



Fundação

CECIERJ

Consórcio **cederj**

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

Literatura Brasileira V

Volume 1

Anabelle Loivos

Anélia Pietrani

Carina Ferreira Lessa

Marcos Pasche

Roberto de Andrade Lota

Rodrigo Carvalho



SECRETARIA DE CIÊNCIA,
TECNOLOGIA, INOVAÇÃO E
DESENVOLVIMENTO SOCIAL

**UNIVERSIDADE
ABERTA DO BRASIL**

MINISTÉRIO DA
EDUCAÇÃO



Apoio:



Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

www.cederj.edu.br

Presidente

Carlos Eduardo Bielschowsky

Vice-presidente

Marilvia Dansa de Alencar

Coordenação do Curso de Letras

UFF - Livia Maria de Freitas Reis Teixeira

Material Didático

Elaboração de Conteúdo

Anabelle Loivos

Anélia Pietrani

Carina Ferreira Lessa

Marcos Pasche

Roberto de Andrade Lota

Rodrigo Carvalho

Diretoria de Material Didático

Cristine Costa Barreto

Coordenação de Design Instrucional

Bruno José Peixoto

Flávia Busnardo da Cunha

Paulo Vasques de Miranda

Design Instrucional

Gustavo Malheiros

Biblioteca

Raquel Cristina da Silva Tiellet

Simone da Cruz Correa de Souza

Vera Vani Alves de Pinho

Diretoria de Material Impresso

Marianna Bernstein

Revisão Linguística e Tipográfica

Flávia Saboya

Licia Matos

Maria Elisa da Silveira

Mariana Caser

Rosane Lira

Ilustração

Fernando Romeiro

Capa

Fernando Romeiro

Programação Visual

Deborah Curci

Filipe Dutra

Mario Lima

Produção Gráfica

Fábio Rapello Alencar

Ulisses Schnaider

Copyright © 2018 Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e/ou gravada, por qualquer meio eletrônico, mecânico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, da Fundação.

L776

Literatura Brasileira V. Volume1/Anabelle Loivos...[et al].
– Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2018.
234p.; 19 x 26,5 cm.

ISBN: 978-85-458-0105-4

1. Literatura brasileira. 2. Barroco. 3. Modernismo. 3. Surrealismo. 4. Alvarez de Azevedo. 5. Cruz e Souza. 6. Murilo Mendes. I. Pietrani, Anélia. II. Lessa, Carina Ferreira. III. Pasche, Marcos. IV. Lota, Roberto de Andrade. V. Carvalho, Rodrigo, Título.

CDD: 869

Referências bibliográficas e catalogação na fonte, de acordo com as normas da ABNT.
Texto revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Governo do Estado do Rio de Janeiro

Governador

Luiz Fernando de Souza Pezão

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

Gabriell Carvalho Neves Franco dos Santos

Instituições Consorciadas

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

Diretor-geral: Carlos Henrique Figueiredo Alves

FAETEC - Fundação de Apoio à Escola Técnica

Presidente: Alexandre Sérgio Alves Vieira

IFF - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense

Reitor: Jefferson Manhães de Azevedo

UENF - Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

Reitor: Luis César Passoni

UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Reitor: Ruy Garcia Marques

UFF - Universidade Federal Fluminense

Reitor: Sidney Luiz de Matos Mello

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor: Roberto Leher

UFRRJ - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Reitor: Ricardo Luiz Louro Berbara

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Reitor: Luiz Pedro San Gil Jutuca

Sumário

Aula 1 • Do Barroco e sua permanência no tempo que trota a toda ligeireza.....	7
<i>Anabelle Loivos</i>	
<i>Anélia Pietrani</i>	
<i>Marcos Pasche</i>	
Aula 2 • A modernidade e o expressionismo da poesia de Augusto dos Anjos.....	33
<i>Marcos Pasche</i>	
Aula 3 • Álvares de Azevedo: autoironia e idealização – duas almas de uma caverna.....	59
<i>Carina Ferreira Lessa</i>	
Aula 4 • Cruz e Sousa e a alforria das palavras.....	83
<i>Carina Ferreira Lessa</i>	
Aula 5 • Murilo Mendes e o Surrealismo: “múltiplo, desarticulado, longe como o diabo”	107
<i>Carina Ferreira Lessa</i>	
Aula 6 • As canções do exílio – paráfrase, paródia e estilização	125
<i>Rodrigo Carvalho</i>	
Aula 7 • Rosa: experimentalismo de linguagem	145
<i>Rodrigo Carvalho</i>	
Aula 8 • Abaixo o purismo.....	165
<i>Rodrigo Carvalho</i>	
Aula 9 • Entre a respiração e o sufocamento, uma questão de gênero e poética	187
<i>Carina Ferreira Lessa</i>	
Aula 10 • A atualidade do sentido trágico na obra de Adonias Filho	207
<i>Roberto de Andrade Lota</i>	

Aula 1

Do Barroco e sua permanência no tempo que trota a toda ligeireza

*Anabelle Loivos
Anélia Pietrani
Marcos Pasche*

Metas

Apresentar o Barroco no Brasil do século XVII e demonstrar como essa produção se desdobrou em outros momentos da literatura brasileira.

Objetivos

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

1. reconhecer duas diferentes concepções de literatura barroca;
2. apontar características do Barroco segundo a perspectiva mais usual;
3. indicar as características de tradição e ruptura na poesia de Gregório de Matos.

Introdução

Como esta é a primeira aula do curso, a introdução será, a um só tempo, específica e geral.

Ao longo das aulas de Literatura Brasileira V, você vai se deparar com muitos conteúdos já abordados em etapas anteriores do curso. A presença desses conteúdos, portanto, aqui se justifica pelo objetivo de uma *revisão*, porém não com o sentido de ver mais uma vez o já visto, e sim como forma diferente ou nova de observar o que já fora observado. Esse propósito revisionista está na base de toda arte vanguardeira.



Vanguarda é um termo de origem francesa (*avant-garde*, ou guarda avançada, em português) que significa, no universo militar, o grupo de combatentes que vai à frente de uma determinada tropa.

No campo da arte, essa palavra indica obra, autor ou concepção artística que rompe com as convenções da época em que se encontra, sendo por isso entendida como aquilo que está à frente de seu tempo.

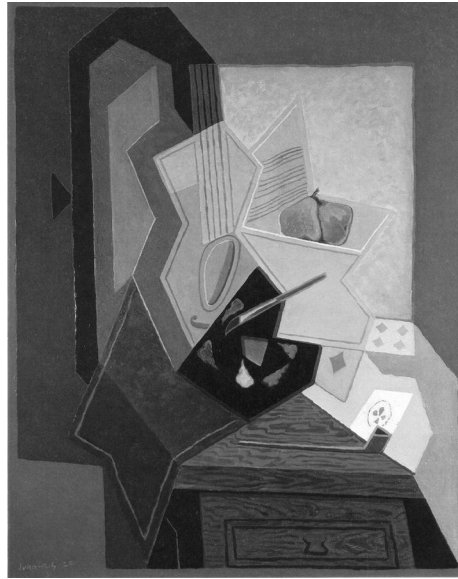


Figura 1.1: *La ventana del pintor* (A janela do pintor), do espanhol Juan Gris (1887 - 1927).

Fonte: <http://html.rincondelvago.com/artes-vanguardista-del-siglo-xx.html>

As artes de vanguarda rompem com os conceitos de seu tempo. É o que se observa na **Figura 1.1**. Nessa obra, notam-se vários objetos que se sobrepõem em frente a uma janela (paleta de pintor, pipa, violão etc.), sem que haja compromisso com a aparência real deles.

Na Europa e no Brasil, a arte vanguardista é própria do século XX, e por essa razão talvez você estranhe o fato de o Barroco – estilo que, na literatura brasileira, é dominante no século XVII – estar incluído num curso dedicado especialmente à literatura de vanguarda. Mas a estranheza pode se desfazer a partir de duas compreensões:

1. o curso não se consagra exclusivamente à cultura modernista, mas sim aos encontros e desencontros entre vanguarda e tradição, ou seja, ao que há de uma na outra, apesar de suas evidentes diferenças;

2. (mais específica quanto ao objeto central da aula, o Barroco): seu principal poeta brasileiro – Gregório de Matos Guerra – é muito prestigiado no século XX por autores que representam ícones do revisionismo artístico e cultural do Brasil.

Quanto à segunda, cabe ressaltar que, se entendermos a literatura por um determinismo cronológico, concluiremos que, em determinada época, apenas os autores desse período podem ser prestigiados. Teo-

ricamente, os autores do passado ficaram num tempo que se esgotou. Só que, em literatura, é comum que um raio caia mais de uma vez no mesmo lugar e que num mesmo lugar caiam raios diferentes. Gregório de Matos é desse tipo de raio. Sua poesia, tão ilustrativa do século XVII, é também muito peculiar, e são justamente os traços de sua peculiaridade (a serem aludidos no decorrer da aula) que a tornam uma referência importante para escritores modernistas do século XX.

Portanto, esta primeira aula não poderia ser mais emblemática: ela contempla um autor da literatura brasileira antiga, mas cuja obra é repleta de traços modernos. Vamos vê-los a partir de agora.

O Barroco, os Barrocos

Você já deve ter percebido, com as aulas dos semestres anteriores, que o estudo da literatura brasileira toca necessariamente na questão dos estilos literários (ou estilos de época). Se você tomar como referência os livros didáticos voltados para o Ensino Médio, provavelmente vai ter a sensação de que essa concepção, baseada nos estilos, é consensual e absoluta acerca do estudo da literatura brasileira. Aqui não se condenam os livros didáticos, porque eles são peça importante para o professor que atua em tal esfera do ensino. O que se pretende demonstrar é que, como eles têm maior tendência a prestar informação do que exercer reflexão, suas páginas costumam aparentar um ponto pacífico sobre o que constitui a história da literatura nacional.

O ensino universitário tem uma concepção diferente, por isso se dedica a problematizar muito do que se consagra como verdadeiro e generalizante. Como esta aula trata do Barroco, não será outro o exemplo. De acordo com as informações mais correntes, ele é um estilo do século XVII, caracterizado especialmente pela *religiosidade*, pelas *contradições* e pelo *exagero*. Mas veja o que disse a respeito um especialista em literatura brasileira antiga, o professor e ensaísta Ivan Teixeira (1950-2013):

[...] a poesia praticada no Brasil na época da constituição de suas raízes é associada ao Barroco, nome com que os séculos XIX e XX designavam a arte seiscentista, com manifestações na música, pintura, arquitetura e escultura. Atualmente, esse termo vem sendo evitado, pois pressupõe uma unidade estilística que, de fato, nunca existiu. Embora tenha, no passado, integrado o repertório de certa vanguarda crítica, tal categoria, tendo sido inventada para descrever configurações artísticas de outro mo-

mento que não o seu, é hoje considerada projeção de uma visão idealista da história e da arte. De fato, revelando mais de sua condição como categoria de análise do que a do objeto a que se propõe, ela praticamente desconsidera o vocabulário crítico e a doutrina artística da época de produção da obra de arte, em favor de princípios e noções da época do observador (2008, p. 23).

A leitura do fragmento nos coloca diante de um problema conceitual e classificatório. Veja o box a seguir:



O que falamos sobre uma “literatura barroca” talvez não coincida com o que tal literatura “falava”.

De acordo com Ivan Teixeira, temos duas concepções da literatura do século XVII que certamente não são as mesmas que os letrados daquele tempo possuíam acerca do que então era escrito. Assim, o que normalmente se entende por literatura barroca é fruto de visões que se construíram sobre o fenômeno nos séculos XIX e XX. Como a discussão sobre o que define o ser de qualquer coisa não é o objeto central desta aula, vamos aqui nos deter sobre duas concepções envolvendo o Barroco literário do Brasil:

- Uma delas é corrente, e está apresentada com detalhes na Aula 20 do curso de Literatura Brasileira I. Seria, por assim dizer, uma revisão do Barroco como Barroco mesmo, ou seja, vamos aqui fazer uma breve recapitulação do estilo do século XVII, da maneira como o conhecemos.
- A outra concepção é inovadora, desenvolveu-se no século XX e chama a atenção por extrapolar o vínculo estrito de um estilo a determinada época: diz respeito ao caráter moderno da literatura barroca, que a torna precursora de algumas linhas fundamentais do Modernismo brasileiro.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

Ao longo do primeiro tópico desta aula, você viu o fragmento de um estudo que nos mostra que aquilo que falamos sobre “literatura barroca” talvez não coincida com o que tal literatura “falava” a sua época, já que tal conceito seria fruto de visões que se construíram nos séculos XIX e XX.

Dado esse fato, apresentamos duas concepções possíveis do Barroco literário brasileiro. Escreva quais são essas concepções e quais as suas bases conceituais.

Resposta comentada

Nosso objetivo no início desta aula foi lhe apresentar duas possíveis concepções do barroco literário brasileiro: uma corrente e outra mais inovadora.

A concepção corrente seria o Barroco como Barroco mesmo, ou seja, como usualmente o conhecemos: um estilo do século XVII. Já a concepção inovadora chama a atenção por extrapolar o vínculo estrito de um estilo a determinada época, apresentando o caráter moderno da literatura barroca, que a torna precursora de algumas linhas fundamentais do Modernismo brasileiro.

O Barroco segundo a perspectiva usual



Figura 1.2: *A religião açoitando a heresia e o ódio*, escultura barroca de Pierre Le Gros (1666–1719).

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

O Barroco é o estilo da religiosidade. A grande tradição católica foi inaugurada já no século IV da era cristã. Apesar dos abalos sofridos pela emergência do Renascimento e pelo advento do Protestantismo, a Igreja Católica manteve-se com forte influência no século XVII. Como em algumas aulas de Literatura Brasileira você deve ter verificado as relações constantes entre a história e as artes, não será difícil perceber, nesta, a inevitável presença do catolicismo nas manifestações culturais seiscentistas. Para nós, do Brasil, por exemplo, falar de arquitetura barroca é falar necessariamente de igrejas. Em geral pensamos nas de Minas Gerais, localizadas nas “cidades do ouro”, mas, como essas são quase todas do século XVIII (nas colônias, os estilos costumam não seguir com rigor cronológico a movimentação artística das metrópoles), chamamos a atenção para a Basílica de Nossa Senhora do Carmo, localizada em Recife, Pernambuco. Embora tenha sido concluída na década de 1760, boa parte de sua construção ocorreu no século XVII, seguindo modelos dessa época.



