelecer o jogo irônico de sua narrativa. Em sua profunda retórica, o Príncipe das trevas atrai seguidores para a sua doutrina por meio da exploração dos vícios convertidos em virtudes, que serviria como uma forma de legitimar diversas práticas condenadas pelas denominações cristãs.

No capítulo final do conto, vemos que a empresa diabólica se estabeleceu na terra com sucesso, propagando-se pelo mundo todo. A grande surpresa do personagem se dá quando, depois de muitos anos da fundação de sua igreja, ele percebe que seus fiéis praticam, às escondidas, as velhas virtudes. Assombrado e furioso com essa descoberta, o Diabo se dirige ao céu para conversar com Deus:

Deus ouviu-o com infinita complacência; não o interrompeu, não o repreendeu, não triunfou, sequer, daquela agonia satânica. Pôs os olhos nele, e disse-lhe: — Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana (ASSIS, 2005a, pp. 15-17).

A fala que Deus dirige ao Diabo atesta o estágio máximo de subversão da narrativa de Machado de Assis. Indo um passo além de Goethe, o autor brasileiro atribui o espírito de negação à própria humanidade. Da mesma maneira que os fiéis cristãos praticavam os vícios às escondidas, os seguidores da igreja do Diabo praticavam ocultamente as antigas virtudes. Assim, o próprio humano é encarado como um ser duplo, em constante mudança. Como afirma Magali Moura (2008, p. 144), no conto vemos uma “apresentação dos homens como os próprios seres diabólicos por estarem sempre em contradição, em estado de negação, o que acaba por provocar a alternância, o movimento incessante que mantém a própria vida”, e o Diabo, na narrativa machadiana, confirma, portanto, o caráter que lhe fora atribuído por Goethe anteriormente: no fim, a partir de seu intento de propagar o mal, causa o bem.

Levando em consideração a advertência de Machado em suas *Histórias sem data*, e a defesa de uma literatura universal por parte de Goethe, podemos perceber que ambos os autores, longe de estarem preocupados com questões especificamente limitadas a um local e uma época, procuram abordar em suas obras aquelas questões que seriam centrais à existência. Assim, a partir de uma representação da figura do Diabo, esses dois mestres da literatura ocidental nos permitem chegar a uma melhor compreensão da própria condição humana.

## Referências

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia: Inferno**. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2000.

ASSIS, Machado de. A igreja do diabo. In: \_\_\_\_\_. **Histórias sem data**. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

\_\_\_\_\_. Advertência. In: \_\_\_\_\_. **Histórias sem data**. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

\_\_\_\_\_. O casamento do diabo. In: \_\_\_\_\_. **A poesia completa**. Organização e fixação dos textos Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Nankin, Edusp, 2009.

\_\_\_\_\_. Adão e Eva. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.2. Texto em formato eletrônico proveniente de Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000264.pdf>>. Acesso em: 06 out. 2016.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia – Primeira parte**. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2013 (5ª edição).

HEISE, Eloá. A lenda do Dr. Fausto em relação dialética com a utopia. In: \_\_\_\_\_. **A literatura da virada do século: fim das utopias**. São Paulo: Humanitas/FAPESP, FFLCH/USP, 2001.

LINK, Luther. **O Diabo – A máscara sem rosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MENON, Maurício. O diabo: um personagem multifacetado. In: **Línguas e Letras**. Especial, 2008, pp. 217-227.

MOURA, Magali. O riso diabólico em Machado e Goethe. Algumas reflexões sobre a luta do mal contra o bem. In: **Revista de Letras**, vol. 48, nº 2, 2008, pp. 131-150.

**VELVET CLOAKS TRIMMED WITH COTTON FRINGES: THE  
DIABOLIC FIGURE IN GOETHE’S FAUST AND MACHADO DE  
ASSIS’ “THE DEVIL’S CHURCH**

**Abstract**

In his literary production, Machado de Assis kept an intense and constant dialogue with the Western intellectual tradition, concerning both the classical writing models and the subjects addressed in his works. Therefore, a comparative analysis that takes into consideration this intertextual aspect of the machadian production is capable of providing a different look on the author’s work. Thus, this article aims at making a contribution in this sense, proposing a comparative reading between the short story “The Devil’s church” (1884), and the first part of Goethe’s *Faust* (1808), focusing, especially, on the representation of the diabolic figure, which is present in both works. The objective is to demonstrate the way in which both writers explored a very significant character in the western culture, elucidating the similarities and differences between both representations, to discuss a universal and timeless subject: the human condition.

**Keywords** Machado de Assis. Goethe. Devil.

---

Recebido em: 25/11/2018  
Aprovado em: 04/07/2019

# O despontar do Modernismo: as *poéticas de Manuel Bandeira e* *Mário de Andrade disseminadas* *em suas correspondências*

Natasha Juliana Mascarenhas Pereira  
Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## **Resumo**

Neste artigo, debruçamo-nos sobre o conjunto de correspondências trocadas pelos poetas Mário de Andrade e Manuel Bandeira, reunidas em extenso volume organizado por Marcos Antonio de Moraes e publicado, pela primeira vez, no ano 2000. O livro faz parte da coleção *Correspondência*, fruto dos estudos realizados sobre as cartas de Mário de Andrade reveladas, em 1997, após 52 anos de sigilo, pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), respeitando pedido feito pelo autor em seu testamento. O livro de Moraes apresenta a interlocução entre dois dos maiores expoentes do Modernismo brasileiro. Nosso objetivo, portanto, é verificar, sobretudo nas cartas trocadas por Bandeira e Andrade nos anos de maior efervescência do movimento, suas convicções acerca dos novos paradigmas literários. Além disso, pretendemos identificar, no diálogo entre esses poetas, a partir das opiniões trocadas sobre suas composições, traços de sua poética, bem como suas impressões sobre questões relevantes para os estudos literários.

## **Palavras-chave**

Poesia modernista. Mário de Andrade. Manuel Bandeira. Cartas.

## Introdução

O Brasil do início do século XX prosperava, consolidando-se como potência cafeeira e desenvolvendo seu espaço urbano. Enquanto isso, a Europa padecia em meio a conflitos e surgiam movimentos de vanguarda com o objetivo de estabelecer um conceito estético inovador. Artistas brasileiros, principalmente de São Paulo e do Rio de Janeiro, sob influência da arte que se propagava no Velho Mundo, promoviam encontros e publicavam revistas em que eram disseminadas novas ideologias.

Em 1917, a polêmica exposição da pintora Anita Malfatti, com obras fortemente influenciadas pelo expressionismo alemão, incentivou, em São Paulo, um novo olhar sobre a arte, inaugurando, no país, uma estética moderna. Monteiro Lobato, na época já bastante influente como escritor e crítico literário, escreveu, sobre a exposição, o artigo intitulado “Paranoia ou Mistificação?”, em que tecia árduas críticas. Apesar disso, em 1922, um grupo de artistas brasileiros organizou a Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal da cidade, estabelecendo seus novos ideais.

Foi também em 1917 a estreia de dois escritores que já esboçavam tentativas de romper com o simbolismo e o parnasianismo antes do evento de 1922: Mário de Andrade, sob o pseudônimo de Mário Sobral, com a publicação de *Há uma gota de sangue em cada poema*; e Manuel Bandeira, com *A cinza das horas*. As inovações que buscavam implementar na arte que se desenvolveria a partir daquele momento foram aperfeiçoadas nos livros seguintes, mas é inegável a percepção de características destoantes quanto à literatura produzida até então já desde as primeiras obras.

Com *Pauliceia desvairada*, publicado em 1922, Mário de Andrade consolida de vez seu interesse na nova estética literária, principalmente por causa do “Prefácio Interessantíssimo”, em que anunciava algumas de suas convicções sobre a escrita moderna. Já Manuel Bandeira – apesar de ter publicado o poema “Os sapos”, ainda em 1919, que serviu de hino modernista na Semana de 1922 –, segundo o próprio autor, apenas conseguiu libertar-se das amarras do passado em 1930, com a publicação do livro de poemas intitulado *Libertinagem*. Entende-se, portanto, sua afirmação, em carta a Mário de Andrade na época da publicação de *Pauliceia*: “A verdade é que, embora os modernos sejam os poetas que mais ou talvez que só me interessem, eu reconheço que fiquei para trás. O seu livro é o primeiro livro integralmente moderno que aparece no Brasil. Todos os outros foram de transição.” (MORAES, 2001, p. 70).

Além da toda a produção escrita publicada pelos autores, em que é possível compreender muito sobre sua percepção acerca da literatura, o conjunto de correspondências trocadas, durante cerca de vinte anos, destaca-se como um material relevante no estudo de sua obra. Por esse motivo, debruçamo-nos sobre o livro intitulado *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, organizado por Marcos Antonio de Moraes e publicado, pela primeira vez, no ano 2000. O volume faz parte de uma coleção que apresenta os resultados dos estudos realizados sobre as cartas de Mário de Andrade reveladas, em 1997, após 52 anos de sigilo, pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), respeitando pedido feito pelo autor em seu testamento. Em meio a especulações sobre conhecidos e confissões pessoais, Manuel e Mário frequentemente trocavam, nas cartas, opiniões sobre suas composições, bem como discutiam questões pertinentes aos estudos literários e à estética moderna.

Pretendemos, com este trabalho, estudar o diálogo epistolar entre esses autores, analisando, sobretudo, as cartas trocadas nos anos de maior efervescência modernista, a fim de buscar, difundidos nesse material, traços da poética desses escritores e de suas convicções acerca dos novos paradigmas literários no cenário do Modernismo.

### **A relação entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira**

A epistolografia de Mário de Andrade contém material riquíssimo para o conhecimento não apenas de sua obra, mas também de sua vida e personalidade. Ao contrário de Manuel Bandeira, que legou aos seus leitores uma autobiografia, os interessados na vida do escritor paulista dependem das cartas para adquirir mais informações. E, nesse gênero, o autor desenvolveu vasta produção, tendo como interlocutores, além de Manuel Bandeira, outros importantes artistas do período, como a pintora Anita Malfatti e o poeta Carlos Drummond de Andrade.

No que se refere ao seu diálogo com Bandeira, é fundamental assinalar que este foi um importante mentor literário. Muitas vezes, sugestões propostas pelo poeta pernambucano eram aceitas por Andrade sem muito questionamento, o que gerava até certo receio no amigo mais velho. É claro que isso não significa que o autor de *Pauliceia desvairada* consentia tudo – há extensas cartas trocadas entre eles em que suas impressões pessoais sobre as obras eram discutidas veementemente. Todavia, é inegável que para Andrade a opinião de Bandeira era muito importante, tanto que todo novo texto era imediatamente remetido para avaliação do amigo. Sobre isso, inclusive, o autor paulista, em

carta de outubro de 1922 respondendo a críticas recebidas sobre seu segundo livro de poemas, afirma: “Antes de mais nada agradeço tuas linhas. Para mim a melhor homenagem que se pode fazer a um artista é discutir-lhe as realizações, procurar penetrar nelas, e dizer francamente o que se pensa. Assim tua carta não me magoou, mas engrandeceu-me. Muito obrigado.” (MORAES, 2001, p. 72).

Bandeira também, frequentemente, enviava seus poemas para o amigo paulista, que nem sempre exprimia suas opiniões de maneira clara – fato que gerou, mais por parte de Mário de Andrade do que do amigo pernambucano, uma sensação de desconforto quando da publicação, em 1924, da crítica “Manuel Bandeira”, na *Revista do Brasil* – acerca do recém-editado volume *Poesias* –, em que os poemas do primeiro livro deste autor foram duramente criticados, bem como a unidade do segundo, *Carnaval*. O poeta, no entanto, entristeceu-se mais pelas obras publicadas do que pela crítica feita pelo amigo, mas não deixou de lamentar-se pela opinião tardia, em carta de 27 de dezembro de 1924:

Antes de entregar os meus versos à tipografia, mandei-os a você, pedindo-lhe que os criticasse: o meu desejo era que você fizesse com eles o que eu a seu pedido, faço com os seus: uma espinhação isenta de qualquer medo de magoar ou melindrar – crítica de sala de jantar de família carioca, de pijama e chinelo sem meia. Você tirou o corpo fora e limitou-se a aconselhar a supressão de um soneto. Se você tivesse me dado outros conselhos, o meu livro sairia mais magro porém certamente mais belo. [...] Mas o que está feito, está feito. E não tenho esperança de 2ª edição para emendar a mão. (MORAES, 2001, p. 165)

Mário de Andrade, em carta posterior, justifica-se pela omissão, mas concorda ter cometido um erro. Depois desse fato, o poeta passou a ser tão criterioso com os textos do amigo como exigia que este o fosse com os seus próprios, o que só estimulou o diálogo entre os escritores.

Eles começaram a se corresponder em 1922, após a Semana de Arte Moderna, por iniciativa de Manuel Bandeira. Afora as impressões trocadas sobre os textos produzidos, muitas discussões importantes se deram através desse meio, como teorizações sobre a concepção artística, a linguagem literária, a temática moderna, a expressão poética, além de análises associadas ao próprio aspecto formal e conceitos fundamentais da estética modernista, conforme explanaremos a seguir.

### **Uma poética modernista**

Apresentaremos, então, algumas das ideias discutidas por Mário de Andrade e Manuel Bandeira que se referem à sua produção escrita e à estética modernista, organizando-as por meio de um critério temático, a fim de esclarecer os pontos importantes de discussão entre os autores.

### **Concepção artística**

Mário de Andrade responde a Bandeira, em carta de 19 de novembro de 1924, sobre o poema “Comentário musical” – publicado mais tarde em *Libertinagem*. Para ele, esse tipo de texto deve possuir começo, meio e fim, e deve-se distinguir o lirismo puro (poesia) do poema de fato, como peça de arte, que apenas existiria quando há a intenção de fazê-lo. Andrade julga, contudo, que esse aspecto falta ao amigo pernambucano e que, apesar de seus poemas soarem muito naturais – traço que muito valorizava –, sua produção poética não se constituiria como obra de arte.

É interessante contrapor essa carta de Andrade com outra anterior, da época da publicação de *Pauliceia desvairada*, em 1922, em que o poeta afirma, sobre a inclusão de um verso alexandrino e parnasiano tachado de passadista por Bandeira: “Senti assim. Saiu assim. Como posso eu desritmar um movimento que brotou naturalmente?” (MORAES, 2001, p. 72). Nesse caso, foi Andrade quem ignorou preceitos vanguardistas de produção poética em prol da espontaneidade criativa.