Figura 1.3: Basílica de Nossa Senhora do Carmo.

Fonte: <https://pastoraldoturismo.files.wordpress.com/2011/11/convento-do-carmo2-recife.jpg>

A literatura seiscentista não deixa dúvidas quanto à sua filiação ao credo apostólico romano. É ilustrativo pensar, inclusive, que seus dois maiores expoentes no Brasil – Antônio Vieira e Gregório de Matos – tiveram vínculos institucionais com a Igreja: o primeiro foi padre e o segundo, diácono.



Figuras 1.4 e 1.5: À esquerda, o padre Antônio Vieira e, à direita, Gregório de Matos.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:José_Rodrigues_Nunes_-_Padre_Antônio_Vieira.jpg

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

Nas obras de ambos, é abundante a tematização dos motivos religiosos, conforme demonstra este interessante soneto de Gregório V de Matos:

Meu Deus, que estais pendente em um madeiro,
Em cuja lei protesto de viver,
Em cuja santa lei hei de morrer,

Animoso, constante, firme, e inteiro:
Neste lance, por ser o derradeiro,
Pois vejo a minha vida anoitecer,
É, meu Jesus, a hora de se ver
A brandura de um Pai manso Cordeiro.

Mui grande é o vosso amor, e meu delito,
Porém pode ter fim todo o pecar,
E não o vosso amor, que é infinito.

Esta razão me obriga a confiar,
Que por mais que pequei, neste conflito
Espero em vosso amor de me salvar
(MATOS, 1999, p. 69).

O Barroco também é o estilo dos contrastes, e a História pode esclarecer razões dessa estética contrastiva. O Barroco é tão influenciado pela tradição religiosa quanto pela novidade renascentista e, uma vez que essas duas vertentes constituem interpretações divergentes da realidade, o estilo religioso do Barroco também fará ressalvas e até mesmo oposição ao ideário cristão, como se nota no seguinte fragmento de um poema de Gregório de Matos, no qual o sujeito lírico se dirige a Deus:

[...]
Bem não vos amo, confesso,
várias juras cometi,
missa inteira nunca ouvi,
a meus Pais não obedeço:
matar alguns apeteço,

luxurioso pequei,
bens do próximo furtei,
falsos levantei às claras,
desejei mulheres raras,
cousas de outrem cobicei.

[...]
(MATOS, 1999, p. 72).

Esse contraste instaura o conflito, exprimido com dramaticidade. A imagem a seguir – *O sacrifício de Isaac* –, do pintor italiano Caravaggio (1571-1610), ilustra esses elementos de maneira estupenda. Repare, inicialmente, que se trata de uma cena bíblica (religiosa, portanto), a ilustrar a fé convicta de Abraão e o desespero de Isaac. Acerca deste, note a antítese entre seu rosto agônico e a placidez do caprino que está bem perto dele e quase chega a tocá-lo. Em termos de forma pictórica, veja o quanto o contraste emotivo dos personagens é acentuado pelo contraste de luz e sombra que se dá pela tela inteira.

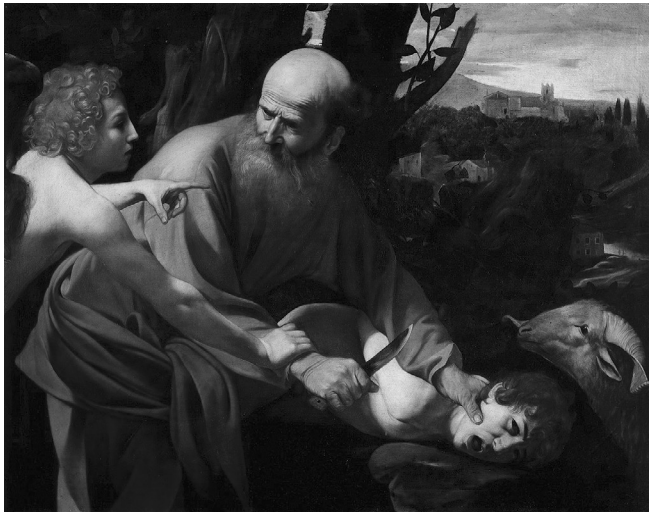


Figura 1.6: *O sacrifício de Isaac* (1603), quadro do pintor italiano Caravaggio. Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sacrifice_of_Isaac-Caravaggio_\(c._1603\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sacrifice_of_Isaac-Caravaggio_(c._1603).jpg) /media/File: The_sacrifice_of_Isaac_by_Caravaggio.jpg

Para finalizar este resumo, trataremos de uma terceira característica fundamental do Barroco: o exagero. Recorramos logo a um exemplo, o interior da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, localizada no Rio de Janeiro, edificada, com interrupções, entre 1657 e 1733:



Figura 1.7: Altar-mor da Igreja de São Francisco da Penitência.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rio-Igreja-Penitencia3.jpg>

Conceptismo

Forma de escrita propositadamente obscurantista, que recusa a expressão clara e a compreensão “fácil” do texto. Também conhecido como “agudeza”.

A linguagem barroca tem no excesso de detalhes um correlato da acentuada dramaticidade com que o homem barroco exprime suas questões mais intrincadas. O **conceptismo**, por exemplo, também abordado na Aula 20 de Literatura Brasileira I, é um indicativo disso. É como se, para o autor barroco, não bastasse dizer; é preciso dizer do modo mais “malabarístico” possível, como demonstra o fragmento a seguir, transcrito do “Sermão da quarta-feira de cinzas”, do padre Antônio Vieira:

Ora, suposto que já somos pó, e não pode deixar de ser, pois Deus o disse, perguntar-me-eis, e com muita razão, em que nos distinguimos logo os vivos dos mortos? Os mortos são pó, nós também somos pó: em que nos distinguimos uns dos outros? Distinguímo-nos os vivos dos mortos, assim como se distingue o pó do pó. Os vivos são pó levantado, os mortos são pó caído: os vivos são pó que anda, os mortos são pó que jaz: *Hic jacet* (“aqui jaz”). Estão essas praças no verão cobertas de pó; dá um pé-de-vento, levanta-se o pó no ar, e que faz? O que fazem os vivos, e muitos vivos. Não aquietam o pó, nem pode estar quedo: anda, corre, voa, entra por esta rua, sai por aquela; já vai adiante, já torna atrás; tudo enche, tudo cobre, tudo envolve, tudo perturba, tudo cega, tudo penetra, em tudo e por tudo se mete, sem aquietar, nem sossegar um momento, enquanto o vento dura. Acalmou o vento, cai o pó, e onde o vento parou, ali fica, ou dentro de casa, ou na rua, ou em cima de um telhado, ou no mar, ou

no rio, ou no monte, ou na campanha. Não é assim? Assim é. E que pó, e que vento é este? O pó somos nós: *Quia pulvis es* (“que pó és”); o vento é a nossa vida: *Quiaventus es vita mea* (“minha vida é como o vento”). Deu o vento, levantou-se o pó; parou o vento, caiu. Deu o vento, eis o pó levantado: esses são os vivos. Parou o vento, eis o pó caído: estes são os mortos. Os vivos pó, os mortos pó; os vivos pó levantado, os mortos pó caído; os vivos pó com vento, e por isso vão; os mortos pó sem vento, e por isso sem vaidade. Esta é a distinção, e não há outra (VIEIRA, 2011, p. 529).

Portanto, por uma perspectiva usual, o Barroco pode ser entendido principalmente a partir destes três fatores: religiosidade, contraste e exagero. É assim que ele figura na tradição literária brasileira. Vamos ver, na próxima parte, como ele figura fora dessa tradição, ou seja, na linhagem moderna dessa mesma literatura. Antes, porém, vamos checar se você compreendeu bem o segundo tópico da aula.

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

Observe a imagem para responder à questão.



Figura 1.8: *A captura de Cristo* (1602), de Caravaggio.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_-_Taking_of_Christ_-_Dublin.jpg

Após observar a imagem, identifique aspectos dela que se vinculem aos três fatores basilares do Barroco segundo a perspectiva usual: a religiosidade, o contraste e o exagero. Responda discursivamente.

Resposta comentada

Esperamos que você tenha percebido que a religiosidade do quadro é verificável na medida em que Cristo figura como personagem principal da cena representada. A intensa alternância de luz e sombra marca o contraste típico do Barroco. Quanto ao exagero, ele pode ser identificado pela dramaticidade do episódio (a captura brusca de alguém), expressa principalmente no gesto e na feição da primeira figura à esquerda, que olha para o alto abrindo mãos e boca, como se gritasse desesperadamente.

O Barroco segundo a perspectiva moderna: o caso Gregório de Matos

Até aqui, procuramos mostrar como o Barroco é convencionalmente visto dentro da tradição literária brasileira.

Nesta seção, vamos tratar exclusivamente de Gregório de Matos, propondo uma reflexão sobre os conceitos de tradição e ruptura em sua poesia. Nosso ponto de partida será a leitura de textos teóricos de autores que tratem desses conceitos na literatura de um modo geral, como Octavio Paz e Silviano Santiago, na literatura latino-americana, e abordem a controversa e enigmática presença (ou ausência) de Gregório de Matos no sistema literário brasileiro.

De Octavio Paz, no artigo “A tradição da ruptura”, publicado em *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, selecionamos o seguinte fragmento:

Na história da poesia do Ocidente, o culto ao novo, o amor pela novidade, aparece com uma regularidade que não me atrevo a chamar de cíclica, mas que tampouco é casual. Há épocas em que o ideal estético consiste na imitação dos antigos; há outras em que se exaltam a novidade e a surpresa. Não é preciso recordar, como exemplo dessa última, os poetas “metafísicos” ingleses e os barrocos espanhóis. Tanto uns como outros praticaram com igual entusiasmo o que se poderia chamar de estética da surpresa. Novidade e surpresa são termos afins, não equivalentes. Conceitos, metáforas, argúcias e outras combinações verbais do poema barroco são destinados a provocar o assombro: o novo é novo se for inesperado. A novidade do século XVII não era crítica nem implicava a negação da tradição. Ao contrário, afirmava sua continuidade; Gracián diz que os modernos são mais argutos que os antigos, não que são diferentes. Ele se entusiasma com certas obras de seus contemporâneos não porque seus autores negassem o estilo antigo, mas porque oferecem combinações novas e surpreendentes dos mesmos elementos.

Nem Góngora nem Gracián foram revolucionários, no sentido que agora damos a essa palavra; não se propuseram a mudar os ideais de beleza da época, embora Góngora os tenha efetivamente mudado: novidade para eles não era sinônimo de mudança, mas de assombro. Para encontrar essa aliança entre a estética da surpresa e a da negação, é preciso chegar ao final do século XVIII, quer dizer, ao princípio da idade moderna. (PAZ, 2013, p. 16-17).

Silviano Santiago, em “O entrelugar do discurso latino-americano”, artigo que integra o livro *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, constrói uma importante reflexão sobre o sentido da fonte e da influência. Desse texto, transcrevemos os trechos seguintes:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de “unidade” e de “pureza”: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira nem reencontrar sua condição de paraíso, de isolamento e inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera

cópia — silêncio —, uma cópia muitas vezes fora de moda [...]. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é, no entanto, preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador (SANTIAGO, 2000, p. 16-17).

[...]

O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro. (SANTIAGO, 2000, p. 21).

[...]

O papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue. (SANTIAGO, 2000, p. 23)

[...]

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Os textos de Octavio Paz e de Silviano Santiago são importantes para nossa reflexão. Observe os destaques a seguir:



Octavio Paz

1. A poesia do Ocidente é marcada pelo culto ao novo e ao amor à novidade.
2. Os barrocos espanhóis praticaram a “estética da surpresa”.
3. Novidade e surpresa são termos afins.

4. Conceitos, metáforas, argúcias e combinações verbais do poema barroco são destinados a provocar o assombro.
 5. A novidade do século XVII não implicava a negação da tradição.
 6. Novidade para os barrocos espanhóis não era sinônimo de mudança, mas de assombro.
-



Silviano Santiago

1. A contribuição da América Latina para a cultura ocidental consiste em destruir os conceitos de “unidade” e “pureza”, ao transfigurar os elementos europeus.
 2. Sem poder fechar suas portas à invasão estrangeira, o latino-americano não pratica meramente a cópia nem é passivo diante da produção europeia.
 3. A marca da presença do discurso latino-americano é, muitas vezes, de vanguarda.
 4. O papel do escritor latino-americano resulta da assimilação do modelo original e da necessidade de produzir um novo texto, que é, em parte, uma experiência sensual com o signo estrangeiro e, em outra, uma afronta uma reação ou uma negação.
 5. No entrelugar do discurso, latino-americano, entre a assimilação e a expressão, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana.
-

Vistas e sintetizadas essas proposições, tratemos agora de Gregório de Matos. Sobre ele, diz Antonio Candido, na *Formação da literatura brasileira*:

Com efeito, embora tenha permanecido na tradição local da Bahia, ele não existiu literariamente (em perspectiva histórica) até o Romantismo, quando foi redescoberto, sobretudo graças a

Varnhagen; e só depois de 1882 e da edição Vale Cabral pôde ser devidamente avaliado. Antes disso, não influiu, não contribuiu para formar o nosso sistema literário e tão obscuro permaneceu sob os seus manuscritos, que Barbosa Machado, o minucioso erudito da Biblioteca Lusitana (1741-1758), ignora-o completamente, embora registre quanto João de Brito e Lima pode alcançar. (1993, p. 24).

Antonio Candido define a literatura como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns que, além de suas características internas (a língua, o tema e as imagens), constituem-se de um conjunto de *produtores*, de *receptores* e de um *mecanismo transmissor*. Para Candido, é fundamental que a atividade dos escritores de um período contribua para a formação da continuidade literária. É isso que ele compreende por tradição. Sendo assim, justifica por que Gregório de Matos não se incluiria no processo de formação da literatura brasileira, ainda que não descarte a importância do porte de autores como padre Antônio Vieira e do próprio Gregório de Matos.

Partindo desse estudo, Haroldo de Campos escreve, em *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, que a exclusão – o sequestro – do Barroco é resultado objetivo da orientação histórica e do privilégio dados às funções emotiva e referencial da linguagem que teriam norteadado o trabalho de Candido, em sua obra *Formação da literatura brasileira*. Para Haroldo, porém, na estética barroca, são enfatizadas as funções poética e metalinguística. Citando Octavio Paz em seus estudos sobre Sor Juana Inés de la Cruz, contemporânea de Gregório, afirma que “Primero sueño”, poema *reflexivo, crítico e metalinguístico*, anteciparia o “Coup de dés”, do francês Stéphane Mallarmé (1842-1898), poema fundamental do estabelecimento da Modernidade.

Ainda sobre a importância que se deve dar a Gregório de Matos, convém citar Oswald de Andrade, o importante poeta do Modernismo brasileiro, e sua opinião diametralmente oposta à de Candido, em texto de 1945, intitulado “A sátira na literatura brasileira”:

Gregório de Matos foi sem dúvida uma das maiores figuras de nossa literatura. Técnica, riqueza verbal, imaginação e independência, curiosidade e força em todos os gêneros, eis o que marca a sua obra e indica desde então os rumos da literatura nacional (1945, p. 31).

Convém ainda citar Silviano Santiago, no artigo “Vanguarda: um conceito e possivelmente um método”, que afirma que

A função do crítico hoje é exatamente a de recuperar todos os criadores que foram intempestivos, segundo Nietzsche, os que, porque foram contra seu tempo, estavam criando uma obra por vir. Obra marginalizada por gerações desprevenidas e que só chega a ser compreendida dentro da abertura metodológica de hoje. Poderíamos ainda levantar o curioso caso de Gregório de Matos que só foi “descoberto” pelos românticos, depois de um prolongado processo de marginalização (SANTIAGO, 2013, p. 117).

Dois poemas de Gregório de Matos são elucidativos para a reflexão sobre essas questões. O primeiro deles que citaremos, além de ser um bom exemplo do jogo lúdico e engenhoso com a sonoridade, também ilustra a circulação de textos – mesmo que só orais – do Brasil do século XVII. O poema atribuído a Gregório é o seguinte:

Neste mundo é mais rico, o que mais rapa:
Quem mais limpo se faz, tem mais carepa:
Com sua língua ao nobre o vil decepa:
O Velhaco maior sempre tem capa.

Mostra o patife da nobreza o mapa:
Quem tem mão de agarrar, ligeiro trepa;
Quem menos falar pode, mais increpa:
Quem dinheiro tiver, pode ser Papa.

A flor baixa se inculca por Tulipa;
Bengala hoje na mão, ontem garlopa:
Mais isento se mostra, o que mais chupa.

Para a tropa do trapo vazo a tripa,
E mais não digo, porque a Musa topa
Em apa, epa, ipa, opa, upa
(1999, p. 370).

João Adolfo Hansen, em seus estudos sobre a sátira de Gregório, ainda cita dois outros **sonetos por consoantes forçados**: um de autoria de Bernardo Vieira Ravasco, irmão de padre Antônio Vieira, e outro do próprio Vieira, em resposta ao irmão, com os mesmos consoantes, mas de tom moralizante. São eles:

Sonetos

são aqueles em que as rimas se associam pela manutenção da consoante, variando-se apenas as vogais, por exemplo, *apa*, *epa*, *ipa*, *opa*, *upa*.

Soneto de Bernardo Vieira Ravasco secret. do Estado do Brasil a seu Irman o padre Antonio Vieira consoantes forçados

Se queres ver do Mundo um novo Mapa
Oitenta anos, atenta desta cepa
por onde em ramos a cobiça trepa
e emaranhada faz do tronco lapa.

Morde com dentes, que não tem ca papa
com a língua fere, com a mão decepa
soldando oposto, livre de carepa
que de tarde, e manhã raivoso rapa.

Os olhos de água, as faces de tulipa
e cada um dos pés de pau garlopa
a boca grande, o corpo de chalupa

A bofé muito, e muito pouca tripa
e a minha Musa, porque a tudo topa
É Apa, Epa, Ipa, Opa, Upa
(RAVASCO apud HANSEN, 2004, p. 276).

Soneto do Padre Antonio Vieira. Em resposta ao antecedente de seu irman pelos mesmos consoantes

Sobe Bernardo da Eternidade ao Mapa
deixa do velho Adão a mortal cepa
pelo Lenho da Cruz ao Empíreo trepa
começando em Belém na pobre Lapa.

Mais que Rei pode ser, e mais que Papa
quem de seu coração vícios decepa
que a grenha de Sansão, tudo é carepa
e a gadanha da morte tudo rapa!

A flor da vida, é cor de tulipa
também dos secos anos é garlopa
que corta, como ao mar, corta a chalupa

Não há mister que o ferro corte a tripa
Se na parte vital já tudo topa
Em apa, epa, ipa, opa, upa
(VIEIRA apud HANSEN, 2004, p. 277).

O próprio Hansen considera melhor a solução do soneto de Gregório de Matos. Ainda que não se possa afirmar que Gregório tenha tido conhecimento dos outros dois textos, a utilização de vocábulos coloquiais nos três se acentua pela repetição consonantal e pelas rimas em palavras que

são, praticamente, as mesmas nos textos e – quiçá – em outros que circularam oralmente pela Bahia do século XVII. A marca de transmissão oral desses sonetos parece evidente, assim como fortalece a imagem de Gregório em suas andanças pelo Recôncavo Baiano a ouvir outros glosadores e a cantar desfiando sua sátira maledicente, jocosa e agressiva.

Veja agora este estranho soneto:

Dou pruden nobre, huma afá
to, te, no, vel,
Re cien benigno, e aplausí
Úni singular ra inflexí
co, ro, vel
Magnífi precla incompará
Do mun grave Ju inimitá
do is vel
Admira goza o aplauso crí
Po a trabalho tan e t terrí
is to ão vel
Da pron execuç sempre incansá
Voss fa Senhor sej notór
a ma a ia
L no cli onde nunc chega o d
Ond de Ere só se tem memór
e bo ia
Para qu gar tal, tanta energ
po de tod est terr é gentil glór
is a a a ia
Da ma remot sej um alegr

(MATOS, 1999, p. 320).

O poema acima, de caráter **encomiástico**, é um bom exemplo de como Gregório de Matos explora a visualidade do texto escrito, através da distribuição dos 14 versos do soneto na página em que há o aproveitamento de letras equivalentes das palavras em cada dístico. Ainda que não seja propriamente uma inovação poética (outros poetas anteriores a Gregório e mesmo alguns contemporâneos já exploravam a visualidade na forma do poema), o poema de Gregório é bom exemplo de conjugação do poema discursivo, pois é de fato um soneto, que, por si só, já tem uma forma fixa, uma imagem imutável, e do poema visual, uma vez que, sem utilizar ou formar figura alguma, as próprias palavras são distribuídas consteladamente no papel. Estamos diante de um soneto concreto, que, em certa medida, antecipa alguns traços do Concretismo. Esse po-

Encomiástico

Poema que elogia, louva
alguém ou algo.

ema de Gregório assume relevância nos estudos da poesia visual como um prenúncio, no Brasil, do “poema-limite da Modernidade”, conforme definiu Haroldo de Campos o “Coup de dés”, de Mallarmé.

Conclusão

Gregório de Matos continuará perturbando o nosso olhar, quando, através de sua poesia, assistirmos aos costumes da vida colonial brasileira. Mas não só por isso. Se assim fosse, estaríamos limitando o seu fazer literário à representação mimética de uma sociedade, como a colônia brasileira da época, e de uma literatura, como a barroca da Europa de então. Cabe-nos perceber que a grandeza de Gregório de Matos está exatamente nessa confluência, tensa como não poderia deixar de ser, como acontece em toda boa literatura, entre o engenho social e o engenho artístico. Esse foi, e é, o seu modo peculiarmente barroco de pertencer à linhagem tradicional e à linhagem moderna dos poetas brasileiros.

==== *Atividade Final* ====

Atende ao objetivo 3

Leia o fragmento a seguir para responder à questão.

Cansado de vos pregar
cultíssimas profecias,
quero das culteranias
hoje o hábito enforcar:
de que serve arrebentar,
por quem de mim não tem mágoa?
Verdades direi como água,
porque todos entendais
os ladinos, e os boçais
a Musa praguejadora.
Entendeis-me agora?
(MATOS, 1999, p. 368)

Gregório de Matos, autor do fragmento acima, foi um poeta das convenções, afinal, sua poesia confirmou valores da classe e do meio social em que ele, membro da elite baiana do século XVII, estava inserido. Entre-

tanto, ele também construiu uma poesia que destoava das convenções e, não à toa, recebeu um epíteto pelo qual é reconhecido até hoje: Boca do Inferno.

Tomando como ponto de partida o fragmento destacado, faça uma breve pesquisa para identificar algum poema de Gregório de Matos que esteja de acordo com “a Musa praguejadora” e comente por que o poema selecionado por você ilustra a modernidade do autor.

Resposta comentada

Como a questão fornece referências acerca de Gregório de Matos como Boca do Inferno e “Musa praguejadora”, esperamos que, em sua pesquisa, você selecione um poema satírico do poeta, fazendo, em seguida, comentários que demonstrem a modernidade de uma produção poética voltada para exprimir coisas do “baixo”.

Resumo

Na presente aula vimos, inicialmente, considerações sobre a arte barroca, destacando o que ela possui de contraditório, de aflitivo e de exagerado. Em seguida, falamos a respeito da singularidade do poeta Gregório de Matos. Fazendo jus à contrariedade própria do estilo literário a que é vinculado, Gregório de Matos é um poeta tanto tradicionalista quanto moderno. Em sua poesia, vemos a escrita aproximar-se de modelos clássicos, nos sonetos de métrica, ritmo e rimas padronizados. Porém, também vemos nela a experimentação da linguagem e o emprego de vocabulário coloquial. Se por um lado o autor escreve uma poesia de elevação, voltada para celebrar símbolos religiosos, por outro não deixa de colocá-la a serviço do amargor e da zombaria, o que lhe confere movimento, pluralismo e modernidade.

Leitura recomendada

Publicado pela primeira vez em 1989, *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, de Haroldo de Campos, é uma detida reivindicação para que Gregório de Ma-

tos seja visto como um formador da literatura brasileira, na medida em que muito de sua obra apresenta traços de brasilidade muito antes de o Brasil se constituir como nação. O livro de Haroldo questiona frontalmente a principal obra de Antonio Candido – *Formação da literatura brasileira*, de 1959 – pelo fato de ela não apresentar o barroco literário brasileiro como estilo fundamental para a formação ideológica da literatura do Brasil. Por meio do livro de Haroldo de Campos, verifica-se uma classificação da obra de Gregório de Matos pela perspectiva da modernidade literária.

Referências

VIEIRA, Antônio. *Essencial Padre Antônio Vieira*. Organização de Alfredo Bosi. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

MATOS, Gregório de. *Obra poética completa*. Códice de James Amado. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. v. 2.

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

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

_____. Vanguarda: um conceito e possivelmente um método. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 111-117.

TEIXEIRA, Ivan. Raízes. In: *Roteiro da poesia brasileira: raízes*. Seleção e prefácio de Ivan Teixeira. Direção de Edla Van Steen. São Paulo: Global, 2008. p. 7-38.

Aula 2

A modernidade e o expressionismo
da poesia de Augusto dos Anjos

Meta

Apresentar a obra poética de Augusto dos Anjos, interpretando-a a partir de comparações com alguns dos principais movimentos poéticos de sua época e destacando as características modernas de sua escrita.

Objetivos

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

1. identificar a singularidade e a modernidade da obra de Augusto dos Anjos;
2. comparar a obra do artista com os principais movimentos poéticos de sua época;
3. reconhecer em que medida sua obra antecipa fatores da arte expressionista.

Introdução

Você já deve ter percebido, por intermédio das aulas de Teoria da Literatura, que os critérios de eleição literária podem variar de acordo com o tempo e o lugar. Em nossa época, um critério central para tomar um escritor como digno de atenção da crítica é o da originalidade. Na prática, isso diz respeito à capacidade de um autor para produzir uma obra que se afigure inovadora diante de algum tipo de convenção, seja por exprimir ideias dissonantes das que uma sociedade prestigia, seja por desenvolver uma forma de escrita que destoe da escrita comum de sua época.

Na presente aula, vamos tratar de um poeta estranho, cuja obra é tão repulsiva quanto fascinante: Augusto dos Anjos, autor de um único livro, que é um livro único na história da literatura brasileira. De título extraordinariamente preciso, *Eu*, publicado em 1912, é a reunião de poemas com um teor jamais visto em nossa literatura, nem antes nem depois da curta vida de Augusto dos Anjos (1884-1914). As razões da singularidade desse poeta compõem a pauta do que veremos a partir de agora.



Figura 3.1: O poeta Augusto dos Anjos.

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

Ele e sua poesia outra

No início do século XX, o Parnasianismo figurava como o estilo oficial da literatura brasileira. Apontar tal estilo como “oficial” não significa dizer que ele foi instituído por algum decreto, mas que ele cir-

culou com grande prestígio entre os setores que legitimam a literatura socialmente. Os principais escritores parnasianos – os poetas Olavo Bilac (1865-1918), Raimundo Correia (1859-1911) e Alberto de Oliveira (1857-1937), mais o ficcionista Coelho Neto (1864-1934) – foram fundadores da Academia Brasileira de Letras, escreviam com grande frequência para jornais, eram requisitados como distintos conferencistas e participaram ativamente de campanhas governamentais. Como exemplo disso, destaque-se que Olavo Bilac é Patrono do Serviço Militar, pois atuou na campanha pela obrigatoriedade de tal serviço.