Na época da publicação de *A escrava que não é Isaura*, no ano de 1925, Andrade afirma que a poesia moderna constitui-se da associação do lirismo puro (ou seja, do estado ativo proveniente da comoção), da crítica (isto é, o trabalho baseado nas leis estéticas oriundas da observação) e da palavra (veículo de comunicação). Se a fórmula da poesia moderna pressupõe o somatório de todos esses elementos, infere-se, portanto, que a naturalidade da ideia ou de um poema não é capaz de ser a essência da composição poética.

Bandeira não respondeu ao amigo sobre os comentários feitos e o poema “Comentário musical” foi publicado em *Libertinagem* com poucos ajustes – algumas alterações vocabulares e outras no arranjo dos versos. Além disso, manteve-se o mesmo desfecho, o que nos faz considerar que o poeta preferiu valorizar a naturalidade da criação poética em detrimento da preocupação estrutural proposta pelo amigo. Tal aspecto parece guiar a percepção do escritor pernambucano acerca da produção literária, o que se pode confirmar em carta de 3 de setembro de 1927, em que aconselha Andrade a não desacreditar em sua aptidão para escrever poemas quando não conseguir fazê-los. Bandeira critica o fato

de o amigo ter-se dedicado por muitos anos a uma poesia extremamente refletida, o que poderia gerar algum desgaste. Nesse sentido, recomenda, então, “não procurar fazer poesia, a menos que ela lhe apareça no virar de uma esquina” (MORAES, 2001, p. 353). Dessa maneira, mais uma vez podemos perceber que a expressão poética irrefletida é valorizada por esse autor.

Sobre a motivação para a escrita, afirma Andrade, em 25 de janeiro de 1925: “Se escrevo é primeiro porque amo os homens. Tudo vem disso pra mim. Amo e por isso é que sinto essa vontade de escrever, me importo com os casos dos homens, me importo com os problemas deles e necessidades. Depois escrevo por necessidade pessoal.” (MORAES, 2001, p. 182). Para o autor, antes de uma necessidade individual de escrita está a necessidade de escrever para o próximo. Isso, inclusive, é motivo de crítica a Manuel Bandeira em outros momentos, uma vez que afirma que o amigo escreve muito mais para si próprio, para externar tristezas pessoais, do que para o público. Dessa maneira, podemos perceber, em sua perspectiva, a colocação da arte como satisfação primordial dos anseios dos homens.

Esse é um aspecto relevante, pois explica muito do comportamento de ambos os poetas diante da receptividade do público. Se a preocupação fundamental de Andrade é com este, as críticas recebidas e o desgosto ou a incompreensão dos outros serão para ele muito mais impactantes do que são para Manuel. Explica este, em correspondência de 9 de abril de 1927:

Minha arte não é arte. É secreção que alivia... excreção... apesar de todas as mudanças por que passei e que você assinalou na sua crítica o móvel e razão profunda do *Carnaval e Ritmo dissoluto* como do que veio depois são os mesmos da *Cinza das horas*. Gosto muito de ser gostado pelos outros, mas o desamor ou incompreensão dos outros não me dão dor nenhuma. Queria te passar esse sentimento. (MORAES, 2001, p. 343)

Essa afirmação demonstra aspectos fundamentais da obra de Bandeira desse momento, como a importância de uma linguagem penetrante e o desenvolvimento de uma poesia despojada. Assim, o fato de ambos conceberem a produção poética de maneira distinta é fator determinante para sua autoavaliação. Andrade, por vezes, se aborrecera com a receptividade dos seus textos, enquanto Bandeira sim soube agir consoante a filosofia do dar-de-ombros proposta pelo amigo no poema “Danças”: “Saúdo a todos / Ninguém me estima / Dançam meus ombros / Eu sou feliz”.

### **A lição modernista**

Em um ensaio redigido sobre Mário de Andrade, mencionado nas notas do volume de correspondências, Manuel Bandeira afirma que “a diferença dos poetas modernos é que eles amam e confessam amar a sua época, com os aeroplanos, os automóveis, o cinema, o asfalto, – tudo aquilo enfim que para os falsos poetas é banal e prosaico.” (MORAES, 2001, p. 75). Esse comentário contrapõe os escritores da nova era modernista aos escritores de épocas anteriores, que se exprimiam poeticamente sempre sobre os mesmos grandes temas – evidente crítica, por exemplo, aos parnasianos. No entanto, a revolução modernista só foi tão importante porque se deu não apenas no plano temático, mas também na adequação quanto à linguagem e à técnica de acordo com a intenção do artista.

Tanto Andrade quanto Bandeira tiveram, inegavelmente, influência, sobretudo nos primeiros livros, das estéticas parnasiana e simbolista. Isso não significa que não tenham sido escritores modernos. Importante, para compreender essa questão, é a distinção feita pelo escritor paulista em carta de 29 de dezembro de 1924:

És moderno, és bem moderno. O que eu faço, e talvez já reparaste nisso, é uma distinção entre modernos e modernistas. Sobre isso aquele pedaço da minha crítica está muito intencionalmente escrito “o poeta (você) que é sincero e não se preocupa em fundar escolas e propagar novidades que não são dele...” [...] Toda reação traz exageros. Eu tive porque fui reacionário contra simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista. Mas sou moderno, como você. Hoje já posso dizer que também sou um descendente do simbolismo. O moderno evoluciona. (MORAES, 2001, p. 169)

Dessa maneira, é possível perceber que, apesar de esses poetas não terem se engajado tanto quanto outros na difusão das propostas modernistas, não eram passadistas. A verdade é que Bandeira, no Rio de Janeiro, pouco contato tinha com os chamados “modernistas” e, até mesmo, pouco os conhecia; no entanto, caminhava juntamente a alguns membros desse grupo no que diz respeito às inovações, transformando sua literatura.

Bandeira ressalta, em outra correspondência de novembro do mesmo ano, a importância da musicalidade nas artes da palavra, bem como da imagem na música. Se esses elementos são inerentes à expressão artística, não se pode condenar o simbolismo. Dessa maneira, conclui que o erro dos simbolistas foi abusar desses recursos em sua produção, o que acabou tornando seus textos maçantes.

Todo o tempo os escritores sofrerão influências de correntes completamente distintas. Acontece também com Mário de Andrade, segundo crítica de Graça Aranha, do poema “Carnaval carioca”, que teria traços românticos. Todavia, para Bandeira, o mesmo

poema seria um triunfo para a arte moderna, uma vez que trabalhado dentro das técnicas desta estética. Tudo isso nos faz reconhecer, portanto, que a grande inovação modernista reside na liberdade de criação artística. O escritor pode valer-se, dependendo da intenção, de técnicas e temas antigos, o que não o caracterizará como um passadista ou como um antimoderno. Esses podem ser recursos empregados com uma intenção afinada com a modernidade.

Por outro lado, determinadas características de estéticas anteriores podem ser deixadas de lado em virtude de objetivos maiores. É o que aponta Mário de Andrade em carta de 7 de novembro de 1924, quando afirma que sua intenção, naquele momento, era ser claro em seus textos. Dessa maneira, toda simbologia será abandonada e substituída por uma linguagem mais objetiva. Por isso, o poeta assevera: “Atualmente o que quero é a claridade. Por essa sacrificio até um ritmo.” (MORAES, 2001, p. 144).

### **Linguagem moderna**

Uma das grandes inovações modernistas foi a introdução, na literatura, de uma linguagem de conversa, possível de ser compreendida por todos, e que refletisse, de fato, o jeito brasileiro de se expressar. Essa bandeira foi carregada com todo o empenho por Mário de Andrade, que passou a utilizar-se de registros da língua brasileira até mesmo em seus ensaios e cartas pessoais.

A incorporação da língua falada do povo por Andrade foi muitas vezes criticada por Bandeira, que enxergava nessa obstinação do amigo certo artificialismo. Tenta, por isso, convencê-lo de que sistematiza questões da língua em que impera, na verdade, a instabilidade, como no caso da colocação pronominal. No entanto, Andrade acredita que a rejeição a essas inovações – não só por parte de Bandeira, mas de todos os outros – é meramente psicológica, em virtude da falta de costume com essas estruturas no texto artístico. Por tudo isso, reforça em correspondência de 7 de novembro de 1924: “É preciso dar coragem a essa gatinha que ainda não tem coragem de escrever brasileiro. Dante não surgiu sozinho. Antes dele uma porção de poetas menores começaram a escrever em língua vulgar e *prepararam* Dante.” (MORAES, 2001, p. 146)

Além disso, o poeta paulista afirma, ainda, em carta de 10 de outubro de 1924:

Fugi com sistema do português. Que me importa que o livro seja falho? Meu destino não é ficar. Meu destino é lembrar que existem mais coisas que as vistas e ouvidas por todos. Se conseguir que se escreva brasileiro sem ser por isso caipira, mas

sistematizando erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo psicologia brasileira, já cumpri o meu destino. (MORAES, 2001, p. 137)

Percebe-se, dessa forma, que o autor estava convicto de que sua grande contribuição para a literatura seria a transformação linguística por meio da difusão de uma língua brasileira. Por isso, Andrade afirmava que sua obra carregava a mensagem: “Brasileiros, chegou a hora de realizar o Brasil.” Para o autor, somente assim seria possível evoluir a arte para algo mais simples e natural, que correspondesse, de fato, à cultura brasileira.

### **Considerações finais**

Em um cenário sociopolítico repleto de mudanças, a cultura não permaneceria estagnada. Era necessário desvencilhar a arte que se produzia até então do passado e criar uma maneira de se expressar que caracterizasse, de fato, o povo brasileiro. Foi nesse contexto, no início do século XX, que surgiu o Modernismo, cujo marco foi a Semana de Arte Moderna de 1922, ano do centenário da Independência.

Dentre os novos artistas que se empenharam na difusão dessa corrente, destacam-se Manuel Bandeira e Mário de Andrade, escritores que mantiveram uma amizade ao longo de toda a vida. Apesar da distância – Bandeira morava no Rio de Janeiro e Andrade, em São Paulo –, correspondiam-se frequentemente, e acabaram compondo juntos um vasto material de importância para a compreensão das inovações ocorridas no período. Por meio de suas cartas, é possível não só delinear os paradigmas da nova estética, mas também a poética dos dois autores, seus traços de afinidade e diferenças.

Analisando as correspondências entre esses escritores nos primeiros anos do Modernismo (aproximadamente entre 1922 e 1930), pudemos perceber a importância das opiniões compartilhadas, por vezes embasadas, outras vezes meramente subjetivas, que foram determinantes em vários aspectos das obras de ambos. Observando as cartas e as notas ao longo do livro, verificamos inúmeras alterações feitas nas publicações posteriores desses autores e mesmo alguns textos suprimidos.

No que se refere à concepção artística, percebemos, muitas vezes, discussões conceituais entre os poetas. Mário de Andrade, já tomado pelo espírito moderno, compunha seus poemas de maneira mais refletida e trabalhada. Bandeira, por sua vez, também se dedicava a essa tarefa muitas vezes, mas entendia que a naturalidade de alguns versos era

fundamental no processo de criação poética – tanto que, em sua obra, muitos poemas possuem esse caráter espontâneo, como o soneto criticado pelo amigo paulista, intitulado “O lutador”.

Esse comportamento em relação à obra, assim como o objetivo maior de ambos – Bandeira escrevia os poemas sem se preocupar com a receptividade destes, ao contrário de Andrade, que o fazia mais para os outros do que para si mesmo – é responsável, portanto, por uma diferença entre os autores no cenário literário em que se encontravam. Enquanto o primeiro não se incomodava com avaliações negativas sobre sua obra, este ficava contrariado muitas vezes, quando incompreendido pelo público.

Por fim, considerando o papel pioneiro desses autores na corrente estética que se iniciava, são frequentes, também, em sua epistolografia, as discussões sobre o próprio fazer poético nesse período. Ambos chegam à conclusão, já em 1924, que, por não serem reacionários, são escritores *modernos*, e não modernistas. É inegável sua descendência dos poetas simbolistas e parnasianos, porém, os dois transformaram sua escrita, por meio do uso do verso livre, de termos menos rebuscados, da busca por uma linguagem genuinamente brasileira. Destaca-se, contudo, que, para eles, a modernidade não reside na negação do passado, mas, sobretudo, na evolução e na liberdade criadora como características fundamentais dos poetas.

## Referências

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. **Itinerário de Pasárgada**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

COUTINHO, Afrânio dos Santos. **A literatura no Brasil: Era Modernista**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). **Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. 2. ed. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

## THE DAWN OF MODERNISM: THE POETICS OF MANUEL BANDEIRA AND MÁRIO DE ANDRADE DISSEMINATED IN THEIR CORRESPONDENCE

### Abstract

In this paper, we focus on the letters exchanged between the poets Mário de Andrade and Manuel Bandeira, gathered in an extensive volume organized by Marcos Antonio de Moraes and published, for the first time, in 2000. The book is part of the collection entitled *Correspondência* [Correspondence], as a result of the studies about the letters of Mário de Andrade revealed in 1997, after 52 years of secrecy, by the Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo [Institute of Brazilian Studies of the University of São Paulo] (IEB-USP), respecting the author's request in his will. The Moraes's book presents the interlocution between two of the greatest exponents of Brazilian Modernism. Our aim, therefore, is to verify, especially in the letters exchanged between Bandeira and Andrade in the most effervescent years of the movement, their convictions about the new literary paradigms. In addition, we intend to identify, in the dialogue between these poets, from their opinions about the compositions of each other, clues of their poetics, as well as their impressions on relevant issues to literary studies.

### Keywords

Modern poetry. Mário de Andrade. Manuel Bandeira. Letters.

---

Recebido em: 06/01/2019  
Aprovado em: 11/02/2019

# *Visões e interseções: uma proposta*

## *de leitura da Poesia*

### *Concreta*

Valdemar Valente Junior

Universidade Castelo Branco e Faculdade Paraíso

#### **Resumo**

Este artigo tem por objetivo estabelecer a possibilidade de uma análise crítica acerca da Poesia Concreta como fenômeno inovador que recupera a proposta inicial do Modernismo brasileiro, sobretudo no que diz respeito ao legado original contido na poesia de Oswald de Andrade. Desse modo, há que se refletir acerca do esgotamento referente aos desdobramentos da atividade modernista, uma vez que a poesia brasileira do pós-guerra atinge um grau de conservadorismo a que se opõe a radicalidade da Poesia Concreta como expressão da espacialidade do poema que contraria a ideia do verso tradicional. Em vista dessa posição, sua trajetória encontra a oposição do grupo reunido em torno da Revista *Violão de Rua*, que recorre apenas aos recursos de retórica de uma poesia politizada que despreza as formas inovadoras da vanguarda artística. Por outro lado, a incorporação da poesia pela cultura de massas resulta na proposta do Tropicalismo, que traz para os meios de comunicação um projeto estético com o qual a Poesia Concreta se afina. Disso resulta um dos movimentos de maior poder inovador que possa ter existido durante o século XX, envolvendo a música popular e a criação literária de vanguarda no Brasil.