Figuras 3.2, 3.3 e 3.4: Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia.

Fontes: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Olavobil.jpg>
<http://www.brasilecola.com/literatura/alberto-oliveira.htm>
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raimundo_Correia.jpg

Nas figuras acima vemos os poetas que formaram a famosa tríade parnasiana.

Com exceção de alguns percalços – o mesmo Bilac foi perseguido pelo presidente Floriano Peixoto (1839-1895) e chegou a ser preso na fase inicial da República –, os escritores parnasianos foram verdadeiras celebridades. Por defenderem valores tidos em alta conta pelas elites de seu tempo – como a pátria, a família e o cristianismo –, tornaram-se porta-vozes da sociedade a que pertenciam. Reconhecidos como homens de notório saber, o que diziam era recebido como verdade, e o que escreviam ganhava, aos poucos, *status* de modelo literário.



Figura 3.5: O escritor maranhense Coelho Neto.

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

O que caracterizava esse modelo? Em linhas gerais, justamente o seguimento e a prática de uma literatura modelar. Explicando melhor: o Parnasianismo é um estilo que celebra ícones da cultura clássica e que aposta num modo radicalmente normativo de escrita. Portanto, se ele faz esse tipo de celebração, é porque acredita na superioridade cultural de modelos da Antiguidade; e, se seus autores escrevem guiados pela noção de regras a serem fielmente respeitadas, é porque pretendem fazer uma literatura modelar, com parâmetros sistematizados. Uma síntese dessa crença e desse propósito é encontrada numa emblemática estrofe do poema “Profissão de Fé”, de Olavo Bilac:

[...] Assim procedo. Minha pena
Segue esta norma,
Por te servir, Deusa serena,
Serena Forma!
[...] (2001, p. 5).



Portal Domínio Público – Leia na íntegra o poema “Profissão de Fé” no endereço: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=7563.

Como se vê, o poema traz consigo uma insígnia da cultura clássica – a “Deusa” – e também deixa clara sua filiação a um procedimento típico da literatura classicista, que é justamente a obediência à norma. Conforme cairia bem a um estilo obcecadamente formalista, como era o de Olavo Bilac, declara-se um apreço tão devoto à forma textual, que ela é elevada à categoria de divindade. Vale destacar a simbologia do título: no culto católico, a “Profissão de fé” é a confirmação absoluta da crença cristã. Se Olavo Bilac escolheu esse termo para intitular seu poema, é porque tal poema funciona como suprasumo de suas convicções literárias.

Para ilustrar com mais nitidez a pretensão modelar da escrita parnasiana, leiamos o texto seguinte, por meio do qual o sujeito lírico faz um conjunto de prescrições:

A um poeta

Longe do estéril turbilhão da rua,
Beneditino, escreve! No aconchego
Do claustro, na paciência e no sossego,
Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!

Mas que na forma se disfarce o emprego
Do esforço; e a trama viva se construa
De tal modo, que a imagem fique nua,
Rica mas sóbria, como um templo grego.

Não se mostre na fábrica o suplício
Do mestre. E, natural, o efeito agrade,
Sem lembrar os andaimes do edifício:

Porque a Beleza, gêmea da Verdade,
Arte pura, inimiga do artifício,
É a força e a graça na simplicidade.
(BILAC, 2001, p. 236).

Em resumo, o soneto reforça o ideário classicista da composição poética: a arte, pura, deve ser a expressão da beleza e da verdade, das coisas ricas e superiores, mantendo-se imune a todo tipo de feiura.



Figura 3.6: O *Parnaso*, obra de Rafael Sanzio (1511) que retrata o monte Parnaso, dedicado a Apolo e suas musas na mitologia grega. O nome Parnasianismo advém de monte Parnaso, fazendo uma clara alusão aos valores estéticos da Antiguidade clássica.

Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:4_Estancia_del_Sello_\(El_Parnaso\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:4_Estancia_del_Sello_(El_Parnaso).jpg)

Ao ler estes parágrafos, talvez você esteja se perguntando: “E o Augusto dos Anjos com isso? A aula não é sobre ele?”. Sim, a aula é dedicada a ele. Mas a resposta à hipotética primeira pergunta será apresentada após o poema seguinte, em que o poeta paraibano apresenta a inconfundível *persona* lírica de sua obra.

Psicologia de um vencido

Eu, filho do carbono e do amoníaco,
 Monstro de escuridão e rutilância,
 Sofro, desde a epigênese da infância,
 A influência má dos signos do zodíaco.

Profundissimamente hipocondríaco,
 Este ambiente me causa repugnância...
 Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia
 Que se escapa da boca de um cardíaco.

Já o verme – este operário das ruínas –
 Que o sangue podre das carnificinas
 Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
E há de deixar-me apenas os cabelos,
Na frialdade inorgânica da terra!
(ANJOS, 2001, p. 98).

Vamos agora tentar responder o que Augusto dos Anjos tem a ver – ou não – com os parnasianos. Conforme dito na abertura deste capítulo, o Parnasianismo era o estilo oficial do século XX, e verificamos, ao correr das reflexões, que o séquito de Olavo Bilac prestigiava *um* modelo de beleza, em completo acordo com tradicionais concepções estéticas. Antes da abertura do capítulo, ainda na Introdução, havíamos dito que um critério fundamental para o prestígio crítico de um autor é o da originalidade, ou seja, a sua capacidade de fazer literatura de modo diferente de uma determinada convenção.

Eis, portanto, o caso de Augusto dos Anjos: uma vez que publicou seu livro *Eu* – que, em edições posteriores, passou a se chamar *Eu e outras poesias* – em 1912, pode-se ouvir nele uma voz radicalmente destoante daquilo que o público leitor em geral considerava boa literatura. Seus versos são marcados por um irresoluto afastamento dos predicados que então se atribuíam à alta poesia: as palavras nobres, as imagens sublimes, a fatura voltada para a elevação do espírito. Como se percebe no poema anteriormente destacado, a poesia é um canto, sim, mas um canto de derrota – a derrota do homem, marcado pela desgraça desde o nascimento, doentio e vencido pelo verme. Com Augusto dos Anjos, a poesia nos convoca a assistir ao implacável triunfo do *não* sobre o *sim*.



Portal Domínio Público – Conheça a íntegra da obra de Augusto dos Anjos no endereço: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=20.

Para esclarecer mais o contraste entre Augusto dos Anjos e os parnasianos (representantes de uma consolidada tradição), desdobremos, por meio de “Psicologia de um vencido”, o afastamento da poesia daquele poeta dos três predicados que caracterizam os versos destes, referidos anteriormente (as palavras nobres, as imagens sublimes, a fatura voltada para a elevação do espírito).

Inicialmente, veja-se o vocabulário antipoético, ou, para os padrões da época, de mau gosto: “carbono”, “amoníaco” e “inorgânica” são palavras próprias do dicionário da Química. Tanto neste quanto em diversos outros poemas anjosianos, vocábulos dessa natureza se fazem presentes com grande frequência, confirmando a forte influência que o cientificismo próprio da época exerceu sobre as atividades intelectuais. Além desses vocábulos, merecem destaque “hipocondríaco”, “repugnância”, “cardíaco”, “verme” e “carnificinas”, porque, por meio deles, é possível dimensionar a atitude moderna de Augusto dos Anjos ao fazer uma poesia dedicada ao que, normalmente, a poesia não se dedicava, a saber, o revés da virtude. A esse respeito, é bastante ilustrativo um comentário do poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987):

Li o *Eu* na adolescência e foi como se levasse um soco na cara. Jamais eu vira antes, engastadas em decassílabos, palavras estranhas como “simbiose”, “mônada”, “metafísicismo”, “fenomênica”, “quimiotaxia”, “zooplasma”, “intracefálica”... E elas funcionavam bem nos versos! Quis ler mais esse poeta diferente dos clássicos, dos românticos, dos parnasianos, dos simbolistas, de todos os poetas que eu conhecia [...]. Augusto dos Anjos continua sendo o grande caso singular da poesia brasileira (ANJOS, 2001, contracapa).

A poesia fala por meio de palavras e de imagens. Se, para o tradicionalismo, a palavra poética deve ser de elegância e nobreza, o mesmo caberá às imagens, voltadas para a expressão da superioridade e do sublime. Em diapasão oposto, de cada uma das quatro estrofes de “Psicologia de um vencido”, é possível extrair uma imagem grotesca. Já na primeira, o sujeito lírico se diz “Monstro de escuridão e rutilância”, num paradoxo que permite supor um esplendor sombrio, de plenitude das trevas. A segunda estrofe comporta uma imagem angustiante, por meio da qual o emissor diz sentir uma ânsia igual à “Que se escapa da boca de um cardíaco”, o que torna a ânsia em questão muito mais expressiva do ponto de vista da dramaticidade. “Já o verme – este operário das ruínas –/ Que o sangue podre das carnificinas/ Come, e à vida em geral declara guerra”

são os versos que compõem a terceira estrofe e que parecem falar por si sós: um verme, alimentando-se do sangue pútrido que escorre do que é morto, come e corrói tudo o que deixa de viver.

O desfecho, na quarta estrofe, remata o pavoroso espetáculo e nos serve para, a um só tempo, retomar o tópico do vocabulário, adensar a exemplificação quanto às imagens e também para dar a ver um exemplo expressivo do quanto a obra de Augusto dos Anjos não se presta a confirmar uma forte expectativa em torno do texto poético, ou seja, a elevação do espírito quando da leitura. O terceto derradeiro anuncia a derrocada: do homem – senhor de si e do mundo, enfim arruinado por um bicho mínimo e devastador – restam apenas os cabelos “Na frialdade inorgânica da terra”, e nada se apresenta para conforto ou reversão do apocalipse.

É de se notar algo curioso: “Psicologia de um vencido” é, como grande parte dos poemas escritos pelo autor de *Eu*, um soneto, forma poética muito prestigiada por autores clássicos e neoclássicos. Pela comparação com os parnasianos, poetas neoclássicos por excelência, estamos verificando que Augusto dos Anjos não se guiou por diretrizes clássicas ao compor sua obra. Entretanto, a estrutura de seus poemas lança mão de aspectos tradicionalistas – métrica padronizada, estrofação regular e rima –, o que leva a concluir que, mesmo escrevendo dentro da forma tradicional, Augusto dos Anjos subverteu a tradição da poesia brasileira, fato que adensa sua originalidade.



Figura 3.7: Perseu com a cabeça de Medusa (1790), ícone da escultura neoclássica.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Neoclassicismo#/media/File:Perseus_Canova_Pio-Clementino_Inv969.jpg

O Neoclassicismo foi um movimento cultural nascido na Europa em meados do século XVIII, que teve larga influência na arte e na cultura de todo o Ocidente até meados do século XIX. Teve como base os ideais do Iluminismo e um renovado interesse pela cultura da Antiguidade clássica (NEOCLASSICISMO, 2015).

Pode-se tomar “Psicologia de um vencido” como manifestação absolutamente descrente do indivíduo. Ao falar de si próprio, o sujeito não emite qualquer nota de confiança em suas possíveis forças, tampouco em alguma forma de redenção do fim peremptório. Na poesia de Augusto dos Anjos, essa expressão de pessimismo extrapola contornos individuais e se transforma em mensagem dirigida a seus eventuais interlocutores, como exemplifica o famoso soneto “Versos íntimos”:

Vês! Ninguém assistiu ao formidável
Enterro de tua última quimera.
Somente a Ingratidão — esta pantera —
Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à lama que te espera!
O Homem, que, nesta terra miserável,
Mora entre feras, sente inevitável
Necessidade de também ser fera.

Toma um fósforo. Acende teu cigarro!
O beijo, amigo, é a véspera do escarro,
A mão que afaga é a mesma que apedreja.

Se a alguém causa inda pena a tua chaga,
Apedreja essa mão vil que te afaga,
Escarra nessa boca que te beija!
(ANJOS, 2001, p. 156).

Não há crença no indivíduo nem na coletividade – conjunto de feras a se destruírem mutuamente. Poderia, então, haver crença no poeta e em sua possível palavra de regeneração e esperança? Leia o próximo poema e tire suas conclusões, mas, antes, lembre-se do título deste capítulo: “Ele e sua poesia outra”.

O poeta do hediondo

Sofro aceleradíssimas pancadas
No coração. Ataca-me a existência
A mortificadora coalescência
Das desgraças humanas congregadas!

Em alucinatórias cavalgadas,
Eu sinto, então, sondando-me a consciência
A ultrainquisitorial clarividência
De todas as neuronas acordadas!

Quanto me dói no cérebro esta sonda!
Ah! Certamente eu sou a mais hedionda
Generalização do Desconforto...

Eu sou aquele que ficou sozinho
Cantando sobre os ossos do caminho
A poesia de tudo quanto é morto!
(ANJOS, 2001, p. 193).



Em 2009, por ocasião dos 95 anos da morte de Augusto dos Anjos, a TV Senado exibiu o documentário *Eu, estranho personagem*, que reúne depoimentos de especialistas em literatura e leituras dramatizadas de muitos de seus poemas.



Figura 3.8:

Você pode assistir ao documentário acessando o *link*: <http://tvescola.mec.gov.br/tve/struts/video?idItem=5076>.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

Leia os dois poemas seguintes para atender à questão.

Texto I

Argila

Nascemos um para o outro, dessa argila
De que são feitas as criaturas raras;
Tens legendas pagãs nas carnes claras
E eu tenho a alma dos faunos na pupila...

Às belezas heroicas te comparas
E em mim a luz olímpica cintila,
Gritam em nós todas as nobres taras
Daquela Grécia esplêndida e tranquila...

É tanta a glória que nos encaminha
Em nosso amor de seleção, profundo,
Que (ouço ao longe o oráculo de Elêusis)

Se um dia eu fosse teu e fosses minha,
O nosso amor conceberia um mundo
E do teu ventre nasceriam deuses...
(LEONI apud BUENO, 2007, p. 280).

Texto II

O morcego

Meia-noite. Ao meu quarto me recolho.
Meu Deus! E este morcego! E, agora, vede:
Na bruta ardência orgânica da sede,

Morde-me a goela ígneo e escaldante molho.

“Vou mandar levantar outra parede...”
— Digo. Ergo-me a tremer. Fecho o ferrolho
E olho o teto. E vejo-o ainda, igual a um olho,
Circularmente sobre a minha rede!

Pego de um pau. Esforços faço. Chego
A tocá-lo. Minh’alma se concentra.
Que ventre produziu tão feio parto?!

A Consciência Humana é este morcego!
Por mais que a gente faça, à noite, ele entra
Imperceptivelmente em nosso quarto!
(ANJOS, 2001, p. 97).

A partir da leitura, faça uma comparação entre os textos para destacar o que há neles de semelhante e de diferente. Com base na diferença por você apontada, comente possíveis razões que confirmam a Augusto dos Anjos uma posição singular na literatura brasileira.

Resposta comentada

Como aspecto de semelhança entre os textos, pode-se destacar a estrutura formal: ambos os poemas são sonetos e ambos são compostos, integralmente, por versos de dez sílabas poéticas. Isso permite associar os dois poemas ao tradicionalismo poético. Entretanto, o texto “Argila” deixa claro o seu vínculo integral com a tradição na medida em que seu tema central (o sentimento amoroso), suas imagens (“E do teu ventre nasceriam deuses...”) e seu vocabulário (“nobres taras”, “Grécia esplêndida”) exprimem a ideia de poesia como elevação e sublimidade. Por essa perspectiva, “O morcego”, de Augusto dos Anjos, é um poema de absoluta negação, na medida em que toda a sua simbologia (o conflito,

a perturbação, o ataque da consciência) destoa da ligação entre texto poético, bons sentimentos e belas imagens. Esse destoar é o principal motivo da singularidade literária de Augusto dos Anjos.

Augusto dos Anjos e o Expressionismo

Você já deve ter percebido, estudando Literatura Brasileira nos semestres anteriores, que um expediente constante dos estudos literários é a classificação de autores e obras com base na cronologia e na sucessão dos estilos de época. Tal expediente é muito contestado, mas permanece em vigência, no âmbito do Ensino Médio e também no do Superior.

Os contestadores da tarefa classificatória normalmente argumentam que as classificações são restritivas. De acordo com eles, as rotulações propiciam um conhecimento de superfície e não de profundidade e atuam mais para confirmar o que já se sabe sobre um determinado contexto. A literatura, assim, é tomada como um reflexo objetivo de certa época, mas talvez fosse mais interessante observá-la pela perspectiva da dissonância, colocando-se de forma diferente e até mesmo contrária diante da convenção.

Esse tipo de argumentação se fortalece quando são estudadas obras de autores como Augusto dos Anjos, conforme diz um de seus maiores estudiosos, Sérgio Martagão Gesteira, na tese intitulada *A carne da ruína*:

[...] como se sabe, o lugar de Augusto dos Anjos no percurso estilístico em nossa literatura tem sido controverso, variando os autores em considerá-lo parnasiano, simbolista ou um expressionista *avant la lettre*, ou, por fim, pré-modernista (2000, p. 187).

Relembremos, na imagem abaixo, a cronologia convencional dos estilos de época da literatura brasileira.

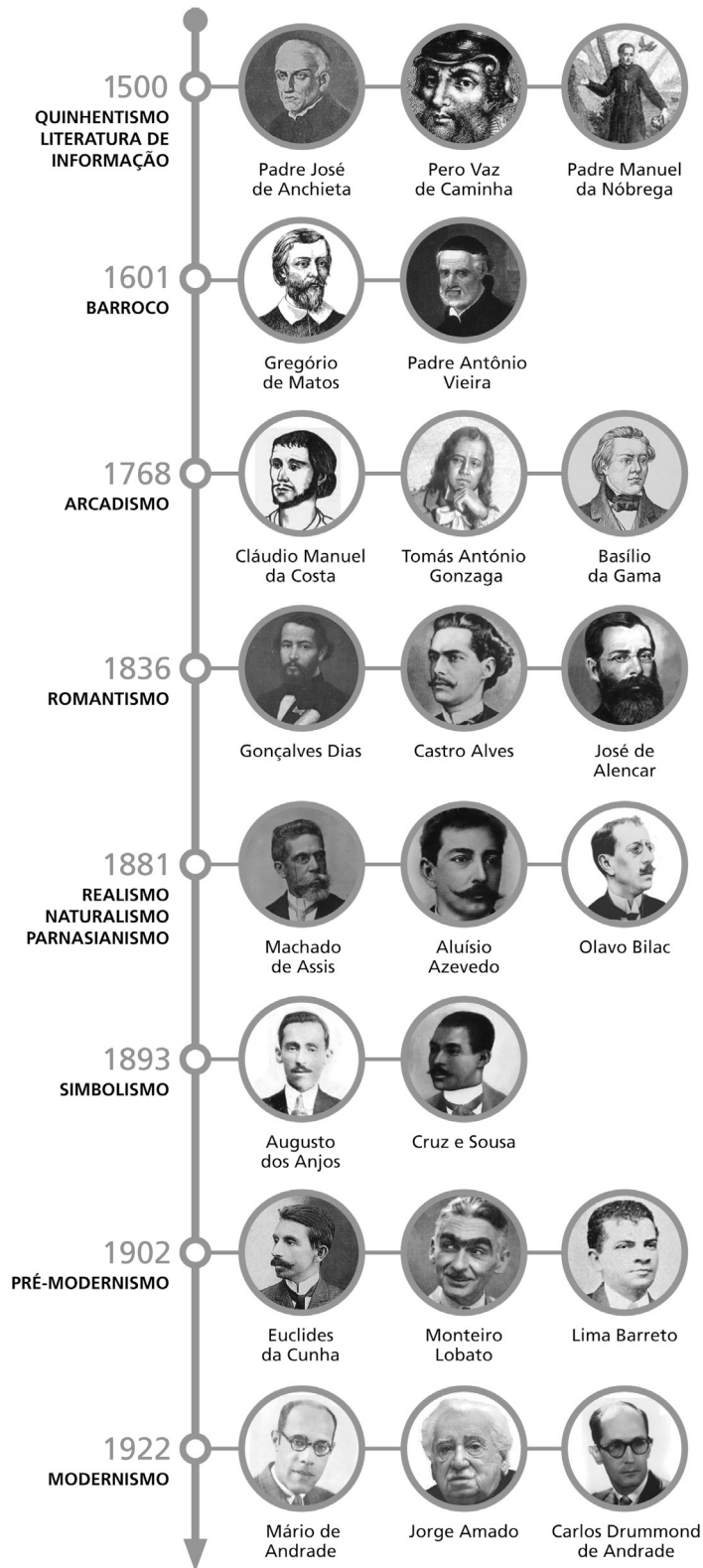


Figura 3.9: Estilos de época na literatura brasileira, segundo a cronologia convencional, com alguns de seus artistas mais representativos.

Tomando como base o critério cronológico, Augusto dos Anjos deveria ser visto como pré-modernista, pois publicou seu livro em 1912, no momento em que autores como Lima Barreto, Monteiro Lobato e Euclides da Cunha publicavam obras com aspectos que viriam a ser explorados intensamente pelo Modernismo, a partir da década de 1920, especialmente a reinterpretação crítica do Brasil. Já por aí se vê, então, que Augusto não é um pré-modernista paradigmático, pois o problema central de sua obra é o homem, não o país. Como já vimos, sua obra também não comporta o rótulo de parnasiana, mesmo que escrita em forma fixa, pois ela não dá prioridade à celebração dessa forma. Além disso, o Simbolismo, estilo ao qual o poeta paraibano é frequentemente associado, não seria, por assim dizer, a morada cativa de poemas como “Psicologia de um vencido”, tendo em vista que, para os simbolistas, a ambientação metafísica é um traço estilístico fundamental, e a poética de Augusto dos Anjos tem forte inclinação para a abordagem do real concreto, conforme salienta Ferreira Gullar no ensaio “Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina”:

Pode-se dizer que, ao longo do processo poético brasileiro até Augusto dos Anjos, quase sempre o poeta ocultou o homem. Talvez por isso mesmo – mas não só por isso – é que, na obra do poeta paraibano, o homem aparece de maneira tão escandalosa, a exhibir seus intestinos, seu cuspo, sua lepra, seu sexo, sua miséria. E também, talvez por isso, o próprio poeta que o exhibe não o aceita. A poesia de Augusto dos Anjos é fruto da descoberta dolorosa do mundo real, do encontro com uma realidade que a literatura, a filosofia e a religião já não podiam ocultar. Nasce de seu gênio poético, do seu temperamento especial, mas também de fatores sociais e culturais que a determinaram (GULLAR, 2008, p. 1024).

Essa “descoberta dolorosa do mundo real”, por parte de Augusto dos Anjos, e essa aparição escandalosa do homem em sua poesia permitem aproximá-lo (mas não encaixá-lo de modo absoluto) do Expressionismo, movimento artístico surgido depois do poeta paraibano (daí o “expressionista *avant la lettre*”, nas palavras de Sérgio Martagão Gesteira, citadas anteriormente).

O Expressionismo é uma tendência estética surgida na Alemanha, nas duas primeiras décadas do século XX, e encontra plenitude na pintura, tendo como características de maior destaque o traço agônico, as

imagens virulentas e a deformação da realidade. Para compreendermos tal deformação, é importante recorrer à observação comparativa de dois quadros. O primeiro deles, *Dama do arminho*, do pintor renascentista Leonardo da Vinci (1452-1519), revela o propósito de retratar a realidade de maneira fidedigna e harmônica.



Figura 3.10: *Dama do arminho*, de Leonardo da Vinci.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_046.jpg

O segundo quadro é *Fränzi perante uma cadeira talhada*, do pintor alemão Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938). Tomando como referência o quadro anterior e sua relação especular com a realidade, veremos na tela de Kirchner uma imagem deformada.



Figura 3.11: *Fränzi perante uma cadeira talhada*, de Ernst Ludwig Kirchner.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kirchner_-_Fr%C3%A4nzi_vor_geschnitztem_Stuhl.jpg

Ambas as pinturas estampam figuras femininas, mas saltam aos olhos as diferenças entre as formas de representação. Na primeira, quer-se uma figura plenamente correspondente às mulheres concretas. Na segunda, busca-se algo diferente: no lugar da representação objetiva de uma mulher, o pintor adota meios de composição para inventar a

imagem de uma mulher que não existe fora do pensamento e da arte. Entretanto, não é *apenas* essa invenção que caracteriza o expressionismo. Por meio das cores fortes e dos contornos bruscos, procura-se construir uma linguagem que exprima as observações do real marcadas pela intensidade emotiva e por um ponto de vista agônico, como é o caso de Augusto dos Anjos. Como paralelo desse ponto de vista, vejamos a tela *Campo de trigo com corvos*, do holandês Vincent Van Gogh (1853-1890), um precursor do Expressionismo.



Figura 3.12: *Campo de trigo com corvos*, de Vincent Van Gogh.

Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_\(1853-1890\)_-_Wheat_Field_with_Crows_\(1890\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_(1853-1890)_-_Wheat_Field_with_Crows_(1890).jpg)

O céu, os corvos, a estrada e o campo de trigo vistos na imagem não são os que se encontram na realidade objetiva do mundo. Entretanto, pela força do traço e pela intensidade das cores, podemos ter a impressão de que a realidade do quadro é tão ou mais verdadeira que a do mundo.

Vejamos agora o exemplo de um expressionista italiano, Amedeo Modigliani:



Figura 3.13: *O violoncelista*, de Amedeo Modigliani.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Der_chellist,_1909.jpg

Pelo título, a gravura deixa claro o que pretende apresentar: um violoncelista. Entretanto, a linguagem expressionista não quer somente mostrar algo, mas elaborar uma forma para fazê-lo de modo impactante. Tudo ao redor do homem é sombrio. Todo o conjunto de elementos é tomado por uma atmosfera solitária e agônica.

Dito isso, voltemos a Augusto dos Anjos: se trouxemos a observação de Ferreira Gullar, dizendo que Augusto é um poeta do real, e se, por outro lado, o associamos ao Expressionismo, afirmando que tal estética não pretende fotografar a realidade de maneira fidedigna, podemos cometer alguma contradição. Pelo contrário: todo o desdobrar dessas reflexões se volta para demonstrar que a poesia de Augusto dos Anjos deforma o real para exprimir a mais concreta das realidades: a realidade pessoal, interna, subjetiva, que pulsa e explode dentro de cada ser atormentado. Não à toa o primeiro poema de seu livro – “Monólogo de uma sombra” – traz, no primeiro verso, a assustadora declaração: “Sou uma Sombra! Venho de outras eras [...]” (ANJOS, 2001, p. 91). E também não à toa a poesia brasileira ficou marcada pela solidez da sombra de seu poeta mais peculiar, como se nota no poema abaixo:

Budismo moderno

Tome, Dr., esta tesoura, e... corte
Minha singularíssima pessoa.
Que importa a mim que a bicharia roa

Todo o meu coração, depois da morte?!

Ah! Um urubu pousou na minha sorte!
Também, das diatomáceas da lagoa
A criptógama cápsula se esbroa
Ao contato de bronca destra forte!

Dissolva-se, portanto, minha vida
Igualmente a uma célula caída
Na aberração de um óvulo infecundo;

Mas o agregado abstrato das saudades
Fique batendo nas perpétuas grades
Do último verso que eu fiz no mundo!
(ANJOS, 2001, p. 116).

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

Leia e compare os textos seguintes para responder à questão.

Texto I

Versos escritos numa ocasião em que julgava morrer (fragmento)

Sinto a morte; ouço-lhe os passos
E o **farfalhar** do vestido
Como um perfume de flor!
– Amanhã ao sol nascido,
Da luz ao vivo lampejo –
Hei de dormir nos seus braços
Envenenado no beijo
Do seu doce e falso amor!
(ABREU, 2010, p. 187).