#### **Palavras-chave**

Cultura brasileira. Poesia de vanguarda. Crítica literária. Política cultural. Música popular.

A dimensão crítica que se configurou como expressão inovadora, a partir da Poesia Concreta, corresponde ao conservadorismo decorrente do surgimento da Geração de 45 como manifestação que se opõe ao que representara o Modernismo em sua configuração de movimento plural e inovador. O que busca retroceder a concepção do poema à escravidão a um quase Parnasianismo assume a diretriz do pensamento de um grupo que por conta da proposta inócua que defende não segue adiante. Nesse sentido, a maior experiência desse momento corresponde ao rigor formal configurado na poesia de João Cabral de Melo Neto como expressão mais significativa, não obstante o próprio poeta sempre ter negado sua participação na Geração de 45, colocando-se na posição de quem desenvolve sua obra por um caminho pessoal, devendo parte significativa de seu aprendizado à experiência do que lhe fora transmitido por Joaquim Cardozo, arquiteto e poeta bissexto responsável por sua formação.

Por esse meio, a experiência posterior à fase mais radical do Modernismo corresponde à concisão formal que se confirma no recrudescimento do processo de industrialização do país no pós-guerra e atende a uma demanda de superação do atraso tecnológico com vistas à produção de petróleo, siderurgia e energia elétrica. Diante disso, a inspiração em torno de uma subjetividade lírica de que sequer os modernistas conseguem abrir mão cede lugar a uma escrita poética que tem por base o que já se prenuncia na poesia de João Cabral de Melo Neto e ganha uma dimensão definida a partir da Poesia Concreta. A configuração de uma estética do menos preza pela economia nos termos de uma expressão poética em crise, concorrendo para que a Poesia Concreta abra mão da forma tradicional do verso para servir-se da palavra como termo de uma espacialidade que a redimensiona, em vista da velocidade das ações de uma sociedade que tem pressa, sob o primado do desenvolvimento dos meios audiovisuais da comunicação:

Sob certo ponto de vista, o concretismo é uma tentativa de resposta a tese de João Cabral de Melo Neto no Congresso de Escritores de São Paulo, em 1945, quando o poeta de “Faca só lâmina” confessou seu dilema: usava ainda o verso da maneira mais honesta e limpa que podia, mas reconhecia que o mundo moderno oferecia, através de todos os diversos meios de comunicação, um desafio perturbador a que o poeta não soubera até então como responder, preferindo ignorá-lo na praticância tradicional do poema puramente literário. (SANT’ANNA, 1967, p. 2).

Assim, o encontro de Décio Pignatari, com os irmãos Augusto de Campos e Haroldo de Campos determina os rumos de uma poesia inovadora. Nesse sentido, a Poesia Concreta terá causado a mesma estranheza do que fora a experiência da poesia *ready-made* de

Oswald de Andrade, na ocasião em que o Modernismo se posiciona como termo que antagoniza o predomínio do Parnasianismo. Em vista disso, cumpre a função de dar continuidade ao Modernismo, trinta anos mais tarde, quando o surto de desenvolvimento tecnológico e industrial redefine a participação dessa geração como porta-voz de uma nova sensibilidade artística. Isso corresponde à necessidade de a poesia atender ao chamado de uma ordem local que se internacionaliza, não sendo mais compreensível o lugar demarcado de um nacionalismo que se reduplica à exaustão sem que haja condições de se conceber a poesia senão a partir do que considera como objeto poético. Nesse sentido, assume a posição de movimento que reelabora a materialidade inerente à produção da máquina capitalista para conceituá-la em sua observação crítica.

O que resulta da experiência que a Poesia Concreta empreende confirma-se no poema como manifestação que contraria o verso tradicional em favor de uma observação que dispensa a inspiração para desenvolver o olhar como uma espécie de câmera a redimensionar o sentido. A discussão acerca dessa postura faz com que a Poesia Concreta seja alvo da crítica de poetas atrelados ao subjetivismo que se repete sem que a isso corresponda qualquer modalidade de pesquisa que amplie os recursos expressivos da inspiração. Por conta disso, define-se um marco a estabelecer a fronteira entre vanguardistas e conservadores, face ao caráter inócuo do que estes últimos defendem. Por esse meio, a Poesia Concreta alia-se à condição de um país que busca atualizar-se, em vista de manifestações como o Cinema Novo e a Bossa Nova, que por vias distintas almejam um objetivo próximo, em torno de uma expressão cultural descolonizada:

A harmonia entre poeta, palavra e mundo – da qual o verso seria um agente – entra em crise irreversível: o lugar social do poeta já não é o mesmo, nem tampouco o é a nova paisagem que enfrenta. As reflexões dos poetas franceses da segunda metade do século XIX sobre a persistência do verso como forma giram, frequentemente, em torno desse problema, e vários deles abandonam o verso metrificado pelo verso livre, pelo poema em prosa ou – como no caso de *Un Coup de Dés*, de Stéphane Mallarmé, em 1897 – por formas que quebram e disseminam o verso no espaço da página. (AGUILAR, 2005, p. 177).

Por esse meio, a Poesia Concreta apodera-se de um instrumental atualizado, recuperando o legado de Oswald de Andrade em sua relação com o poema-minuto, bem como o ideograma chinês como possibilidade de exploração espacial do verso. Nesse sentido, a criação poética passa a representar um termo ligado à invenção como meio de ocupar o

espaço da inspiração, uma vez que ao poeta cabe trabalhar com os materiais de que dispõe, em vista do que a sociedade industrial produz e ao mesmo tempo descarta como uma soma de bens que são a própria razão de ser do capitalismo em sua configuração periférica. Nesse sentido, converte-se em crítica social muito mais aguda que as demais expressões da poesia de seu tempo, uma vez que aprofunda a discussão crítica a partir da contradição do sistema que observa do centro onde se situa o problema. A opção deliberada por elementos que desconstroem a tradição corresponde à negação de expressões da poesia modernista que se tornam obsoletas.

A capacidade de atuação como espaço de crítica permanente faz da Poesia Concreta um movimento essencial que dá continuidade ao legado modernista. Com isso, enfrenta a mesma incompreensão, uma vez que o redirecionamento da criação poética, em vista do que representa a negação da inspiração, mostra-se como sinal do enfrentamento ao se atrela à tradição. Por esse meio, não se furta a lutar contra o preconceito que decorre da absoluta novidade que sua acepção visual representa, não havendo referência que se possa ombrear ao que propõem. Em vista disso, torna-se possível pensar acerca da Poesia Concreta como movimento que corresponde ao impasse representado pelo esgotamento de aspectos da experiência modernista, no que tange a formas que caem em desuso.

\*\*\*

O escândalo provocado pela Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo e no Rio de Janeiro, corresponde ao lugar desconfortável do que fora a Semana de Arte Moderna, e seria, anos mais tarde, o Tropicalismo como formas de se compreender a arte brasileira a partir da incorporação da realidade social a elementos da vanguarda estética relacionada ao reconhecimento de nosso lugar no mundo. As consequências do pós-guerra confirmam-se na absorção de uma concepção de poesia que se alia às artes visuais como resultado do que se pode perceber na rapidez das ações que marcam as relações na maior cidade do país. Os feitos do crescimento urbano como regra do processo de expansão capitalista não têm como ficar de fora do questionamento que se faz implícito no programa da Poesia Concreta. Por sua vez, a reação impactante que marca as exposições nos dois maiores centros culturais do país reitera o provincianismo que se nega a acolher um dos movimentos de mais elevada voltagem no âmbito da criação poética brasileira.

As dissensões, por sua vez, não são suficientes para que o grupo reunido em torno da Revista Noigandres se veja impossibilitado de dar continuidade a um projeto que agrava o

abismo que o separa dos poetas interessados apenas em repetir distinções conceituais e reduplicar o sentido de uma poesia que se perde em sua retórica edificante. Daí o dado de radicalidade da Poesia Concreta interessar-se pela expressão de uma cultura minimalista que em nada se aproxima do tom grandiloquente da poesia como projeto que não corresponde ao poder de síntese que os concretistas defendem. Desse modo, o que ficou conhecido como *rock and roll* da poesia, a partir de uma reportagem da Revista O Cruzeiro, busca agravar o debate, uma vez que as posições que lhes são antagônicas afirmam a expressão de uma poesia social que dispensa a participação do pensamento de vanguarda, sendo essa posição uma concepção burguesa que nada acrescenta à configuração de uma poesia a serviço das causas populares:

Um poema concreto seja definido mais ou menos assim: um tipo de composição poética sistematizada na metade da década de 1950, centrada na utilização de poucos elementos dispostos no papel de modo a valorizar a distribuição espacial, o tamanho e a forma dos caracteres tipográficos e as semelhanças fônicas entre palavras; e que o Concretismo seja definido como o movimento literário que produziu os poemas concretos. (FRANCHETTI 2014, p.22).

Assim, verifica-se um forte abalo na estrutura de uma produção poética isolada por parte dos poetas que não têm como absorvê-la. Dos que compareceram às exposições que apresentam a Poesia Concreta ao público e à crítica, poucos são os que se interessam, em vista do teor de conhecimento crítico de seus membros, assim como em face da assimilação de elementos teóricos que se revelam na concepção de uma poesia original. Por sua vez, há que se pensar acerca de que a espacialidade visual do poema significa apenas um dos elementos que compõem a Poesia Concreta, uma vez que sua evolução no tempo leva seus membros a retornarem ao verso de concepção formal, recorrendo ao que passam a chamar de concretude do texto poético. Desse modo, a radicalidade da poesia como expressão inovadora atende a uma necessidade de ordem temporal que corresponde à pressão social como termo que polariza posições políticas e se transferem para a discussão cultural, arrolando o antagonismo das diferentes ideologias.

Diante disso, a Poesia Concreta situa-se como parte de um quadro de diferentes instâncias do pensamento crítico, incidindo na politização da sociedade brasileira em um dos momentos mais profícuos da participação de diferentes setores que são convocados a refletir acerca dos destinos do país. A criação poética, portanto, não tem como eximir-se das discussões sociais, ainda que os concretistas sejam acusados por setores da esquerda de serem alienados. A isso se contrapõe sua convicção em defesa de posições estéticas das quais não

abrem mão, uma vez que abominam o oportunismo retórico e as formas simplificadas de que os poetas da classe média urbana e universitária se servem como meio de aproximação do pensamento popular, uma vez que as massas possuem seu próprio código e desconhecem as boas intenções da esquerda populista que tem a pretensão de politizá-la. A concepção da Poesia Concreta esbarra nas simplificações dos poetas que se aproveitam das expressões populares como detentores de um saber messiânico e redentor:

Assumindo a luta como tarefa da vanguarda, os poetas concretos propuseram a discussão das técnicas de construção do poema e de seus modos de difusão e consumo. Ao contrário das tendências nacionalistas e populistas, não confundiram o engajamento com a busca de valores falsamente nacional-populares". A consciência da poesia enquanto trabalho, o conhecimento dessa linguagem e seus materiais impediram sua subordinação ao imediatismo político, bem como os riscos da arte panfletária. (SIMON; DANTAS, 1982, p. 105).

Em função da euforia que toma conta do país, as promessas de equiparação social e superação da desigualdade fazem com que a Poesia Concreta assuma uma proposta de participação sem que isso represente uma adesão política, tampouco uma manifestação maniqueísta que aponte para o drama da sociedade, no que se refere ao denunciamento de situações para as quais os poetas não parecem ser os mais indicados à sugestão de medidas. Diante disso, define com clareza a distinção entre política e estética, não cabendo ao poeta transformar sua obra em simples libelo, ao abrir mão dos elementos que fundamentam a própria razão de ser do poema como objeto artístico. O debate que disso decorre coloca em questão a inviabilidade de uma retórica de palanque que esvazia a criação poética de seu sentido essencial. Contra essa posição, os concretistas se insurgem, fazendo suas as palavras do poeta russo Vladimir Maiakovski, para quem não há arte revolucionária sem forma revolucionária. Do contrário, a poesia converte-se em uma espécie de cartilha ideológica de uma classe média sem a dimensão crítica do que ela representa.

O confronto das ideias que definem esse momento diz respeito à participação da poesia como elemento que move as paixões de um público que ainda se atém ao fenômeno literário como termo que se integra às suas vidas. Por sua vez, a Poesia Concreta não tem como absorver a condição populista do discurso dos setores que a condenam, uma vez que o teor supostamente alienado que a ela atribuem corresponde à capacidade crítica que se coloca diante dos descaminhos do sistema para aprofundá-los sem recorrer à discussão rasa e à reduplicação de conceitos. A tomada de consciência dos concretistas não tem como recuar ou

deixar-se seduzir por um canto de sereia que os leve ao desvio de um percurso definido com clareza. Diante disso, cabe aprofundar sua pesquisa acerca do poema como referência de um tempo marcado pela rapidez das relações de comunicação, além do fato de que os veículos de massas, a exemplo da televisão, potencializam uma nova poética ao alcance do público.

\*\*\*

O período mais tenso da relação entre a Poesia Concreta e o grupo Violão de Rua, formado por intelectuais ligados às plataformas da esquerda, tem efeito nos anos que antecedem o golpe militar como termo catalisador da expectativa em torno de um processo de transformação social que recruta os diferentes setores da sociedade para sua execução. Essa discussão acaba por aprofundar a crise envolvendo a pesquisa contida na Revista Invenção, que destaca as propostas da Poesia Concreta, e a publicação dos três tomos da Revista Violão de Rua, por meio dos Cadernos do Povo Brasileiro. Diante disso, a polêmica se instaura, agravando a participação que a poesia possa ter em um projeto social com o qual se faz preciso colaborar. A crítica presente na Poesia Concreta deplora a atitude do grupo que se forma em torno do Violão de Rua que, em alguns exemplos, recorre à Poesia de Cordel tomada de empréstimo com a intenção de politizar o discurso popular, corrigindo-o de suas possíveis imperfeições:

Uma das lições a tirar da experiência que alguns poetas urbanos fizeram, quando tentaram se servir da forma exterior e da linguagem típica da poesia de cordel para dar-lhe um conteúdo participante, “corrigi-la” ideologicamente e ao mesmo tempo valer-se de sua teórica penetração de massa, é a de que a autêntica poesia popular é inimitável e incorrigível. Basta comparar qualquer das coisas que assim se perpetraram com a obra dos verdadeiros cantadores do Nordeste, para verificar de imediato a imensa superioridade desta sobre os produtos contrafeitos dos imitadores bem-intencionados – a superioridade dos “profissionais” populares sobre os “amadores” cultos e citadinos. (CAMPOS, 1978, p. 257).

Assim, os concretistas acusam o grupo Violão de Rua de se aproveitar do discurso popular para fins políticos, o que em nada corresponde à poesia em sua expressão essencial. Nesse sentido, pode-se pensar a respeito dos Centros Populares de Cultura como manifestações cujos membros acreditam representar um movimento de conscientização dos trabalhadores rurais em vista do processo revolucionário que teria efeito. Na verdade, essas

caravanas reduplicam um discurso de cima para baixo, como se o povo não tivesse noção do que deseja, sendo tutelado pela vanguarda política que lhe definiria o rumo a ser seguido. Diante de um projeto que se serve da poesia para fins sociais, há que se pensar nesses fins sem que não se esqueçam dos meios, uma vez que o que está em jogo não corresponde à ação desses jovens estudantes, senão a forma primária com que isso ocorre, sem que a essa investida se agregue qualquer sofisticação formal que não subestime a sensibilidade popular.

A polarização dessas posições concorre para que a Revista Violão de Rua se caracterize por expressar o conteúdo revolucionário de uma poesia que se exime da responsabilidade de assumir um diapasão estético que lhe confira a eficácia do que propugna. Por sua vez, a Poesia Concreta recorre ao que chama de salto participativo. Essa ação consiste em dotá-la de uma concepção visual de teor social que a aproxime da proposta do grupo Violão de Rua sem com isso abrir mão do rigor formal que a caracteriza. Essa experiência teria como resultado alguns poemas cuja concepção alia-se a temas como as greves de trabalhadores e a reforma agrária. Diante disso, pode ser percebida a concepção de uma poesia que toma a iniciativa do discurso social sem que isso concorra como projeto político de tomada do poder. O conflito ideológico, portanto, parece esvaziado de significado, uma vez que o interesse social que separa a Poesia Concreta do grupo Violão de Rua deixa de fazer qualquer sentido.

O agravamento da situação do país, com o golpe militar que a seguir teria efeito, serve como munição à ampliação do debate envolvendo política e estética, concorrendo para que a Poesia Concreta e o grupo Violão de Rua mantenham-se entrincheirados, defendendo suas respectivas posições. Essa polêmica seria um dos últimos instantes em que a criação poética sugere alternativas ao processo político como termo do debate de ideias. Nesse momento de instabilidade política, o contraponto de propostas estéticas transfere-se do campo político para a criação artística, acarretando contendas que irão definir o lugar dos diferentes atores dessa cena. Nesse aspecto, a atuação dos concretistas se mantém no ponto estabelecido como termo definido de um movimento que preza pela pesquisa e pelo estudo sistemático da poesia como um mecanismo orgânico que lhe fundamenta o sentido e a existência:

A interrupção do movimento se deveu a causas de ordem organizativa interna ou por terem seus mentores concluído que a ortodoxia da forma concretista tinha já produzido o máximo. Para manter claramente a concepção radical do poema concreto, o movimento acabou transformando, com o tempo, a poesia concreta numa fórmula fechada, padronizada, perdendo-se, aos poucos, a sua noção de forma

como algo variável, mutante, aberto a modificações (MENEZES, 1998, p. 47).

A Poesia Concreta, portanto, apoia-se no conceito de *paideuma*, recorrendo ao que estabelecera Ezra Pound para ampliar os recursos da palavra à dimensão do ideograma como manifestação inovadora. Essa investida corresponde a uma retomada do que fora o período de afirmação do Modernismo, que se tornaria canônico ao reproduzir as formas conservadoras do denunciamento que se sobrepõe à concepção formal. A tomada de posição do grupo Violão de Rua incide na tentativa de seduzir as massas a partir da dramatização do dilema que a atinge sem a isso acrescentar qualquer expressão sofisticada, acreditando ser improvável o implemento de ideias de vanguarda em um país com elevados índices de analfabetismo e marcado pelo estigma do subdesenvolvimento. A isso corresponde o discurso de afirmação de uma realidade que foge à condição de quem não sabe sequer o real significado da pobreza.

| 94

A afirmação de uma teoria em torno da Poesia Concreta acaba por fixar um ponto de vista inabalável em face de sua condição de movimento que atravessa o tempo marcando sua presença. Diante disso, as alterações em seu percurso correspondem ao cerceamento da liberdade de expressão decorrente do golpe militar. No entanto, isso não seria o bastante para que a pesquisa deixasse de ter efeito, haja vista as alternativas de um projeto que se modifica sem alterar sua essência. A crise política mantém o grupo concretista reunido, no sentido de encaminhar questões que definem de forma explícita a atitude mais radical do movimento. Assim, caberia à Poesia Concreta concorrer com sua visão inovadora para uma abertura de sentido, em vista do que se faz possível articular em meio aos destroços resultantes da força e do arbítrio que recaem sobre a cultura do país.

\*\*\*

Os efeitos do golpe militar, com o recrudescimento da censura e a perseguição a artistas e produtores culturais, podem ser sentidos a curto prazo. Do mesmo modo, desencadeia-se uma campanha destinada a intervir nas universidades, perseguindo e prendendo alunos e professores e criminalizando movimentos estudantis. Diante disso, a retração da produção literária de perfil acadêmico concorre para que os canais de comunicação, mais especificamente a televisão, catalisem as manifestações da cultura de massas como um sucedâneo ao interdito que passa a pesar sobre a cultura acadêmica. Daí a disputa ideológica transferir-se para os auditórios das emissoras de televisão, a partir

programas e festivais de música popular. De um lado, o programa Jovem Guarda, que catalisa o desejo da juventude em torno das expressões da música pop internacional. De outro, o programa O Fino da Bossa, de teor mais tradicional, que mescla elementos do jazz ao samba, representando um viés nacionalista.

Em meio a esse clima, jovens e antigos artistas esforçam-se no sentido de traduzir pela via da música popular a inquietação decorrente do golpe antidemocrático, nos espaços onde ainda se faz possível protestar. A grande surpresa desse momento ocorre na segunda edição do Festival de Música Popular promovido pela TV Record de São Paulo. Nessa ocasião, a apresentação de “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, e “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, por conta dos arranjos acompanhados das guitarras elétricas dos conjuntos Os Mutantes e Os Beat Boys, além das letras cuja fragmentação enumerativa aproximam-se, do ponto de vista estético, das propostas defendidas pela Poesia Concreta. Do outro lado da questão, os remanescentes do grupo Violão de Rua manifestam-se por meio do que se chamou de canção de protesto, repetindo clichês que em nada contribuem para a revitalização do conceito de canção popular, nos termos da cultura de comunicação rápida e imediata.

Nesse contexto, a Poesia Concreta alia-se ao Tropicalismo, servindo-se da absorção e da colagem crítica das diferentes instâncias da cultura, no que se tornou conhecido como guerrilha cultural. Desse modo, o colapso decorrente do golpe militar concorre para que a atividade cultural universitária ceda espaços à cultura de massas e à ocupação de seus espaços por artistas que poderiam ser reconhecidos nos meios acadêmicos. Esse diálogo mais uma vez polariza discussões que passam da poesia para a música popular. O clima de euforia chega ao seu ápice por ocasião do Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo, quando Caetano Veloso é hostilizado por uma plateia de esquerda, ao apresentar a canção “É proibido proibir”. Em resposta, acusa a plateia de não estar entendendo nada e querer policiar a música popular. O que de fato ocorre diz respeito ao confronto ideológico envolvendo a música popular como expressão de uma originalidade que não existe, em vista da indústria cultural. A utilização de guitarras elétricas como um símbolo de alienação situa-se como termo destoante de que o Tropicalismo se aproveita ao aproximar-se da Poesia Concreta pela via do Modernismo:

Quando eu disse a Augusto o efeito que o contato com Oswald tinha produzido em mim, ele logo animou-se a me passar os textos de Décio e Haroldo, e considerou o meu entusiasmo uma confirmação a mais das afinidades entre eles, concretos, e nós, tropicalistas. Através de Augusto e seus companheiros tomei conhecimento da poesia. Também, pouco tempo depois, da sua revolucionária prosa de ficção.

Sobretudo recebi o tratamento de choque dos manifestos oswaldianos. (VELOSO, 1997, p. 246).

A cautela que passa a reger a criação artística e literária, quando o regime de exceção chega a seu limite extremo, concorre para que os concretistas se voltem para a pesquisa, traduzindo o melhor da poesia universal, a exemplo do provençal Arnault Daniel e do russo Vladimir Maiakovski. Além disso, promovem a recuperação de poetas brasileiros negligenciados pela crítica e esquecidos pelo público, a exemplo do maranhense Sousândrade, do baiano Pedro Kilkerry e do paulista Oswald de Andrade. Por sua vez, a viabilidade da poesia por meio da indústria cultural não mais suporta a censura que atinge os diferentes setores do pensamento crítico e da criação artística. Nesse contexto, a prisão e o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, além do recolhimento de personalidades da cultura, concorrem para que a Poesia Concreta redescubra o caminho do que representara a espacialidade do poema, uma vez que passa a explorar os interstícios da linguagem em jogos verbais que resultam em *Galáxias*, de Haroldo de Campos, poema narrativo que se inscreve como continuidade de sua experimentação.

A Poesia Concreta, com o tempo, recupera os espaços perdidos diante da distensão representada pelo fim do regime militar, aprofundando o diálogo com a poesia universal, haja vista a tradução das obras de Stéphane Mallarmé, E. E. Cummings, Giuseppe Ungaretti e Ezra Pound como expressões de uma excelência que mantém vivo o debate de ideias. A passagem do bastão ainda se anuncia distante, cabendo a Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos concorrerem para que a Poesia Concreta possa abrir mão de sua radicalidade formal sem minimizar o teor de sua configuração crítica. As publicações que se seguem passam a contrapor à tradição da poesia artigos que reforçam a capacidade de contestação que se expande para além do sistema político em favor de um projeto estético que representa a própria capacidade de síntese que se configura por outros meios, em outras perspectivas. A isso acrescenta-se a articulação que se amplia da poesia para o ensaio, caracterizando a multiplicidade dos temas abordados:

A poesia concreta mudou, tem mudado, vai mudar. Não é um *ismo*. É preciso saber delimitar, selecionar o que estamos falando. Qual poesia concreta? Poesia Concreta 1956; Poesia Concreta 1958; Poesia Concreta 1962; Poesia Concreta 1965. E assim mesmo distinguindo peculiaridades individuais – embora nosso duradouro trabalho em equipe seja uma experiência e um fenômeno dos mais notáveis em

nossa ou em outras literaturas, no que se refere à sobrevivência e à independência criativa. (PIGNATARI, 2004, p. 19).

Por sua vez, aos membros do grupo Violão de Rua restou a cooptação pelos meios de comunicação de massas, uma vez que não lhes coube outro caminho, senão o de se curvarem aos seus algozes. Isso discrepa da atitude de quem combatera em uma trincheira contrária a indústria cultural como um sinônimo de alienação e servilismo intelectual. À Poesia Concreta cabe prosseguir em seus estudos, aprofundando o debate em torno de suas proposições, na medida em que o período considerado como instância de rompimento com a tradição mostra-se superado. Desse modo, o desvio de seu objetivo principal não se constitui em omissão, senão em mudança de estratégia, uma vez que o transcurso do tempo indica novos rumos a serem seguidos. A polarização dos objetivos com relação ao grupo Violão de Rua concorre para que a obsolescência dessas propostas, levando-se em conta a ausência de elementos que não possuem qualquer condição de se imporem do ponto de vista teórico.

Página | 97

| 97

## Referências

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

CAMPOS, Augusto de. Um dia, um dado, um dedo. In: **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da poesia concreta**. Campinas: Unicamp, 2014.

MENEZES, Philadelpho. **Roteiro de leitura: poesia concreta e visual**. São Paulo: Ática, 1998.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Concretismo: consequências e perspectivas da poesia brasileira. In: **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, v. 2, n. 42, p. 2, jun. 1967.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius de Ávila (Orgs). **Poesia concreta: Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

## VISIONS AND INTERSECTIONS: A READING OF CONCRET POETRY

### Abstract

| 98

This article aims to establish the possibility of a critical analysis of Poesia Concreta as an innovative phenomenon that recovers the initial proposal of Brazilian Modernism, especially with regard to the original legacy contained in the poetry of Oswald de Andrade. Thus, it is necessary to reflect on the exhaustion related to the unfolding of modernist activity, since Brazilian postwar poetry reaches a degree of conservatism opposed to the radicality of Poesia Concreta as an expression of the spatiality of the poem that opposes idea of traditional verse. In view of this position, his trajectory finds the opposition of the group gathered around the *Revista Violão Rua*, which uses only the rhetorical resources of a politicized poetry that despises the innovative forms of the artistic avant-garde. On the other hand, the incorporation of poetry by mass culture results in the proposal of Tropicalism, which brings to the media an aesthetic project with which Concrete Poetry is refined. This is one of the most innovative movements that may have existed during the 20th century involving popular music and avant-garde literary creation in Brazil.

### Keywords

Brazilian culture. Poetry of the vanguard. Literary criticism. Cultural policy. Popular music.

---

Recebido em: 13/11/2018  
Aprovado em: 02/10/2019

# Entre a sira e o caldeirão: magia e *música na expedição dos* *argonautas*

Francisca Luciana Sousa da Silva  
Universidade Federal de Minas Gerais

## Resumo

A partir do estudo das poéticas do exílio relacionadas ao mito de Medeia, pareceu-nos singular a presença recorrente, mas não coincidente, do par mítico Orfeu e Medeia na *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes. Ambos têm poderes mágicos: ele, na arte da música; ela, na manipulação das ervas. Ambos também participam ou instituem mistérios: ela, sacerdotisa de Hécate; ele, sacerdote de Apolo. São opostos complementares, fundamentais ao sucesso da expedição dos Argonautas. Para além da leitura mítica, propomos uma leitura e análise crítico-interpretativa a partir da obra de Jacques Derrida, *A farmácia de Platão* (2005), que tratará da escritura e do termo a ela associado, marcadamente ambíguo: *phármakon*. Este advém de um mito, o mito de Theuth, tratado no diálogo *Fedro*, de Platão. Além de Derrida, outro autor retomará o filósofo, fundamentando nosso estudo: Alberto Bernabé com *Platão e o orfismo: diálogos entre religião e filosofia*. A exposição deve ainda contar com dois aparatos metodológicos: o da historiografia e o da psicologia analítica, especialmente a abordagem alquímica, a partir da leitura de *O segredo da flor de ouro: um livro de vida chinês*, de C. G. Jung e R. Wilhelm.