Farfalhar

Som.

Texto II

Vozes de um túmulo

Morri! E a Terra – a mãe comum – o brilho
Destes meus olhos apagou!... Assim

Tântalo, aos reais **convivas**, num **festim**,
Serviu as carnes do seu próprio filho!

Tântalo

Personagem mitológico.

Convivas

Pessoas próximas.

Festim

Festa.

Angusto

Apertado.

Palmilhar

Andar, tocar com os pés.

Fronema

Parte do cérebro onde se
“instala” a razão.

Ênea

Feita de bronze.

Por que para este cemitério vim?!
Por quê?! Antes da vida o **angusto** trilho
Palmilhasse, do que este que palmilho
E que me assombra, porque não tem fim!

No ardor do sonho que o **fronema** exalta
Construí de orgulho **ênea** pirâmide alta...
Hoje, porém, que se desmoronou

A pirâmide real do meu orgulho,
Hoje que apenas sou matéria e entulho,
Tenho consciência de que nada sou!
(ANJOS, 2001, p. 141)

Ambos os textos são tematizados pela morte. Entretanto, são apresentadas concepções diferentes do assunto em questão. Comparando os poemas, indique essa diferença, e aponte, em sua resposta, ao menos uma característica expressionista presente na poética de Augusto dos Anjos.

Resposta comentada

Esperamos que você tenha percebido a maneira idealizada como a morte é vista no primeiro texto, ao passo que, no texto de Augusto dos Anjos, ela é sinônimo de uma irrevogável e absoluta ruína. Uma vez que a poética de Casimiro de Abreu é romântica, a morte é a feliz solução para uma vida de tédio e incompreensão, e chega a ser comparada a uma mulher atraente: “Sinto a morte; ouço-lhe os passos/ E o farfalhar do vestido/ Como um perfume de flor!”. Por sua vez, a poesia de Augusto dos Anjos é marcada por uma perspectiva radicalmente contrária, fortemente niilista, e tem na deformação da realidade um considerável traço expressionista, como se verifica nos versos: “Hoje que apenas sou matéria e entulho/ Tenho consciência de que nada sou!”.

Conclusão

Poeta dos mais singulares da literatura brasileira e ocidental, Augusto dos Anjos, tendo publicado apenas um livro, escreveu uma poesia moderna, desalojada para a sua época, e ainda hoje mantenedora de caráter inovador. Contrária aos preceitos tradicionalistas do fazer poético, mas conservadora da forma fixa, a obra de Augusto dos Anjos resiste ainda hoje às classificações estilísticas, o que prova sua força criativa. Mensageira convicta da ruína absoluta, a popularidade da escrita do autor paraibano é talvez insuperável por qualquer outro poeta brasileiro, o que demonstra seu caráter tragicamente fascinante. Por tudo isso, o caso de Augusto dos Anjos exemplifica o milagre da poesia.

===== *Atividade final* =====

Leia e compare as obras seguintes para responder à questão.

Texto I

As cismas do destino (fragmento)
Recife. Ponte Buarque de Macedo.
Eu, indo em direção à casa do Agra,
Assombrado com a minha sombra magra,
Pensava no Destino, e tinha medo!
(ANJOS, 2001, p. 102).

Texto II

O grito

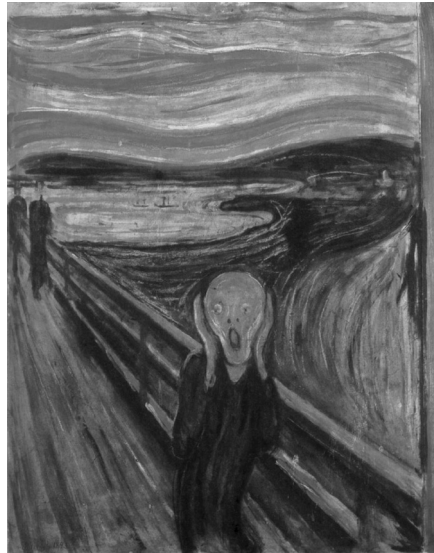


Figura 3.14: *O grito*, de Edvard Munch.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Scream.jpg

O pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944) é considerado um precursor do Expressionismo. A imagem em destaque é a de seu quadro mais conhecido, *O grito*, de 1893. Discorra a respeito das aproximações que você identificar entre a imagem e o fragmento do poema de Augusto dos Anjos, destacando em ambos traços da estética expressionista.

Resposta comentada

Nesta atividade, esperamos que você destaque aspectos comuns aos dois textos, como o estado solitário do eu-lírico e do personagem do quadro, o fato de ambos se localizarem numa ponte e de manifestarem pavor. Quanto aos elementos expressionistas perceptíveis tanto no poema quanto no quadro, pode-se apontar a expressão de dramaticidade e a linguagem abrupta, voltada para intensificar o que se exprime.

Resumo

Caracterizada pelo pessimismo, pelo vocabulário cientificista, pelas imagens de excesso e pelo teor apocalíptico, a poesia de Augusto dos Anjos, vinda a lume em 1912, com a publicação do livro *Eu*, é uma das mais originais de toda a literatura brasileira. A principal razão dessa originalidade é a subversão do preceito convencional da poesia como expressão de símbolos de superioridade. A modernidade de Augusto dos Anjos também resulta do fato de a escrita do poeta paraibano apresentar elementos associáveis a diversos estilos e tendências da literatura brasileira, como o Simbolismo, o Parnasianismo, o Pré-Modernismo e até o Romantismo. Porém, da mesma maneira que se aproxima, essa escrita se afasta de qualquer rotulação definitiva, não se encaixando confortavelmente em nenhuma escola. Afinal de contas, paira isolada a emblemática palavra que nomeia o único livro do autor de “Versos íntimos”: *Eu*.

Exagerada, de mau gosto, apavorante e antipoética, a obra de Augusto dos Anjos, tão repulsiva aos olhos da convenção, curiosamente desfruta de uma popularidade raramente lograda pelos que se dedicam ao ofício da escrita em verso. Será isso uma ironia do destino ou um enigmático e pulsante sinal do mistério da poesia?

Leitura recomendada

A invenção do Expressionismo em Augusto dos Anjos é uma versão da dissertação de Mestrado do ensaísta, poeta, dramaturgo e professor universitário paraense Zemaria Pinto. O livro coloca em prática uma dúbia tarefa, visto negar as classificações correntes em torno do poeta paraibano, como simbolista e pré-modernista, ao mesmo tempo em que o vincula a uma tendência estética alemã da segunda década do século XX, o Expressionismo. A anteposição do nordestino aos germânicos na construção da estética deformadora instaura uma segunda dubiedade, pois, segundo a hipótese levantada por Zemaria Pinto, a arte expressionista teria surgido antes de seu surgimento, uma vez que Augusto dos Anjos já elaborava uma poética com traços que poucos anos à frente seriam postos em evidência na Alemanha. Apesar da complexidade do objeto de estudo de *A invenção do Expressionismo em Augusto dos Anjos*, o livro propicia leitura fluida e bastante informativa, pois o volume traz uma boa antologia de poemas de Augusto dos Anjos, além de interessantes fotografias.

Referências

ABREU, Casimiro de. *Obra completa*. Organização e comentários de Mário Alves de Oliveira. Rio de Janeiro: George Ermakoff, 2010.

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 44. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Introdução, organização e fixação de texto de Ivan Teixeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BUENO, Alexei. Augusto dos Anjos: origens de uma poética. In: ANJOS, Augusto dos. *Augusto dos Anjos: obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 21-34.

_____. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: George Ermakoff, 2007.

GESTEIRA, Sérgio Martagão. *A carne da ruína: sobre a representação do excesso em Augusto dos Anjos*. João Pessoa: Editora UFPB, 2000.

GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina. In: _____. *Poesia completa, teatro e prosa*. Organização e estabelecimento do texto de Antonio Carlos Secchin, com a colaboração de Augusto Sérgio Bastos. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 1015-1063.

NEOCLASSICISMO. In: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. 2015. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Neoclassicismo>>. Acesso em: 18 set. 2015.

NETO, Henrique Duarte. *A noite enigmática e dilacerante de Augusto dos Anjos*. Blumenau: Nova Letra, 2011.

PINTO, Zemaria. *A invenção do Expressionismo em Augusto dos Anjos*. Manaus: Valer, 2012.

Aula 3

Álvares de Azevedo: autoironia e idealização – duas almas de uma caverna

Metas

Apresentar as principais características da obra de Álvares de Azevedo, demonstrando de que forma coadunam com o estilo romântico, e identificar os traços de originalidade de sua escrita.

Objetivos

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

1. identificar traços que caracterizam Álvares de Azevedo como poeta ultrarromântico;
2. demonstrar as marcas de ruptura literária do autor, que poderiam ser desdobramentos modernos de uma possível influência barroca.

Introdução

O Romantismo, como já vimos, é marcado pelo idealismo exacerbado e, como toda escola literária, promoveu algumas características comuns ao grupo que dele fez parte. Será que você consegue se lembrar de algumas características dos autores românticos? Quer listá-las no campo a seguir?

Acreditamos que tenha se lembrado de algumas, mas vamos citar aquelas que serão importantes para nossa aula:

- individualismo;
- escapismo;
- liberdade criadora;
- espiritualismo;
- sentimentalismo;
- sobrenaturalismo;
- nacionalismo;
- indianismo;
- culto a natureza.

É importante que você observe que esses são elementos encontráveis na literatura e em outras manifestações artísticas, como peças teatrais e artes plásticas.



Figura 3.1: A tela *O natchez*, de Eugène Delacroix (1798.1863), retrata a cena de uma novela romântica bastante lida no início do século XIX, na França. Nessa cena, podemos ver um pai segurando um recém-nascido após sua mulher dar à luz.

Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1989.328>

Na Europa, o movimento surgiu em fins do século XVIII, mas no Brasil desenvolveu-se já no século XIX, em meados da década de 1830. Esse foi um momento crucial para o Brasil, em que o impulso criador dos românticos, unido às iniciativas de D. João VI – como a permissão para o funcionamento de tipografias –, fizeram nascer a nossa autêntica literatura. Envolvidos também pelo clima de independência, os românticos buscaram arduamente a escrita de uma literatura que trouxesse tons de brasilidade, seja na forma, na descrição ou nas palavras utilizadas em seus poemas e romances. Para Antonio Candido, esse momento decisivo ficou notoriamente marcado por adquirir um caráter de sistema, que, apesar da singularidade das obras de cada autor, revela uma unidade finalmente capaz de manifestar a cor local de nossa história e cultura.

Você também deve ter visto que o Romantismo no Brasil ficou dividido, de acordo com suas diferentes manifestações, em três fases:

- primeira geração: geração nacionalista ou indianista;
- segunda geração: geração do mal do século;
- terceira geração: geração condoreira.

Sendo assim, tratando mais especificamente sobre o nosso tema, devemos dizer que Álvares de Azevedo foi o maior e mais profícuo re-

presentante da segunda fase, apesar de sua morte precoce aos 20 anos. Uma vida e/ou morte que parece ter imitado as agruras românticas da existência terrena.

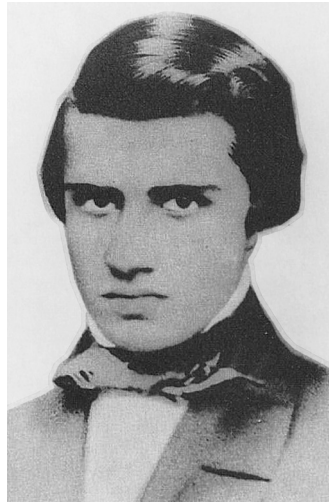


Figura 3.2: O escritor paulista Álvares de Azevedo.

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

Como bom ultrarromântico, Álvares fez jus à fama. Serviu bem aos excessos: foi pessimista, idealizou mulheres inalcançáveis, encontrou na natureza uma das formas de escapar de si mesmo, conversou com Deus, desejou morrer, teve em seu eu o centro de tudo, manifestou o lado gótico em contos sobrenaturais em *Noite na taverna*, mas, sobretudo, soube ser criativo como poucos na história da literatura brasileira. Apesar da jovem e derradeira escritura, foi um dos primeiros a manifestar consciência crítica sobre a própria obra, deixando a cargo de Gregório de Matos os primeiros resquícios dessa manifestação.

O termo *autoironia* designa boa parte da poética de Álvares de Azevedo, pois o eu poético se reconhece incapaz de viver a realidade, dada sua vocação em dividir-se e olhar-se com certo distanciamento. Para ele, a lembrança de um sonho bom é mais palpável e agradável que a mesma vida. O fato de se visualizar como um pobre coitado, que espera há 20 anos o amor de sua amada, faz com que seu discurso dramático transite entre o cômico e o trágico. Uma autoconsciência vanguardista, talvez precursora, em nossa literatura, do que Machado viria a chamar de “drama de caracteres” em seu primeiro romance, *Ressurreição*.



Ressurreição



Figura 3.3

Fonte: <http://www.daimaginacaoescrita.com/2012/07/sessao-especial-5-autores-que-valem.html>

É o primeiro romance de Machado de Assis, publicado em 1872. Encontra-se em domínio público e pode ser integralmente acessado no *website* <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm01.pdf>.

Sendo assim, veremos, a partir deste momento, notando sempre suas particularidades diante do cenário romântico, de que forma o eu poético, criado por Álvares, põe-se em cena.

Romantismos

Lord Byron (1788-1824)

Célebre poeta do Romantismo britânico cuja obra exprime um pessimismo com a sociedade de seu tempo.

Álvares de Azevedo manteve um constante diálogo com autores, em sua maioria, ingleses e franceses, e, apesar da pouca referência direta, teve sua obra muito influenciada por **Lord Byron** – de quem foi tradutor e grande admirador.