## Palavras-chave

Argonáutica. Música. Magia. Orfeu. Medeia.

## Introdução

“Dia e noite, a canção sem fim da morte se avoluma, como o mar que rodeia a ensolarada ilha da vida.”

(Rabindranath Tagore)

Página  
| 100

O presente artigo pretende discutir bem como relacionar a presença do par mítico Orfeu e Medeia, na expedição dos Argonautas, com a magia por eles engendrada: a música e a manipulação dos fármacos. Embora recorrente, tal presença pouco ou nunca coincide. Entender por que um opera na ausência do outro e como a ação de ambos interfere na viagem assinalada é nosso principal objetivo.

Em nossa análise, tomamos como base a edição crítica estabelecida por Hermann Fränckell (Oxford, 1961), com tradução para o inglês por R. C. Seaton, edição seguida pela versão espanhola de Carlos García Gual, *El viaje de los Argonautas*, à qual aludiremos com mais frequência, retomando os quatro livros ou cantos para identificar e interpretar a presença ou ausência de Orfeu e Medeia na narrativa.

Apolônio de Rodes nasceu e viveu na cidade de Alexandria, onde compôs e publicou as *Argonáuticas*, “com notável fracasso” (GUAL, 2004:8). Retirando-se para Rodes, corrigiu o poema e obteve grande êxito, além de assegurar a cidadania dos ródios. Também teria dirigido o Museu e a Biblioteca de Alexandria, entre 265 e 245 a.C. A ele se atribuía a autoria de epigramas e uma obra intitulada *Fundações*, sobre a origem de algumas cidades, e alguns tratados (*Contra Zenódio*, por exemplo) de crítica homérica, como gramático e erudito profissional. Essas obras, porém, não chegaram até nós, a não ser *A viagem dos Argonautas*, poema épico em quatro cantos, c. séc. III a.C. (em grego, *Argonautiká*: “cantos argonáuticos”) e 6.000 hexâmetros, bem menos que a *Ilíada* e poucos versos mais curta que a *Odisseia*. É, contudo, o terceiro poema épico heroico de âmbito grego, conforme assinala Carlos García Gual. Tal posição se deve à cronologia e ao valor literário da obra, muito distante das epopeias de Homero e da decadente forma épica das novelas do séc. III d.C. A poesia de Apolônio é culta, sentimental por vezes, antiquada e erudita, pois “recria uma antiga saga, frente a cuja autenticidade o poeta não pode deixar de sentir certa ironia” (GUAL, 2004, p. 8).

Os aportes teóricos que fundamentarão nossa análise serão *A farmácia de Platão* (1986), de Jacques Derrida, leitura filosófica que guiará nosso olhar em torno dos termos

*phármakon*, *pharmakía* e *pharmakós*, tanto no plano mítico quanto no simbólico associados ao par Orfeu e Medeia. Em seguida, aludiremos à *Poética do espaço* (1957), de Gaston Bachelard, propondo um diálogo deste com Derrida acerca do lugar onde estão situados os mitos aqui estudados, notadamente as ideias de dentro e fora, espaço interior e espaço exterior. Também serão considerados alguns aspectos historiográficos relativos à magia, além de breve incursão à psicologia analítica, a partir dos conceitos de alquimia e ambivalência.

## 1 Música e Mistério, Arte e Magia: do encanto de Orfeu ao feitiço de Medeia

Após invocar Apolo, no Canto Primeiro de *A viagem dos Argonautas*, a fim de “rememorar as façanhas dos heróis de antiga linhagem” (GUAL, 2004, p. 49), o poeta primeiro menciona Orfeu, a partir do verso 23s da edição crítica de H. Fränckell:

Primeiro vamos nomear Orfeu, que foi parido por Calíope, é dito, casada com o trácio Eagro, próximo aos montes Pimpleanos. Os homens dizem que ele, pela música de suas canções, **encantava** as pedras imóveis sobre as montanhas e o curso dos rios. E os pinheiros selvagens, até os dias de hoje, tomados por aquele **fluxo mágico**, crescem na costa trácia e permanecem em filas ordenadas do mesmo modo que o **encantamento** de sua lira, que veio da região da Piéria. Tal era Orfeu que o filho de Éson bem recebeu para compartilhar seus feitos em obediência ao comando de Quíron, Orfeu, governante da Bistônia Piéria.<sup>13</sup>

Orfeu, além de suplicante, aparece como conselheiro (Canto Segundo, v. 700 s), prestando honras a Apolo, que se mostra pela manhã aos viajantes, depois de enfrentarem muitos tormentos, logo após o poeta evocar a distância da pátria e a errância por terras desconhecidas e cidades que são objeto de contemplação (v. 540 s). Assim diz Orfeu:

Eia! Vamos chamar sagrada esta ilha em honra a Apolo Matutino, posto que apareceu para nós todos ao amanhecer. E lhe sacrificaremos o que temos, levantando um altar na costa. Se logo nos conceder um regresso sem danos até a terra hemonia, também então lhe ofereceremos sacrifícios das melhores cabras. Agora, deste modo, convido-os a congraçá-lo com gordura e libações. Mas sê-nos benévolo, soberano, sê benévolo, tu que te revelaste a nós! (p. 121)<sup>14</sup>

E na sequência, Apolônio descreve “uma ampla roda de dança, com cantos de elogio a Apolo, o Auxiliador”. Entre os presentes, destaca a figura de Orfeu, “o nobre filho de Eagro, aos acordes de sua lira Bistônia, o qual iniciou uma sonora canção” (p. 121).

Pelas passagens, depreendemos o estreito vínculo do músico da Trácia com o deus do oráculo de Delfos, conforme assinala Alberto Bernabé em *Platão e o orfismo: diálogos entre religião e filosofia* (2010, p. 392), acerca de uma tradição alternativa que faz de Orfeu filho do próprio Apolo: “E da parte de Apolo, chegou o citarista, pai dos cantos, o bem-

<sup>13</sup> Livre tradução do inglês de Lourenço Becco com revisão e grifos meus.

<sup>14</sup> Tradução do espanhol minha.

afamado Orfeu” (*Pítica* 4, 176 s). Este aspecto solar do músico e poeta trácio, a quem se atribui a autoria de hinos e outros escritos, como uma cosmogonia e textos escatológicos, além de relacioná-lo aos Mistérios, sugere a seguinte etimologia para seu nome: Orfeu ou Arfa, palavra fenícia composta de *aour* (luz) e de *rophae* (cura), que significa “Aquele que cura pela luz”.<sup>15</sup>

A partir do exposto, podemos estabelecer uma primeira aproximação entre os personagens Orfeu e Medeia. Ela também advém de uma linhagem nobre, sendo neta do Sol, pertence à antiga raça dos helíades, como Circe e Pasifae. Ela é filha de uma oceanida, Ídia ou Eydia e Eetes, filho de Hélios, rei da ilha de Ea, na Cólquida. O nome Medeia, “a do bom conselho”, está associado ao culto lunar, sendo, pois, “um título de honra da deusa da Lua” (RINNE, 1988, p. 45). Juntamente com Circe, “a ninfa orgiástica”, “a Senhora dos Animais” (como figura na *Odisseia*) e Hécate, “a velha deusa da morte e do inferno”, Medeia, “a deusa-moça de Ea”, integra a figura triádica da deusa lunar, ainda segundo Olga Rinne em *Medeia. O direito à ira e ao ciúme*. Na *Argonáutica*, porém, o aspecto trifauce está mais relacionado às divindades de culto da personagem Medeia: Ártemis, deusa virgem (jovem), Hera, deusa do matrimônio (mulher), e Hécate, deusa noctívaga, senhora das encruzilhadas e dos feitiços (velha). A heroína seria, se podemos assim dizer, uma síntese dessas três potências femininas, também relacionadas às fases da Lua: nova, cheia e minguante. Também na *Teogonia*, ela aparece como divindade ctônica (v. 992 s). Mas Apolônio, assim como Eurípedes, trata de humanizá-la, pintando-a com a mesma ambiguidade do termo *phármakon*: “Essa mesma sou eu, que agora perdi minha pátria, e meus pais, e minha casa, e a alegria inteira da vida. (...) um duro destino arrebatou minhas alegrias, e vou errante e maldita, entre estranhos.” (IV, v. 1050 ss)

Nesse ponto cumpre ingressar na *Farmácia de Platão*, recuperando o jogo linguístico ali efetuado. Já no início de sua *Farmácia* (DERRIDA, 2005, p. 10), o autor nos fala da dissimulação da textura, tendo antes (p. 7) aludido às relações gráficas do vivo e do morto nos planos textual, têxtil e histológico, relacionando texto e tecido, bem como escritura, a partir do diálogo *Fedro*. Neste que seria o primeiro ensaio de Platão, a escritura remete ao melhor, ao mais nobre jogo (*paidía*), pois procurando salvar, se perde (p. 11). Também remete, na última parte, à origem, à história e ao valor da escritura, instrução que “deverá um

---

<sup>15</sup> Seria, na realidade, um nome de iniciação e sinal de missão recebido pelos mestres, após viagem à Samotrácia e ao Egito, onde foi recebido pelos sacerdotes de Mênfis. Outros estudiosos, entre os quais Alberto Bernabé e Gabriella Gazinelli, preferem associar o nome de Orfeu a *órophne*, *orphnaios*, que remetem a obscuridade, trevas, noite; daí sombrio, ermo, noturno, consoante ao mito.

dia cessar de manifestar-se como uma fantasia mitológica sobreposta, um apêndice que o organismo do diálogo poderia muito bem dispensar sem prejuízo” (p. 12). A ironia, depreendida em Apolônio, é explícita em Platão, sendo sempre empregada no decorrer do diálogo. No que tange à escritura, ela é tomada por encenação:

Escrevendo o que não diz, não diria e, sem dúvida, na verdade jamais pensaria, o autor do discurso escrito já está instalado na posição do sofista: o homem da não-presença e da não-verdade. A escritura já é, portanto, encenação. A incompatibilidade do *escrito* e do *verdadeiro* anuncia-se claramente no momento em que Sócrates se põe a contar como os homens são levados para fora de si, ausentam-se de si mesmos, esquecem-se e morrem na volúpia do canto (259 c).

Entre o dito e o não-dito, o *maldito* parece instaurar-se, como se pode inferir do termo Farmaceia, presente no título da obra de Derrida aqui apontada e no discurso de Fedro, que retoma o mito do rapto de Orítia por Bóreas enquanto a virgem brincava com Farmaceia às margens do rio Ilissos. Trata-se também de um nome comum, assinala Derrida (*pharmakeía*), “que significa a administração do *phármakon*, da droga: do remédio e/ou do veneno” (idem, p. 13). No *Dicionário grego-português, português-grego*, de Isidro Pereira, a acepção é apenas “emprego de medicamentos, medicamento” (PEREIRA, 1998, p. 607).

A interpretação que Sócrates faz do mito narrado é esta: “Por seu jogo, Farmaceia levou à morte uma pureza virginal e um íntimo impenetrado”. Não seria similar ao jogo perpetrado por Jasão e Medeia que resultou no assassinato do irmão desta, no interior do templo da deusa Ártemis?

Antes, porém, de retomar a narrativa de Apolônio, importa ainda considerar a análise de Derrida para o termo com o qual Sócrates compara os textos que Fedro trouxe consigo: *phármakon*. Segundo ele:

Esse *phármakon*, essa "medicina", esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser — alternada ou simultaneamente — benéficas e maléficas. O *phármakon* seria uma *substância*, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo.

Operando por sedução, o *phármakon* faz sair dos rumos e das leis gerais, naturais ou habituais. Aqui, ele faz Sócrates sair de seu lugar habitual e de seus caminhos costumeiros. Estes sempre o retinham no interior da cidade. As folhas da escritura agem como um *phármakon* que expulsa ou atrai para fora da cidade aquele que dela nunca quis sair, mesmo no último momento, para escapar da cicuta. Elas o fazem

sair de si e o conduzem por um caminho que é propriamente de *êxodo* (...). (DERRIDA, 2005, p. 14-15)

Dois outros termos presentes na interpretação de Derrida merecem particular atenção, já que fazem parte de outro passo metodológico – o da psicologia analítica – além de figurarem no texto apoloniano. São eles: ambivalência e alquimia. Esta, segundo o *Dicionário junguiano* (PIERI, 2002, p. 28-30), corresponde a:

Concepções filosófico-esotéricas, práticas mágicas e pesquisas naturalísticas que no seu conjunto visam à transformação dos metais vis em metais nobres. O termo designa especificamente um conjunto de operações em que se encontram recompostas as atitudes práticas e teóricas, os aspectos artesanais e simbólicos, a partir de uma visão da realidade em que matéria e espírito, assim como homem e universo, revelam profundas ligações.

Ambivalência, por sua vez, diz respeito ao “Estado psíquico caracterizado pela presença simultânea de ideias, sentimentos, tendências, atitudes e avaliação que são entre si contrastantes ou opostas” (idem, p. 30).

Constatamos, assim, pela definição dos verbetes, a íntima associação do emprego do *phármakon* no discurso de Derrida e no de Apolônio, especialmente quando o poeta apresenta a heroína no Canto Terceiro, quando nem uma só vez Orfeu é referido:

(...) Una joven ha crecido en el palacio de Eetes, a la que sobre cualquier criatura la diosa Hécate enseñó a fabricar sus filtros, todos los que producen la tierra firme y el agua muy versátil. Con ellos apazigua la llama del fuego infatigable, y al momento detiene los rios que fluyen con estruendo, y varía el curso de los astros y de la sagrada luna. (RODAS, 2004, p. 161)

A presença de Medeia dá, então, lugar à ausência de Orfeu. Enquanto este tem um papel decisivo para que a expedição chegue ao Mar da Cólquida nos dois primeiros cantos, imprimindo ritmo à navegação, erigindo templos e prestando culto a Apolo e Zeus, sob diferentes epítetos; no Canto Terceiro, em especial, aquela, com o favor dos deuses, decidirá os termos de regresso, particularmente em relação a Jasão, o qual, em um primeiro momento, age como um *pharmakós*, um feiticeiro. Ela, porém, em um segundo momento, mesmo sob o feitiço de Eros, assumirá o comando do que só competia ao herói, como antevira em seu sonho: a realização das provas impostas por Eetes e a conquista do Velocino de Ouro. Ainda que, com a força do braço, Jasão are o campo de Ares e semeie os dentes do dragão, tal feito só se cumpre graças ao filtro engendrado por Medeia a fim de torná-lo invulnerável, no período de um dia. Do contrário, ele teria sucumbido na primeira prova: domar os touros de pés brônzeos que cuspiam fogo pelas ventas. Tampouco sairia ileso da última: enfrentar os homens nascidos da terra, prontos para o combate. Um engodo sugerido por Medeia fez com

que esses rebentos se autoaniquilassem: uma pedra lançada por Jasão no meio deles. É, pois, patente para o rei que o grego não é digno do símbolo sagrado, o que leva a donzela apaixonada, outra vez a agir.

Feitiço sob feitiço, ela adormece, com seus encantos, a grande serpente que vigia a pele dourada do carneiro consagrado a Ares. Em fuga com os Argonautas, convence o irmão, Apsirto, que lhes alcança com grande tripulação, de encontrá-la a sós em templo erigido à deusa Ártemis, onde lhe prepara uma emboscada com Jasão. Este fere mortalmente o filho de Eetes e, sob o olhar da Erínia, mutila as extremidades do morto, prosseguindo o ritual dos que cometem crimes de emboscada. Ludibriado pelo discurso enganoso da irmã, Apsirto é atraído para o templo da deusa da caça, convertendo-se, assim, em bode expiatório, um *pharmakós*.

Parece prudente, outra vez, voltarmos a Derrida, uma vez que se empregou o mesmo termo para Jasão e Apsirto. Diz-nos o filósofo em sua farmácia: “Trata-se da palavra *pharmakós* (feiticeiro, mágico, envenenador), sinônimo de *pharmakeús* (utilizado por Platão). E a seguir: “Comparou-se o personagem do *pharmakós* a um bode expiatório. O mal e o fora, a expulsão do mal, sua exclusão fora do corpo (e fora) da cidade, tais são as duas significações maiores do personagem e da prática ritual” (DERRIDA, 2005, p. 78).

Ora, não são exatamente esses dois sentidos que atribuímos a Jasão e a Apsirto, respectivamente, na obra em questão de Apolônio de Rodes? Uma vez que *pharmakós* também designa cor pictural (DERRIDA, 2005, p. 90), não seria o sangue de Apsirto, que mancha o véu branco de Medeia, tornado como *pharmakón* nesse rito sacrificial? Pertinente se faz comparar ao texto ilustrado pelo estudioso francês:

O (ritual do) *pharmakós* era uma dessas antigas práticas de purificação. Se uma calamidade se abatia sobre a cidade, exprimindo a cólera de deus — fome, peste ou qualquer outra catástrofe —, o homem mais feio de todos era conduzido como que a um sacrifício como forma de purificação e remédio para os sofrimentos da cidade. Procediam ao sacrifício num local convencional e davam (ao *pharmakós*), com suas mãos, queijo, bolo de cevada e figos, depois, por sete vezes, batia-se nele com peras e figos silvestres e outras plantas silvestres. Finalmente, eles o queimavam com os ramos de árvores silvestres e esparramavam suas cinzas no mar e ao vento, como forma de purificação, como eu o disse, dos sofrimentos da cidade. (DERRIDA, 2005, p. 79)

É mister que se siga ao ritual de expiação o de purificação. Assim vai ocorrer com Jasão e Medeia no Canto Quarto, v. 700 s, quando os dois se apresentam diante de Circe, tia de Medeia e, tal qual a filha de Eetes, uma *pharmakía* (feiticeira). Cumprido o ritual, a viagem prossegue com novas ameaças; dessa vez, o feitiço das sereias, cujos doces cantos são

silenciados pela lira de Orfeu: “E a lira dominou a voz das donzelas” (v. 900 s). Não há filtro nem fórmula mágica, tampouco hipnose, segundo a *tékhnè* mágica de Medeia. A magia de Orfeu se dá por meio da música.

Na corte do rei Alcínoo, no país dos feácios, onde são acolhidos, Orfeu tocará na entrada da câmara nupcial, a sagrada caverna de Mácris, que passará a ser chamada “A caverna de Medeia” (v. 1150). É somente durante as bodas de Jasão e Medeia que Orfeu é anunciado em um mesmo espaço, ainda que o músico permaneça fora e a feiticeira, dentro.

Aquelas, como mulheres que eram, faziam telas muito delicadas e pequenas, presentes de ouro e todos os objetos de adorno que devem receber os recém-casados; se admiravam ao ver as figuras e os rostos dos heróis, e em especial entre eles ao filho de Eagro, Orfeu, que golpeava ritmicamente o solo ao som de sua lira harmoniosa e seu canto, com sua brilhante sandália (v. 1200).

Depois da festa, novos embaraços na viagem de regresso: de um lado, Orfeu suplicante no deserto da Líbia, em favor dos companheiros sedentos e cansados; do outro, no mar de Creta, o derradeiro feitiço de Medeia, cuja face se apresenta cada vez mais sombria. Sozinha, ela derruba o gigante Talos, com cantos, invocações e hipnoses. Ela já não porta um véu branco, mas de cor púrpura. Ferindo-se na única parte vulnerável, o gigante é vencido pela força da feiticeira Medeia. “E seu estranho sangue começa a fluir...” (v. 1650 ss)

## 2 O dentro e o fora: configuração do espaço interior no espaço exterior

*Yü Tsing deixou-nos uma fórmula mágica para viajarmos à distância:*

*Quatro palavras cristalizam o espírito no espaço da força. No sexto mês repentinamente se vê voar a nave branca. À terceira vigília vê-se, ofuscante, brilhar o disco do sol. Sopra no vento o suave. Peregrinando no céu, come-se a força – espírito do receptivo. E o segredo mais profundo criado do segredo: O país que não fica em parte alguma é a pátria verdadeira...*

(Mestre Lü Dsu)

Sobre a espacialidade na narrativa de Apolônio de Rodes, importa destacar a recorrente descrição geográfica indicando a lateralidade do ponto de vista da nau Argo: esquerda e direita. Partindo do Ocidente, eles singram mares bravios até aportar no Oriente, estabelecendo rotas comerciais, fundando ou saqueando cidades, instituindo cultos. Para além do plano mítico, um jogo político e econômico de colonização está aí configurado, como se pode depreender ao longo de quase toda a narrativa.

Entre os espaços assinalados no poema apoloniano, mencionamos o da própria nau, considerada a primeira grande embarcação tripulada, cuja expedição de aventureiros gregos talvez apresente algum eco histórico, as terras nórdicas do ouro e do mar (norte do mar Negro e do Adriático). Também os templos frequentados e/ou erigidos nos quais se fizeram sacrifícios e oferendas; os palácios onde foram bem recebidos ou a rude cabana de Fineo; as ilhas cujos habitantes receberam os viajantes com hostilidade; e os acidentes naturais, como as rochas Ciâneas e o monte Cáucaso, onde, segundo o poeta, Prometeu geme agrilhado.

Além da descrição de espaços exteriores, Apolônio oferece-nos também a de espaços interiores, entre os quais a do palácio de Eetes, soberano da Cólquida, com obras divinas nos jardins, planejadas pelo engenhoso Hefesto (v. 200 ss). Chama particular atenção nesses espaços a imagem do umbral, como na passagem: “A passo sossegado, transpuseram depois o umbral” (RODAS, 2004, p. 150). (É no umbral do palácio que Medeia primeiro vê Jasão, sendo atingida pela seta de Eros; é no umbral do templo de Hécate que eles selam juramento dando-se as mãos, em grego, apertando a destra; é no umbral do templo de Ártemis que Apsirto, irmão de Medeia, cai de joelhos.)

(...) levantando-se, abriu as portas do aposento e saiu descalça, somente com sua túnica. Desejava, sim, chegar ante sua irmã. *E transpôs o umbral do pátio*. Longo tempo ali permaneceu, na antesala de seu quarto, detida pela vergonha. Logo se moveu de novo a fim de regressar. Mas saiu outra vez de dentro, e de novo retrocedeu. Em vão seus pés a levavam aqui e ali. Quando já se havia decidido, o pudor a continha em seu interior, e quando por vergonha se retinha, o violento desejo a empurrava. Três vezes tentou, três vezes se deteve, e a quarta, ao fim, atirou-se de cabeça, revolvendo-se sobre o leito. (v. 650 ss)

Enquanto assistimos à hesitação de Medeia no que ora chamamos configuração do espaço interior no espaço exterior, como na sua aflição ante a iminência de praticar atos torpes, do interior da nau Argos outras estratégias são traçadas para ingresso no palácio de Eetes. Antes, porém, de ingressarem no palácio, os Argonautas vislumbram um estranho espetáculo, por assim dizer, que constitui o costume ritual dos habitantes da Cólquida. Trata-se de um espaço funerário em suspensão: cadáveres atados com cordas, nos mais altos tamarindos e salgueiros. É apresentada a seguinte justificativa:

É um sacrilégio queimar no fogo os homens que partiram. E tampouco é lícito sepultá-los na terra e amontoá-la logo sobre sua tumba, salvo que, depois de envolvê-los em peles de boi, se lhes pendure longe da cidade. Mas também a terra recebe um lote de mortos igual ao ar, posto que na terra sepultam as mulheres. (v. 200)

A passagem nos remete às tensões polares no homem corporal e pessoal, conforme os pressupostos psicológicos e cosmológicos da obra *O segredo da flor de ouro: um*

*livro de vida chinês*, no qual se lê que o corpo é animado por duas estruturas anímicas, a saber: *hun (animus)* e *po (anima)*. O primeiro constitui o princípio *yang*; o segundo, o princípio *yin*. Assim prossegue Jung em sua análise (JUNG e WILHEIM, 2007, p. 94):

Ambos são representações obtidas mediante observação do processo da morte, tendo sinal característico do demônio, do morto (*gui*). Considerava-se a anima particularmente aos processos corporais; por ocasião da morte, ela mergulha na terra e se decompõe. O *animus*, pelo contrário, é a alma superior que se eleva no ar após a morte, aí se mantendo ativa durante algum tempo. Depois se desvanece no espaço celeste, isto é, reflui para o reservatório geral da vida. No homem vivo, ambos correspondem até certo ponto ao sistema cerebral e solar. O *animus* mora nos olhos, a *anima* no abdômen. O *animus* é luminoso e dotado de grande mobilidade, a *anima* é obscura e presa à terra. O sinal para *hun, animus*, compõe-se de demônio e nuvem; o sinal para *po, anima*, de demônio e branco. (...) É possível que se trate de símbolos originários, cuja procedência não pode ser rastreada. Seja como for, o *animus – hun* – é a alma *yang* luminosa, ao passo que a *anima – po* – é a obscura alma *yin*.

Em nossa análise, relacionamos as polaridades *animus* e *anima* tanto ao par mítico Jasão e Medeia, seja pela relação com o velo de ouro e o dragão de Ares que o guarda, seja pela atuação mágica; quanto ao par Orfeu e Medeia, pelos símbolos a eles associados, em particular os pólos de luz e sombra. Estas polaridades nos remetem a Apolo, evocado no poema de Apolônio em seu aspecto claro e escuro. O deus da profecia, da cura, da música, também apresenta um lado sombrio, daí o epíteto Lóxos, oblíquo. Isto se aplica ao par mítico objeto deste estudo, posto que o poeta da Trácia cede a sua alma obscura, não na narrativa apoloniana, mas em outro poema célebre: *As metamorfoses*, de Ovídio, quando vai buscar Eurídice, a jovem esposa, morta por uma serpente. Tomado de tristeza, ele não consente aos apelos das mulheres trácias que, num acesso de furor dionisíaco, despedaçam o filho de Eagro. Medeia, por sua vez, é da linhagem do Sol (Hélios), tem íntima relação com a água, já que é filha de uma oceanida e vai se relacionar com um homem vindo do mar. É da terra, no entanto, que ela extrai os *phármakos* para os mais diferentes feitiços. É a deusa do mundo subterrâneo que ela invoca e presta culto. É sua face escura que ela assume ao seguir com os Argonautas, abandonando os pais, o palácio, a pátria. Outro espaço é, então, configurado: “Descer na água ou errar no deserto é mudar de espaço” (BACHELARD, 1978, p. 178).

Mas segundo Bachelard, “Não mudamos de lugar, mudamos de natureza” (p. 331). O fenomenólogo, em seu *A poética do espaço*, propõe uma dialética da imensidão e da profundidade, analisando imagens como quarto, gaveta, porta, casa. Pela sua abordagem, é possível aproximar traços da poética apoloniana e do texto esotérico chinês, especialmente no que toca ao estudo dos símbolos e sua leitura psicológica. Sobre o interior e o exterior, ele destaca:

O exterior e o interior formam uma dialética da dissecação, e a geometria evidente dessa dialética nos cega desde o momento em que a fizemos aparecer nos domínios metafóricos. Ela tem a nitidez decisiva da dialética do *sim* e do *não*, que tudo decide (...).

O aquém e o além repetem, surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para lhe dar uma situação de todas as situações. Confronta-se então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades (...). (idem, p. 336)

Também ele, Bachelard, fará alusão ao umbral, lembrando dois poetas franceses: “O umbral é uma coisa sagrada” (Porphyre. *L’Antre des Nymphes*, parágrafo 27) e “Eu me surpreendo a definir o umbral/ Como sendo o lugar geométrico/ Das chegadas e das partidas/ Na casa do Pai” (Michel Barrault, *Dominicale*, I). Portanto, não só para Orfeu e Medeia, mas em relação a eles, principalmente, o umbral representa uma fronteira, entre o mundo interior e o exterior (palácios de Eetes, Pélias, o do próprio Hades); entre o humano e o divino; entre o benéfico e o maléfico. A lira, que a tantos enfeitiça e acalma, não o salvará das bacantes trácias, ao passo que o caldeirão, voltado para restituir a vida ou remoçá-la, também pode servir para suprimi-la.