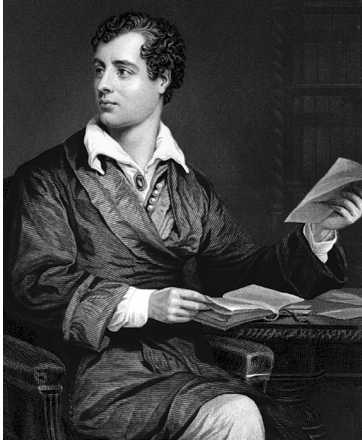


Figura 3.4: Lord Byron.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lord_Byron_coloured_drawing.png



O byronismo foi uma forte influência no segundo momento romântico, porque o autor inglês era o maior representante do mal do século, tendência na qual a desilusão amorosa, o egocentrismo, o negativismo e o tédio encontravam o seu maior expoente.

Vejamos, a seguir, um poema em que Álvares faz menção direta à inspiração que o autor provoca:

Saudades

Tis vain to struggle let me perish young
Byron

Foi por ti que num sonho de ventura
A flor da mocidade consumi...
E às primaveras disse adeus tão cedo
E na idade do amor envelheci!

Vinte anos! Derramei-os gota a gota
Num abismo de dor e esquecimento...
De fogosas visões nutri meu peito...
Vinte anos!... sem viver um só momento!

Contudo, no passado uma esperança

Tanto amor e ventura prometia...
E uma virgem tão doce, tão divina,
Nos sonhos junto a mim adormecia!

Quando eu lia com ela... e no romance
Suspirava melhor ardente nota...
E Jocelyn sonhava com Laurence
Ou Werther se morria por Carlota...

Eu sentia a tremer e a transluzir-lhe
Nos olhos negros a alma inocentinha...
E uma furtiva lágrima rolando
Da face dela umedecer a minha!

E quantas vezes o luar tardio
Não viu nossos amores inocentes?
Não embalou-se da morena virgem
No suspirar, nos cânticos ardentes?

E quantas vezes não dormi sonhando
Eterno amor, eternas as venturas...
E que o céu ia abrir-se... e entre os anjos
Eu ia despertar em noites puras?

Foi esse o amor primeiro! Requeimou-me
As artérias febris de juventude,
Acordou-me dos sonhos da existência
Na harmonia primeira do alaúde.

Meu Deus! E quantas eu amei... Contudo
Das noites voluptuosas da existência
Só restam-me saudades dessas horas
Que iluminou tua alma d'inocência.

Foram três noites só... três noites belas
De lua e de verão, no val saudoso...
Que eu pensava existir... sentindo o peito
Sobre teu coração morrer de gozo.

E por três noites padeci três anos,
Na vida cheia de saudade infinda...
Três anos de esperança e de martírio...
Três anos de sofrer e espero ainda!

A ti se ergueram meus doridos versos,
Reflexos sem calor de um sol intenso,
Votei-os à imagem dos amores
Pra velá-la nos sonhos como incenso.

Eu sonhei tanto amor, tantas venturas,
Tantas noites de febre e d'esperança...
Mas hoje o coração parado e frio,
Do meu peito no túmulo descansa.

Pálida sombra dos amores santos!
Passa quando eu morrer no meu jazigo,
Ajoelha ao luar e entoas um canto...
Que lá na morte eu sonharei contigo.

12 de setembro, 1852.

(AZEVEDO, 2007, p. 50-52).

Perceba que, como reflexo do desencanto e do dilaceramento interior, o eu poético sente saudades da época em que sonhava, do tempo em que ainda conseguia idealizar. Para o poeta romântico, o desencanto desmotiva a vida e o predestina à morte, na medida em que a idealização e a inspiração são pilares de sua escrita. Trata-se de uma atitude extrema de evasão, pois nela não há um possível retorno. Observe a pintura, denominada *O anjo da morte*, de Horace Vernet (1851), na qual o homem romântico devota-se com extremo sofrimento ao anjo da morte, manifesto pela imagem de uma mulher:



Figura 3.5: *O anjo da morte*, de Horace Vernet (1851).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Émile_Jean-Horace_Vernet_-_The_Angel_of_Death.jpg

No poema “Saudades”, também podemos observar a mulher idealizada e inalcançável, apenas vista em sonhos, “virgem”, “divina” e entregue ao sono, como de costume – uma mulher que paira entre a vida e uma morte aparente pelo estado de repouso, entregue talvez ao mundo dos sonhos e sempre alheia à realidade:

Se notarmos, em seguida, a abundância com que usa o verbo *dormir* para designar a posse, mas dum modo equívoco, pois o amante ou a amante efetivamente dormem; ou o recurso a *desmaio e desmaiar* como expressão da plenitude amorosa – veremos que há um substrato remoto a que essas imagens se reduzem. É, por toda a sua obra, uma sensação geral de evanescência, de passagem do consciente ao inconsciente, do definido ao indefinido, do concreto ao abstrato, do sólido ao vaporoso, que aparece na própria visão da natureza, na qual opera uma espécie de seleção, elegendo os aspectos que correspondem simbolicamente a estes estados do corpo e do espírito [...]. (CANDIDO, 2006, p. 500).

Mussetiano

Expressão derivada do nome de Alfred de Musset, um dos mais importantes poetas românticos franceses do século XIX.

Além das influências de Byron, Álvares herdou consideráveis características do *spleen mussetiano*, que tem como prerrogativa o sarcasmo e a autodestruição. Curiosamente, a palavra *spleen*, que significa baço, tornou-se símbolo do ultrarromantismo pelo fato de se acreditar, no século XIX, que o órgão representa o estado de melancolia e depressão de um indivíduo. Sendo assim, a segunda parte de *Lira dos vinte anos* está permeada pela influência de Musset, na medida em que a sátira ganha espaço extraindo leveza e graça ao tratar das mazelas do amor.



Publicado em 1853, *Lira dos vinte anos* é uma antologia poética escrita por Álvares de Azevedo. Seu conteúdo encontra-se em domínio público e pode ser acessado pelo *website* http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1732.

O escapismo, que antes recorria às profundezas da morte e da escuridão, estará presente, por exemplo, no clarão do sol e de tudo que a natureza tem a oferecer. Veja:

A lagartixa

A lagartixa ao sol ardente vive
E fazendo verão o corpo espicha:
O clarão de teus olhos me dá vida,
Tu és o sol e eu sou a lagartixa.

Amo-te como o vinho e como o sono,
Tu és meu copo e amoroso leito...
Mas teu néctar de amor jamais se esgota,
Travesseiro não há como teu peito.

Posso agora viver: para coroas
Não preciso no prado colher flores,
Engrinaldo melhor a minha fronte
Nas rosas mais gentis de teus amores.

Vale todo um harém a minha bela,
Em fazer-me ditoso ela capricha...
Vivo ao sol de seus olhos namorados,
Como ao sol de verão a lagartixa.
(AZEVEDO, 2007, p. 105).

Observe que, ainda que a mulher subsista num mundo imaginário, o eu lírico se desprende do amor que causa sofrimento. Já agora, ele ironiza a sua condição de homem rastejante e que precisa se alimentar da luz, que a amada produz, para viver. Insere um elemento rastejante da natureza, como a lagartixa, para se diminuir diante do néctar que a mulher consegue produzir. Junto com isso, uma doce sensualidade reveste de ambiguidade o texto que reproduz uma relação amorosa. Nesse poema, o ambiente é solar e produz calor, a mulher está acordada e também é caracterizada por elementos que denotam uma atração recíproca pelo homem – ela desce do plano de idealização. Repare nos versos 5º, 6º, 7º e 8º.

Segundo Antonio Candido, esse seria um dos poemas em que o escritor alcança a plenitude poética, já mais amadurecida em relação aos rompantes de adolescente. “A lagartixa” é o terceiro poema da série “*Spleen* e charutos”, que, para o estudioso:

[...] formam um conjunto excepcional em nossa literatura, pela alegria saudável, graciosa, a dosagem exata do humor, podendo algumas ser consideradas pequenas obras-primas no gênero, como “Solidão” e “Lagartixa”. Nelas aparece o rapaz por vezes endiabrado de que falam os contemporâneos, o observador engraçado [...]. Mas se passarmos desta poesia de relação para o poeta entregue a si mesmo, encontraremos nas “Ideias íntimas” a melancolia, o desencanto, contidos pelo desprendimento de alguém que se encara sem crueldade, mas sem complacência.

Não estaremos longe de acertar apontando nesses “fragmentos” (como os chamou) a sua contribuição mais original. O humorismo se reúne aqui à delicadeza sentimental, mórbida e triste, para a descrição poética da vida diária, transfigurando a constelação de objetos, pormenores, hábitos, que formam o ambiente de cada um. A cama, os quadros, os livros, a roupa, os retratos, a lâmpada, o *cognac*, o pó, a insônia, o ritual do desejo solitário, o devaneio – formam uma atmosfera peculiar, que reflete e ao mesmo tempo estimula o sonho interior. Este é tanto mais pungente em sua frustração quando mais aparece, nestes versos, contido pelo tédio e a ironia, que, revelando o cansaço da vida, se abrem para a “lembrança de morrer”. Não haverá em nossa literatura peça equiparável, pela sedução com que nos arrasta ao mundo fechado do poeta, que consegue inscrever na duração o sinal permanente da própria imagem, cristalizada no cotidiano. (CANDIDO, 2006, p. 505).

Diante desse amadurecimento no processo de escritura, tal qual a análise de Antonio Candido, verifica-se uma nítida predileção pela riqueza de detalhes e descrições. Surge então a autoironia como consciência de si mesmo. O humorismo do *spleen*, em consonância com palavras cotidianas, nos revela traços um tanto barrocos e que iriam ganhar força no movimento modernista. Chegamos até aqui observando os traços tipicamente românticos da obra de Álvares de Azevedo. No próximo tópico você irá compreender e verificar como o autor foi vanguardista ao trazer para frente de cena algumas tendências que se instaurariam quase um século depois.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

Observe o quadro a seguir:



Figura 3.6: *Spleen et idéal* (1896), tela de Carlos Schwabe.

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

Pesquise sobre a pintura apresentada e identifique os traços que definem o *spleen*, tal qual idealizado por Musset, autor que inspirou Álvares de Azevedo, bem como outros autores do Romantismo.

Resposta comentada

A imagem faz parte de uma sequência de ilustrações de Carlos Schwabe, elaboradas a partir de poemas de *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, com o tema *Spleen et idéal* (Tédio e ideal). A seleção de poemas de Baudelaire está associada ao Modernismo e o título da obra está relacionado à mesma ideia de melancolia e inabilidade diante do mundo. Ainda em *As flores do mal*, Baudelaire parece opor a grandeza do poeta a sua mi-

séria – uma noção que põe em conflito uma série de contrários: vida e morte, ideal e razão, decepção e expectativa. A busca de um absoluto faz a vida malograda e impossível. A racionalização de um ideal traz dificuldades em se manter a vida. Sendo assim, a pintura reflete o redemoinho no qual o poeta se encontra, perdido e entregue à melancolia em busca, talvez, de sua mulher idealizada: uma briga incessante entre claridade e escuridão, em que o poeta dividiu-se entre a vida e a morte.

Uma verdadeira medalha de duas faces

Octavio Paz (1914-1998)

Poeta, ensaísta e diplomata mexicano que se notabilizou por suas pesquisas nas poesias moderna e de vanguarda.

Segundo **Octávio Paz**, em *Os filhos do barro*, o Romantismo foi determinante e, por isso, vanguardista do que viria a ser o Modernismo no século XX. Aqui no Brasil, podemos acrescentar, a razão crítica que verificamos na obra de Álvares de Azevedo é um dos maiores sopros desse vendaval estético que veríamos posteriormente. A concepção de modernidade para Paz gira em torno da aptidão em acolher a mudança como algo positivo e engrandecedor. Como você deve ter visto, o Parnasianismo foi ferrenho ao criticar o impulso criador romântico em detrimento de algumas formas prontas e tradicionais. A utilização de versos brancos (sem rima), a falta de padronização nos decassílabos heroicos e, por vezes, o uso de rimas toantes gritavam aos olhos dos inquisidores. Sendo assim, a capacidade de inovar só passará a ser bem vista já no século XX.

Devemos ressaltar que, obviamente, o fato de estar à frente não faz com que os autores saltem de seu tempo. Ficam sempre as marcas históricas que, para Octavio Paz, de maneira nenhuma representam uma etapa a ser superada, mas sim um passado que flui livremente, capaz de perpassar diversas épocas e de se reinventar. Esse modo de criação se reinventa pela vontade de negar um passado já gasto, eis a ansiedade instaurada, efetivamente, a partir do Romantismo e que tinha seu prelúdio já no Barroco, como pudemos verificar na obra de Gregório de Matos.

Nesse percurso de vanguardismo, a ironia, a sátira e o uso de palavras coloquiais e cotidianas são elementos de grande ruptura com o lado pomposo que, para a tradição, era responsável pela elegância da arte

poética. Em *Lira dos vinte anos*, Álvares de Azevedo trará todos esses elementos, sempre com uma feição narrativa muito peculiar de sua obra – os personagens e seus conflitos acabam por nos oferecer algo de prosaico que salta de seus poemas. Em um deles, denominado “Boêmios”, o poeta chega a introduzir o gênero dramático, nomeando versos-falas proferidos por personagens. Leia o fragmento que segue:

Boêmios

Ato de uma comédia não escrita

Totus munds, agit histrionem.

Provérbio do tempo de Shakespeare

A cena passa-se na Itália, no século XVI. Uma rua escura e deserta. Alta noite. Numa esquina uma imagem de Madona em seu nicho alumado por uma lâmpada.

Puff dorme no chão abraçando uma garrafa. Nini entra tocando guitarra. Dão 5 horas.

NINI

Olá! Que fazes, Puff? Dormes na rua?

PUFF, *acordando*

Não durmo... Penso.

NINI

Estás enamorado?

E deitado na pedra acaso esperas

O abrir de uma janela? Estás cioso

E co'a botelha em vez de durindana

Aguardas o rival?

PUFF

Ceei à farta

Na taverna do Sapo e das Três-Cobras...