### Considerações finais

Assim, concluímos a presente análise percebendo os pontos de encontro desses opostos complementares, tão fundamentais à expedição dos Argonautas, embora dotados, cada um a seu modo, de poderosa magia, prudentemente situados, no corpo do poema de Apolônio, em espaços distintos. Eles talvez neutralizassem a ação um do outro, como procuramos demonstrar, diligentemente assistida por um deus ou uma deusa. Enquanto Orfeu mantém a ordem necessária à expedição, Medeia, até então cumpridora de ordens e seguidora de ofícios, na qualidade de sacerdotisa, vê o caos surgir no seio familiar com a chegada dos estrangeiros. Assim, ela acaba dando vazão a seu mundo interior e revelando a face que constituía sua verdadeira natureza. Ela também tem o dom de engendrar o caos e instaurar uma nova ordem. É o que faz na viagem dos Argonautas. Ainda na Cólquida, ela prepara um fármaco para Jasão a partir da flor de Prometeu, sua flor de ouro. Seu caldeirão pode ser associado à mandala, círculo mágico, analisado no livro chinês. E a morte, que tanto afasta, ao mesmo tempo aproxima esse par mítico, uma vez que ambos passarão a levar uma vida errante, de exílio em exílio.

## Referências

BACHELARD, Gaston, 1884-1962. **A filosofia do não**; O novo espírito científico; A poética do espaço. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradução Joaquim José Moura Ramos. . . (et al.). — São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BECKER, Udo. “Umbral”. **Dicionário de símbolos**. Tradução Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999.

BERNABÉ, Alberto. **Platão e o orfismo**: diálogos entre religião e filosofia. Tradução Dennys Garcia Xavier. — São Paulo: Annablume Clássica, 2011. (Coleção Archai: as origens do pensamento ocidental, 5).

BRUNEL, Pierre. “Medeia”, “Orfeu”. **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind... [et al]. — 4ª. ed. — Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. Pág. 765-771.

DERRIDA, Jacques, 1930-2004. **A farmácia de Platão**. Tradução Rogério da Costa. — São Paulo: Iluminuras, 2005.

HOUAISS, António. “Ambivalência”. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

JUNG, C. G.; WILHEIM, Richard. **O segredo da flor de ouro**: um livro de vida chinês. Tradução Dora Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. 12ª ed. — Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

PEREIRA, Isidro, S.J. “Fármaco”. **Dicionário grego-português e português-grego**. 8ª. ed. Braga: Livraria A. I. 1998.

PIERI, Paulo Francesco. “Ambivalência”, “Alquimia”. **Dicionário junguiano**. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2002.

PÍNDARO. **Odas y fragmentos**. Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas, Fragmentos. Introducción general Emilia Ruiz Yamuza; traducción y notas Alfonso Ortega. Madrid: Editorial Gredos, 1982; Barcelona: RBA Coleccionables, 2006.

RINNE, Olga. **Medéia**. O direito à ira e ao ciúme. Tradução Margit Martincic, Daniel Camarinha da Silva. 3ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

RODAS, Apolonio de. **El viaje de los argonautas**. Traducción e introducción Carlos García Gual. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

SCHURÉ, Édouard. **Os grandes iniciados**: Orfeu. Vol. 5. Tradução Domingos Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2003.

SEÑAS: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños. Universidad de Alcalá de Henares. Departamento de Filología, tradução Eduardo Brandão, Claudia Berliner. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TAGORE, R. “Pássaros Perdidos”, 252 *In*: **Poesia mística**: lírica breve. Tradução Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2003.

## BETWEEN THE LYRE AND THE CAULDRON: MAGIC AND MUSIC IN THE SHIPMENT OF ARGONAUTAS

### **Abstract:**

From the study of the poetics of exile related to the myth of Medea, it seemed natural to the recurrent presence, but not coincidentally, the pair mythical Orpheus and Medea in the *Argonautica* of Apollonius of Rhodes (s. III BC). Both have magical powers: he, the art of music; her handling of the herbs. Both also participate in establishing or mysteries: her priestess of Hecate, he, the priest of Apollo. Are complementary opposites, fundamental to the success of the expedition of the Argonauts. Apart from reading mythical, we propose a reading and critical interpretive analysis from the work of Jacques Derrida, *Plato's Pharmacy* (2005), which treats the scripture and the word associated with it, notably ambiguous *pharmakon*. This comes from a myth, the myth Theuth treated in the dialogue *Phaedrus*, Plato. In addition to Derrida, the philosopher resume another author, basing our study: Alberto Bernabé with *Plato and Orphism: dialogues between religion and philosophy* (2011). The exhibition should also have two methodological devices: the historiography and analytical psychology, especially the alchemical approach, from reading *The secret gold flower: a book of Chinese life* (2007), from C. G. Jung and R. Wilhelm.

### **Keywords:**

Argonautica. Music. Magic. Orpheus. Medea.

---

Recebido em: 08/11/2018  
Aprovado em: 23/10/2019

## **RESENHAS**

A seção RESENHAS publica resenhas descritivas ou críticas de publicações acadêmicas e literárias da área de Letras-Literatura. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou em até duas edições posteriores, conforme decisão do Conselho Editorial da Revista, não sendo ultrapassado o período de um ano após a submissão.

# Dante: The Story of His Life

Francisca Tânia Almeida Colares<sup>16</sup>

Universidade Estadual do Ceará (UECE/FECLESC)

SANTAGATA, Marco. **Dante: The Story of His Life**. Tradução de Richard Dixon. Cambridge: Belknap, 2016. 485 p.

Comprehending a work written seven centuries ago can be difficult for many reasons, even if we can read it through a good vernacular translation. One of the biggest difficulties, for example, is the cultural aspect that, beyond being from another country, belongs to another age. In case of Dante's work, the comprehension is even more difficult because he wrote for and about the Florentine citizens, as a "municipal man" as Santagata refers to: "Each of his works, in the first instance, defines a particular environment: in the *Vita Nova* it is that of his contemporaries in Florence who shared his way of life and his idea about literature; in the *Commedia* it is the families of his patrons and the political parties [...]" (p. 185).

The book in question "Dante: The Story of His Life" by Marco Santagata can lead beginners in Italian literature through Dante's life, as the title says, approaching cultural and political aspects of the medieval times, and moreover through his literary work. Also, for advanced researchers Santagata's work is paramount for consultation or reference. The text is detailed, the analyses are based on documents, registers of the epoch and circumstantial reconstruction.

Santagata portrays Dante's life from public to inner perspectives, as we can see in the following quotation where he assumes Dante's needs and feelings: "Having spent a couple of years fighting among the ranks of the exiles, he felt the need to give order to the new experiences gained over the period, to organize his feelings, the sensations, and the knowledge he had accumulated into a single conceptual framework." (p. 261).

---

<sup>16</sup>Mestre em Literatura Comparada – PPGLetras/UFC. Atualmente professora substituta da Faculdade de Educação Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC), em Quixadá-CE. E-mail: taniacolares.cna@gmail.com.

Dante Alighieri is a historical character, nevertheless the true history of his life is bound to fiction, as scholars have no proof of much information. That is probably why Santagata tells the story of Dante's life approaching either his psychological concerns.

As an imitation of the course of Dante's life, the book is divided into two parts: Part One under the title of "Florence" informs the reader about Dante's childhood, his life in Florence, when he first met Beatrice, his school life, friendship, family, condemnation, and so on. Part Two, called "Exile" tells the reader about how and where he lived during exile, poverty, courtier, success as poet, and death.

Each part is divided into sections. Part One is divided in "Childhood" (1265-1283), "A Strange Florentine" (1283-1295), "Municipal Man" (1295-1301), "Condemned to the Stake" (1301-1302). In "Childhood" (1265 – 1283) we learn that Dante was given the name Durante, was born in Florence (May 1265) and lived there until he was thirty-six. Santagata says that "Dante's Florence was a medieval city: a tangle of narrow streets, of buildings in stone and wood, one against the other, a jumble of houses, factories, workshops, and storehouses interspersed here and there with vegetable plots, vineyards, and gardens" (p. 9). Dante had a feeling of being different, predestined and had an exceptional nature. Giovanni Villani writes in his history of Florence (1321) that Dante's learning had made him "presumptuous, contemptuous, and disdainful". He was against modernity, i.e., economic progress and social mobility, probably because its effect on art, culture, politics and society.

Dante probably first attended a public school, at the age of five or six, as his family was not wealthy enough to afford a private teacher. First, he learned the vernacular and then some Latin. "In the *Convivio*, Dante explains that the vernacular tongue introduced him 'onto the path of knowledge' and thanks to this he 'entered Latin', a language that then opened the way 'to progress further'" (p. 26). The first cycle of school ended around the age of ten. The second cycle led the children or to the "algorism" schools, the frequently more exercised, or to the "liberal arts", which was a way to enter the university and was devoted almost entirely to Latin. It is not clear where Dante has attended the second cycle of studies, because there were no evidences of grammar schools in Florence, in the second half of the 1270s. Probably, Dante attended grammar school in monastic institutions and attained his linguistic and rhetorical skills with Brunetto Latini. Dante turned out to be an excellent Latin prose writer and a great epistolographer, useful abilities, as they will be necessary during his exile. He had a remunerated job of register or secretary for nearly two years.

The section "A Strange Florentine" (1283-1295) first talks about the difficult coexistence in the city after an upheaval against the Ghibellines in 1267. Many were interned,

exiled or persecuted. During the 1280s a new force, the trading middle class organized in guilds, diminish the bloody conflict in Florence. The guilds were concerned with domestic peace to ensure economic development. However, later, a class conflict started between the guilds and the magnates of the city due to limitations of power imposed by the guilds. The section portrays Dante as an unusual intellectual figure who could concentrate reading and be absorbed among a festival around him; showed complete disinterest in politics until the age of thirty; was unable to revenge a relative murder and was fond of painting and drawing. He is portrayed as unusual because for men at that time was extremely regular to revenge a relative's murder and to be involved with politics since the age of fifteen.

In a "Municipal Man" (1295 – 1301) Santagata says that Dante confessed in a letter, although this letter is not surely genuine, that he had chosen to write the *Commedia* in vernacular, not in Latin because the level of culture demanded it. The nobles were unpracticed in Latin. He wrote the *Commedia* almost certainly from 1306-1307 until just before his death. It is a poem written by a Florentine to his fellow citizens. The characters are almost entirely from Florence namely the ones in *Inferno*.

The section "Condemned to the Stake" (1301 – 1302) explains how and why Dante, involved in political conspirations, was condemned to exile. In med-August 1300 Dante was at the end of his term as prior and the Cerchi faction was firmly in power. The Cerchi confidence led them to commit a grave error: they persuaded the new priors to allow their political comrades back from internment at Sarzana, while leaving the representatives of the rival party at Castle della Pieva. This decision led to a new outbreak of violence. Guido Cavalcanti was one of those interned in Sarzana. Everyone knew that Guido and Dante were close friends and Dante was one behind the order. Later Dante was condemned to death along with Palmiero degli Altroviti and Guido Bruno di Forese Falconieri. On June 10, 1302, "Cante issued a sentence against fifteen defendants, including Dante. All of them had already been sentenced to fines and internment, but now they were to die at the stake, all because they hadn't turned up to prove their innocence." (p. 144).

Part Two, "Exile" is divided in "At War with Florence" (1302 – 1304); "Return to Study and Writing" (1304-1306); "The Penitent" (1306-1310); "An Emperor Arrives" (1310 – 1313); "The Prophet" (1314 – 1315); "Courtier" (1316 – 1321).

Dante left his wife and young children in Florence and went alone into exile with no financial resources or a patron to live with. He left the city before the judgments of January 18, 1302 and joined the others exiles in Arezzo. On June 9, 1302 a Commune official with the task of managing the assets of those convicted in barratry, or for political offences, and to

expel their children aged over fourteen and their wives. Meanwhile, Gemma, Dante's wife, was forced to leave Florence. Santagata says that was unlikely that she had joined Dante as he was, at that time moving between Arezzo, the Mugello, and the Casentino. "The Donati or Riccomanni family had probably found a place for her and the children outside Florence and had taken on the responsibility of their financial support" (p. 156).

"At War with Florence" (1302 – 1304) Dante had a feeling that his exile was an injustice, claiming that when those from Sarzana were called back he was out of the office of prior and must not be held responsible for it. Due to this feeling Dante acted with no sense of betrayal against his own city. He formed with Ghibelline exiles and rebel families from the Valdarno the Coalition of the Whites, occupying a governing role as member of the Council of Twelve.

"Return to Study and Writing" (1304 – 1306) While living exiled in Verona, Dante found one of the most extraordinary libraries existing at that time in Europe, the Biblioteca Capitolare. There he could access works dating back to the fifth and sixth centuries and works from Latin writers such as Livy, Pliny, Frontinus, and Orsius. Therefore, Dante could refine his intellectual and literary practice.

By the time he lived in Bologna, from 1304 forth, Dante gave private grammar lessons, what would have solved his financial problems for a moment. In Bologna, Dante could share an intellectual atmosphere, so he found the people with whom to discuss and develop his philosophical ideas. Nevertheless, he probably taught at the university of Bologna as a free lecturer, received his doctorate at the ends of 1317, and became a *magister* at many Italian universities (such as Siena, Perugia, Naples and perhaps Florence).

"The Penitent" (1306 – 1310) Dante began to nurture the idea of being granted a pardon, but he could not apply directly to the city governors. He needed to be supported by authority or prestigious people in Florence. "Dante's request for a pardon was only the beginning of a story that would continue for another two years" (p. 194).

"An Emperor Arrives" (1310 – 1313) The coronation of the emperor elected, Henry of Luxemburg, was in February 2, 1312. The arrival of the new emperor would change the political life in Italy for around four years, and those changes would affect positively Dante's life. Henry intended to establish imperial rights over northern and central regions of Italy. To achieve that he needed to restore peace between the cities, as Santagata points out: "Peace was the central word in Henry's message: he presented himself as the man whom God had destined to bring an end to disputes between cities and financial wars, to bring down the despots [...]" (p. 237).

“The Prophet” (1314 – 1315) The emperor Henry VII (of Luxemburg) died in August 24, 1313 in a military expedition, probably poisoned. With the emperor’s death all the political arrangements collapsed: the imperial army fell apart; the Ghibellines who had joined the emperor went back to their cities; and the exiles also left. For Dante, Henry’s death must have been a terrible blow as he expected to restore his civic life in Florence. In early September 1315 the priors of Florence established that the death sentences passed by Cante dei Gabrielli were to be commuted to internment. The convicted had appear and pay a surety to guarantee that they would respect the internment order. Dante was included in the list but did not appear. The place of compulsory residence was unknown, which might have been inappropriate for his studies and ambitions as a poet. For this failure, Dante and his son were sentenced to death by decapitation.

“Courtier” (1316 – 1321) Being sentenced to death by decapitation, Dante fled to Varona to live under the patronage of Cangrande della Scala, who played an important role in Dante’s poetical and intellectual life. Some suggest the *Paradiso* was dedicated to Cangrande.

Dante last refuge was Ravenna where he lived for several years, until his death, under the protection of the Polenta family, probably with his own family. In Ravenna he was more centered in cultural than in political issues. He was surrounded by an intellectual group with literary interests. In the region of Romagna and Casentino, the noble families were bound together by common interests than by political allegiances.

In August 1321 Dante traveled to Venice in order to avoid a war. During the trip he took ill perhaps with malaria in the marshy Po delta and died on September 13, 1321 after the sunset.

This breve summary is an invitation to read the complete work. A long but rewarding reading that conducts us to the harsh life of the middle ages fulfilled with conspirations, murders, exiles, destruction, betrayal in name of economic gain and power. We understand that Dante, although living in an insane world, was a different man due to his ability to observe circumstances from a different approach. He is qualified as an intellectual due to his endless reflection on what he is doing, both as author and as a man. “The main motivations for his writing come from what he himself has seen, experienced and said; and so he relies on the *hic et nunc*, on what is happening around him, on public and private accounts of events” (p. 162).

Recebido em: 15/11/2018  
Aprovado em:03/09/2019

## **ORIGINAIS DE ESCRITORES**

A seção ORIGINAIS DE ESCRITORES surge nesta edição e publica textos inéditos de autores do âmbito das letras e da literatura. Os escritos aqui apresentados não passaram pelo sistema de avaliação estabelecido para as demais seções.

*Apresentação de três fragmentos*  
*de textos inéditos de José de*  
*Alencar*

Seguem publicados três fragmentos de textos inéditos de José de Alencar, transcritos a partir de manuscritos autógrafos, estes preservados em onze cadernos no Museu Histórico Nacional. São eles, "O hilota do Brasil" [caderno VI] (produzido em 1871, conforme indicação do autor); "Estrada de Baturité" [caderno VI] (produzido provavelmente em 1873, ano de inauguração da ferrovia); "A nova missão" [caderno VI] (sem data indicada).

A transcrição, cotejo e tratamento dos manuscritos autógrafos inéditos e do material pouco divulgado de José de Alencar constituem o resultado da pesquisa de pós-doutoramento do professor Marcelo Peloggio (Universidade Federal do Ceará), que organiza com os professores Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos (UFRJ), Marcus Vinicius Nogueira Soares (Uerj) e Washington Dener dos Santos Cunha (Uerj) a publicação dos mesmos para 2020.

## *O hilota<sup>17</sup> do Brasil*

### I

Quem és tu, irmão?

Tu, homem do povo, filho deste abençoado solo americano, o que és na terra de teu nascimento?

Um estrangeiro. Mais do que um estrangeiro, um servo.

És o hilota do Brasil.

Chamam-te cidadão brasileiro. É um escárnio daqueles que fizeram da cidade um ventre.

Para estes, cidadão quer dizer raiz donde se extrai a fécula para o bolo do orçamento.

Genuíno cidadão, no sentido nobre da palavra, só hás de ser quando afinal compreenderes que o governo foi criado para servir ao país e não para gozar dele.

Brasileiro sim és, e muitas vezes; mais do que desejavas.

Quando? Bem o sabes tu.

És brasileiro quando carecem de sangue para as tertúlias imperiais do Paraguai.

És brasileiro quando te escorre o suor, vintém a vintém, para encher a bolsa aos que tomaram o Império de empreitada.

És brasileiro quando te puxam pelas ruas de arma ao ombro e mochila às costas, com o rótulo de Guarda Nacional.

Quando te recrutam, prendem, humilham e despojam; então, sim, és brasileiro da gema.

Sofres tudo com resignação.

Mas se tens a veleidade de tomar ao sério o título, e queres intervir pela opinião ou pelo voto nos negócios deste país, que dizem teu, riem-te ao nariz.

---

<sup>17</sup> *Hilota*: escravo que cultivava o campo em Esparta; pessoa aviltada.

Se pedes a instrução e o exemplo, pão e água para o espírito da liberdade, respondem com o privilégio e o monopólio, esses dois pesados alforjes que o pobre carrega para o rico.

Desengana-te, irmão; esta bela terra não é nossa, nem brasileira. Ainda pertence a Portugal; não deixou de ser colônia.

Que se vê a cada momento?

Enquanto vegetas aí num catre do hospital, cicatrizando as feridas ganhas em gloriosos combates e catando as migalhas de um soldo mesquinho, o capitalista luso e seus sócios projetam empresas que teu governo liberaliza para fartá-los do ouro amassado com o sal de teu corpo.

Enquanto por mero luxo, te obrigam a montar guarda aí na porta de alguma repartição, privado assim do parco salário, único recurso da família, o trabalhador português lá passa muito ancho<sup>18</sup> de si, calcando com a pesada chancra<sup>19</sup>, essa terra que é sua quinta.

Para ele não há recrutamento, nem prisão, nem Guarda Nacional, nem júri; é livre como o ar; e senhor de seus narizes. Aqui vive como o vilão em casa de seu sogro, enquanto não se transforma em barão, e não volta ao ninho para ser par do reino.

E como não há de ser assim?

Teu imperador, em quarenta anos que tem felicitado este país nunca se lembrou de prescindir, em favor do mais ilustre cidadão brasileiro, da fútil e ridícula etiqueta do beija-mão.

Anciãos, veneráveis por suas virtudes e serviços; patriotas que tiveram por berço a independência; cidadãos nutridos com o leite suculento da liberdade, como Feijó, os Andradas, Vergueiro, Paula Sousa, Caravelas, Olinda, Abaeté, Itaboraí e tantos outros; eram pelo respeito à instituição obrigados a curvarem-se para tomar a bênção a uma criança.

Nunca essa criança coroada, nem mesmo depois que lhe começaram a escassear os cabelos sentiu a menor repugnância em receber essa homenagem imprópria de velhos que podiam ser-lhe avô, e eram os pais dessa pátria a quem todos, e ele primeiro, são os servidores.

---

<sup>18</sup> *Ancho*: vaidoso; orgulhoso.

<sup>19</sup> *Chancra*. Conforme o *Aulete*: “calçado grande e tosco”.

Mas apenas em junho deste ano<sup>20</sup>, na sua viagem de triunfo, pisou a terra portuguesa, o espírito de sua mãe o penetrou até o âmago, como a Anteu<sup>21</sup>. Sentiu-se português até a medula dos ossos; português e bragantino que é uma quintessência do lusitanismo.

Querendo beijar-lhe a mão um qualquer marquês luso, retirou-as com vivacidade, declarando que ali era o igual de todos.

Ficaste sabendo, pois, que o trono deste Império, tão elevado para nós, povo brasileiro, a ponto de nos perder de vista, que essa eminência está justamente ao nível<sup>22</sup> com a calçada do terreiro do Paço em Lisboa.

Depois disto não é para admirar que todos e tu mesmo te considerem um estrangeiro na tua terra; que à semelhança de certas mães, somente se lembram de ser pátria para aperrear os filhos.

Podem te espancar a ti, brasileiro, ninguém, a [não] ser tua família e amigos, se incomodará; sobretudo se não pertenceres a alguma [Aqui se interrompe o manuscrito]

---

<sup>20</sup> Alencar refere-se à chegada de d. Pedro II à Lisboa, em junho de 1871.

<sup>21</sup> Anteu, ou o gigante mitológico cujas forças se exauriam quando erguido do solo.

<sup>22</sup> *Livel*: o mesmo que *nível*.

# *Estrada de Baturité*

## I

Entre os melhoramentos da província do Ceará, avulta sem dúvida a sua primeira via férrea.

Se no tempo da prosperidade, a estrada de Baturité era uma promessa de engrandecimento, na crise medonha que aflige a província, tornou-se uma das esperanças de salvação para aqueles povos flagelados.

Infelizmente uma nociva influência agorentou<sup>23</sup> desde o princípio o desenvolvimento da empresa; e de tal modo a tem comprometido que afasta a proteção do governo.

Cumpre assinalar essa causa, para advertir os acionistas da necessidade urgente de removê-la, preservando assim a empresa da ruína, que lhe preparam dois agentes, a quem o ilustre senador Pompeu confiara os destinos da Companhia.

É o fim que nos propomos, traçando resumidamente a história dessa importante associação.

A iniciativa de sua primeira via férrea, o Ceará a deve ao distinto comerciante Joaquim da Cunha Freire, barão de Ibiapaba, e um dos mais prestantes cidadãos da província.

Apareceu há tempos uma pessoa cujo nome não conservamos de memória, pretendendo para si aquela glória; mas ninguém tomou ao sério a ridícula presunção. Se o caixeiro dirigente fosse iniciador das operações do negociante, qualquer marujo de Colombo se poderia intitular descobridor da América.

A construção de uma estrada de ferro era desde muito a ardente aspiração dos cearenses, que por impulso próprio, com a nativa perseverança, haviam dotado a sua capital de melhoramentos consideráveis, como o calçamento das ruas, o encanamento d'água, a iluminação a gás e outros.

---

<sup>23</sup> *Agorentar*. Conforme o *Aulete*: “encurtar; diminuir, aparar em roda”.

Um distinto engenheiro, o dr. José Pompeu, já em 1868, aventava o plano de uma estrada de ferro na memória que publicou acerca das vantagens do *train road*, de que era concessionário.

Mas a ideia prática, o projeto que se traduziu em fato, foi um cometimento do barão de Ibiapaba, cujo caráter empreendedor e tino mercantil é conhecido não só no Ceará, como nas praças com ele relacionadas.

Compreendeu o iniciador a necessidade de associar ao seu projeto dois homens preponderantes do lugar, e, como ele, diretores da opinião: o senador Pompeu, respeitado por sua ilustração e influência política; o barão de Aquiraz, chefe de uma família importante e o primeiro fazendeiro da província.

Para esse fim, e também para os misteres da escrita, serviu do intermediário um agente, que foi pago generosamente com um quinhão de ações beneficiárias, com as quais, indevidamente, fez-se diretor.

Além dos dois cidadãos referidos, foram convidados para colaborar na empresa da estrada de ferro, o dr. José Pompeu, que defendera a ideia, e o representante da grande casa inglesa de importação e exportação, desde muitos anos estabelecida na província.

A esses cinco cavalheiros, concedeu-se o privilégio, figurando no contrato em primeiro lugar o senador Pompeu, por natural deferência à sua posição.

Instalada a Companhia, cessionária do privilégio, e quando ainda não estava definitivamente organizada, cometeu-se o primeiro erro, encetando-se contra o voto do barão de Ibiapaba os trabalhos da empresa sem o capital preciso.

Essa precipitação, primeira causa dos transtornos da Companhia, foi devida a instigações do agente, apoiado pelo ilustrado senador Pompeu, que nele depositava plena confiança.

Continuaremos.

L.

# *A nova missão*

## I

Na esfera política, o liberalismo exerce a iniciativa das ideias; o conservantismo representa o princípio da resistência.

O Partido Conservador é o depositário das tradições nacionais; exprime a estabilidade das instituições. Não lhe atribuem contudo a inércia, e menos ainda a retroação.

Ele caminha, porém, com moderação e prudência; prende-se ao passado, é verdade, para mais seguro penetrar no futuro. Aspira ao progresso pela transformação gradual; ao avesso do Partido Liberal, que procede pela revolução incessante e radical das ideias.

Por isso que a resistência há de se dilatar ou restringir conforme a intensidade da ação inversa: concentra-se quando se exagera o liberalismo; relaxa-se quando as aspirações democráticas se acanham.

Em 1837, o Partido Conservador foi suscitado no Brasil de primeira vez para defender a obra constitucional dos fundadores do Império. Já rudemente abalada em 1832, a nossa lei fundamental estava então sendo solapada pelo espírito sedicioso, que fomentava um mal dirigido liberalismo. Era indispensável reparar a brecha, fortalecendo a autoridade e cimentando no país a ordem vacilante.

Missão de maior transcendência e gravidade é neste momento incumbida pela Providência ao Partido Conservador. Em 1837, a anarquia ameaçava apenas a polícia administrativa; a unidade nacional fora sim tocada pelo espírito federalista, mas de leve somente. O bom senso da terceira legislatura salvara o Império de um deplorável fracionamento.

Na atualidade, o organismo político é atacado na medula.

A Constituição tornou-se o ludibrio de quaisquer mesquinhos interesses. Suas disposições fundamentais, cânones da nossa fé política, não são mais que saliências no caminho vertiginoso. Se impedem o [Aqui se interrompe o manuscrito]

II<sup>24</sup>

[...] princípios constitucionais em perigo, é formular o programa do Partido Conservador.

Convirja para esse foco da luta o conservantismo do povo brasileiro. No presente esparso e flutuante, salvemos a Constituição, e com ela os preciosos depósitos aí encerrados – as tradições, as crenças, os costumes.

III

É persuasão geral que a monarquia está definitivamente aceita no Brasil pela unanimidade da opinião.

Na superfície, talvez. O edifício aluído<sup>25</sup> na base e prestes a vacilar, apresenta não obstante um aspecto de calma solidez.

Desenvolveu-se nos últimos anos uma admiração ingênua pelo povo anglo-americano. Não lhe tem faltado o fomento da parte da administração e imprensa do país.

A adulação é nos povos como nos homens uma baixeza. Acatemos as virtudes da nação americana, mas não seus vícios e defeitos.

Não passa de ridículo arremedo o prurido que se manifesta de tudo imitar dos Estados Unidos.

Na máxima parte, esses sintomas se manifestam em relação à indústria e progresso material; mas de envolta com o interesse insinua-se o gérmen de doutrinas políticas. Admire o povo brasileiro no *yankee* o tipo do homem do século, filho do progresso. No dia em que um demagogo se lembrar de atribuir a atividade industrial à robustez republicana, a opinião popular abandonará suas tradições.

Não faltam estímulos para excitar o país ao respeito e culto das instituições americanas.

A propósito de certo sonho de emigração, teve um ministro de Estado, no Brasil, a simplicidade ou a malícia de [Aqui se interrompe o manuscrito]

---

<sup>24</sup> As páginas 3, 4, 5, 6, 7 e 8 estão ausentes no manuscrito, suprimindo, assim, quase toda a segunda parte do texto.

<sup>25</sup> *Aluído*: abalado.