Faço o quilo... ao repouso me abandono.

Como o Papa Alexandre ou como um Turco,

Me entrego ao *far niente* e bem a gosto

Descanso na calçada imaginando. [...]

(AZEVEDO, 2007, p. 84).

Esse poema está inserido na segunda parte do livro, mais solar e irreverente, na qual a autoironia triunfa, vencendo, por vezes, os temores idealistas da primeira parte. A inspiração na obra de Shakespeare é de-

clarada e faz parte de sua essência, como se pode verificar na menção do início do poema. Observe os versos seguintes, pertencentes à parte XI de “Ideias íntimas”: “Junto do leito meus poetas dormem/ O Dante, a Bíblia, Shakespeare e Byron/ Na mesa confundidos. Junto deles/ Meu velho candeeiro se espreguiça/ E parece pedir formatura”. (AZEVEDO, 2007, p. 82).

É interessante pensar nos textos mencionados por Álvares de Azevedo, atribuindo-lhes sua medida de binomia, termo utilizado pelo próprio autor no prefácio de *Lira dos vinte anos* para expressar a dualidade de sua expressão poética. Todos os textos agregam dois lados extremos que se complementam, e nisso consiste o processo de autoironia do autor aqui estudado. Seguindo a perspectiva de Octavio Paz, veja o entrelaçamento de uma tradição flutuante, histórica, que se reafirma como mote de escritura moderna e o típico romantismo de Byron.

A introdução, que antecede a segunda parte de *Lira dos vinte anos*, faz menção direta à binomia – algo de instável e flutuante, que Álvares levará às últimas consequências em sua novela denominada *Noite na taverna*, caracterizada pelo ambiente sobrenatural e tipicamente gótico nas obras ultrarromânticas.



Noite na taverna foi publicada pela primeira vez em 1855, sendo uma das principais obras de inspiração byroniana. Ela está em domínio público e pode ser acessada através do *website* http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1734.

Ariel e Caliban

Personagens da peça *A tempestade*, de Shakespeare, que representam as dualidades do ser humano, grosso modo, representadas pela razão e pela emoção.

Ao assumir ter duas almas de uma mesma caverna ou uma medalha de duas faces, o autor reconstitui o próprio eu, atribuindo-lhe o caráter de dualidade. Duas almas que refletem o drama interno que vivemos, que fazem de nós uma eterna briga na qual o vencedor se faz rei: bem × mal; razão × emoção; **Ariel** × **Caliban**. Os últimos, personagens de Shakespeare em *A tempestade*, colocam-se como representantes máximos dos enganos e desenganos do eu.

Leia a introdução que separa o idealista romântico, na primeira parte de *Lira dos vinte anos*, do vanguardista autoirônico, na segunda parte da obra:

[...]

Cuidado, leitor, ao voltar esta página!

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei, e vivem Panúrgio, Sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: — a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare.

Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban.

A razão é simples. É que a unidade deste livro se funda numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.

Demais, perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther e René.

Por um espírito de contradição, quando os homens se veem inundados de páginas amorosas, preferem um conto de Boccaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff no Henrique IV de Shakespeare, um provérbio fantástico daquele *polisson* Alfredo de Musset, a todas as ternuras elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda, e reduz as moedas de ouro sem liga dos grandes poetas ao troco de cobre, divisível até ao extremo, dos liliputianos poetastros. — Antes da Quaresma há o Carnaval.

Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo, e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de ouro.

O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem. *Homo sum*, como dizia o célebre Romano. Vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibra e tem artérias — isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. E, digam o que quiserem, sem esses elementos, que sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia.

O que acontece? Na exaustão causada pelo sentimentalismo, a alma ainda trêmula e ressoante da febre do sangue, a alma que ama e canta porque sua vida é amor e canto, o que pode senão fazer o poema dos amores da vida real? Poema talvez novo, mas que encerra em si muita verdade e muita natureza, e que sem ser obsceno pode ser erótico sem ser monótono. Digam e creiam o

que quiserem. Todo o vaporoso da visão abstrata não interessa tanto como a realidade formosa da bela mulher a quem amamos.

O poema então começa pelos últimos crepúsculos do misticismo, brilhando sobre a vida como a tarde sobre a terra. A poesia puríssima banha com seu reflexo ideal a beleza sensível e nua.

Depois a doença da vida, que não dá ao mundo objetivo cores tão azuladas como o nome britânico de *blue devils*, descarna e injeta de fel cada vez mais o coração. Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde.

É assim. Depois dos poemas épicos, Homero escreveu o poema irônico. Goethe depois de Werther criou o Fausto. Depois de Parisina e o Giaour, de Byron, vem o Cain e Don Juan – Don Juan que começa como Cain pelo amor, e acaba como ele pela descrença venenosa e sarcástica.

Agora basta.

Ficarás tão adiantado agora, meu leitor, como se não lesse essas páginas, destinadas a não ser lidas. Deus me perdoe! Assim é tudo! Até os prefácios! (AZEVEDO, 2007, p. 66-67).

O poeta, já agora autoirônico, revela maior corporalidade e clareza em sua escritura. Nesse sentido, podemos reafirmar aquele amadurecimento estilístico ao qual Antonio Candido se refere. Quando não se utiliza da sátira, consegue ser mordaz e cruel consigo mesmo ao reconhecer-se ingênuo e equivocado na primeira fase. A mulher desce de seu pedestal, aproxima-se do poeta; em vez do desejo de morrer por amores irrealizáveis, o poeta ironiza a própria existência como tal; a escuridão da noite, como lugar da indiscernibilidade, abre espaço ao colorido da natureza, criando um entrelaçamento entre ambos. No que diz respeito à linguagem, o autor liberta-se de alguns formalismos, abrindo espaço, por exemplo, a palavras e cenas corriqueiras – vistas como pouco poéticas – como, *charuto* e o ato de fumar. Escreve um poema com três versos e, ainda, outro denominado “Eutanásia”, em que desenvolve um primeiro suspiro do que viríamos a chamar de prosa poética.

Para finalizar, podemos dizer que a obra de Álvares de Azevedo divide-se em duas partes, nas quais você deve, resumidamente, observar os seguintes itens:

- primeira parte: intimismo; mundo visionário e platônico; mulher idealizada; família; dor profunda; morte; indiscernibilidade entre fantasia e sonho; marcas de erotização da mulher apenas no plano

imaginário, denotando uma sexualidade profundamente reprimida; o ambiente é noturno e a mulher está sempre dormindo enquanto o eu lírico a observa.

- segunda parte: a pureza intimista é abandonada para dar lugar ao lado mais obscuro da alma, um lado cruel e demoníaco; mundo com maior senso de realidade; ironia; amargura; erotismo; ambiente solar e mais próximo à natureza; a mulher está acordada e mais palpável.

Conclusão

O Romantismo, como movimento, foi tão vigoroso que percebemos traços de sua personalidade literária até os dias de hoje. Percebemos o quão impactante são os filmes, por exemplo, que se debruçam sobre a temática – seja ela mais irreverente como a recriação de *Dom Juan*, seja mais gótica como em *Entrevista com o vampiro*. Nesse sentido, a obra de Álvares de Azevedo emociona e carrega toda a dramaticidade do movimento, fazendo-o um poeta que bem soube ler seu tempo. Junto com isso, o impulso criativo, visto por nós de forma positiva, engrandeceu ainda mais sua obra, trazendo-lhe o estatuto de modernidade.

Atividade final

Atende ao objetivo 2

Leia o poema a seguir:

Vagabundo

Eat, drink, and love; what can the rest avail us?

Byron, “Don Juan”.

Eu durmo e vivo ao sol como um cigano,

Fumando meu cigarro vaporoso,

Nas noites de verão namoro estrelas,

Sou pobre, sou mendigo e sou ditoso...

Ando roto, sem bolsos nem dinheiro;

Mas tenho na viola uma riqueza:

Canto à lua de noite serenatas...
E quem vive de amor não tem pobreza.

Não invejo ninguém, nem ouço a raiva
Nas cavernas do peito, sufocante,
Quando, à noite na treva em mim se entornam
Os reflexos do baile fascinante.

Namoro e sou feliz nos meus amores,
Sou garboso e rapaz... Uma criada
Abrasada de amor por um soneto,
Já um beijo me deu subindo a escada...

Oito dias lá vão que ando cismando
Na donzela que ali defronte mora...
Ela ao ver-me sorri tão docemente!
Desconfio que a moça me namora...

Tenho por meu palácio as longas ruas,
Passeio a gosto e durmo sem temores...
Quando bebo, sou rei como um poeta,
E o vinho faz sonhar com os amores.

O degrau das igrejas é meu trono,
Minha pátria é o vento que eu respiro,
Minha mãe é a lua macilenta
E a preguiça a mulher por quem suspiro.

Escrevo na parede as minhas rimas,
De painéis a carvão adorno a rua...
Como as aves do céu e as flores puras
Abro eu peito ao sol e durmo à lua.

Sinto-me um coração de *lazzaroni*,
Sou filho do calor, odeio o frio,

Não creio no diabo nem nos santos...
Rezo a Nossa Senhora e sou vadio!

Ora, se por aí alguma bela
Bem dourada e amante da preguiça,
Quiser a nívela mão unir à minha
Há de achar-me na Sé, domingo, à missa.

(AZEVEDO, 2007, p. 104-105).

Após ler o poema de Álvares de Azevedo, identifique traços de autoironia, sátira e linguagem coloquial que fizeram do autor um homem à frente do seu tempo.

Resposta comentada

“Dom Juan” é um poema satírico, escrito por Byron, como a própria epígrafe indica. O autor escreveu 16 cantos, deixando o 17º incompleto. Baseado na lenda de Dom Juan, Byron inverte sua característica de mulherengo para a de um infeliz vitimado pelas mulheres. No poema de Álvares de Azevedo, a sátira se dá por meio de uma autonarração, em que o eu poético e o personagem descrevem em primeira pessoa seu comportamento desregrado e vagabundo. Também faz uma crítica indireta às características românticas, por exemplo, em “Passeio a gosto e durmo sem temores”, em que a lucidez e o sono são lugares de tranquilidade e apaziguamento. A autoironia é revelada por esse tom irreverente de autoacusação, em que se criticam os próprios atos com adjetivos como *vagabundo*, *vadio*, *preguiçoso*, *pobre*, *mendigo*, *cigano*, dentre outros. Em relação à linguagem coloquial, temos, além dos próprios adjetivos, a inserção de fragmentos como “Fumando meu cigarro vaporoso”, “De painel a carvão adorno a rua”.



Resumo

Ao longo da aula, vimos que o Romantismo é marcado pelo idealismo exacerbado e, como toda escola literária, promoveu algumas características comuns ao grupo que dele fez parte, tais como individualismo, escapismo, liberdade criadora, espiritualismo, sentimentalismo, sobrenaturalismo, nacionalismo, indianismo e culto à natureza.

Na Europa, o movimento surgiu em fins do século XVIII, mas no Brasil desenvolveu-se já no século XIX. Aqui, ficou dividido, de acordo com suas diferentes manifestações, em três fases: primeira geração (geração nacionalista ou indianista), segunda geração (geração do mal do século), terceira geração (geração condoreira). Álvares de Azevedo foi o maior e mais profícuo representante da segunda fase.

Vimos que o termo *autoironia* designa boa parte da poética de Álvares de Azevedo, pois se reconhece incapaz de viver a realidade, dada sua vocação em dividir-se e olhar-se com certo distanciamento.

Com o amadurecimento no processo de sua escritura, verificamos uma nítida predileção pela riqueza de detalhes e descrições. Surge então a autoironia como consciência de si mesmo.

Falamos que a capacidade de inovar só passou a ser bem vista no século XX. Nesse percurso de vanguardismo, a ironia, a sátira e o uso de palavras coloquiais e cotidianas são elementos de grande ruptura com o lado pomposo que, para a tradição, era responsável pela elegância da arte poética. Em *Lira dos vinte anos*, Álvares de Azevedo trará todos esses elementos, sempre com uma feição narrativa muito peculiar de sua obra – os personagens e seus conflitos acabam por nos oferecer algo de prosaico que salta de seus poemas.

O poeta, já em sua fase autoirônica, revela maior corporalidade e clareza em sua escritura. Quando não se utiliza da sátira, consegue ser mordaz e cruel consigo mesmo ao reconhecer-se ingênuo e equivocado na primeira fase. No que diz respeito à linguagem, o autor liberta-se de alguns formalismos, abrindo espaço, por exemplo, a palavras e cenas corriqueiras – vistas como pouco poéticas.

Finalizamos dizendo que a obra de Álvares de Azevedo divide-se em duas partes, nas quais se devem observar os seguintes itens: primeira parte – intimismo; mundo visionário e platônico; mulher idealizada; família; dor profunda; morte; indiscernibilidade entre fantasia e sonho; marcas de erotização da mulher apenas no plano imaginário, denotando uma sexualidade profundamente reprimida; o ambiente é noturno e a mulher está sempre dormindo enquanto o eu lírico a observa; segunda parte – a pureza intimista é abandonada para dar lugar ao lado mais obscuro da alma, um lado cruel e demoníaco; mundo com maior senso de realidade; ironia; amargura; erotismo; ambiente solar e mais próximo à natureza; a mulher está acordada e mais palpável.

Leitura recomendada

Formação da literatura brasileira, de Antonio Candido, “foi preparado e redigido entre 1945 e 1951”, como o próprio autor afirma. Nesse livro foi atribuída notória importância ao Arcadismo e ao Romantismo, por representarem momentos profícuos de influência na formação de nossa literatura, como sistema de uma sociedade autenticamente brasileira. No capítulo XII, Candido dedica uma parte, denominada “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, ao autor aqui estudado. Nela encontramos uma detida e importante análise que corrobora a modernidade do senso crítico azevediano, atrelado a sua teoria de duas almas que moram num mesmo cérebro: a essência da autoironia de Álvares de Azevedo.

Referências

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2007.

_____. *Noite na taverna e poemas escolhidos*. São Paulo: Moderna, 1994.

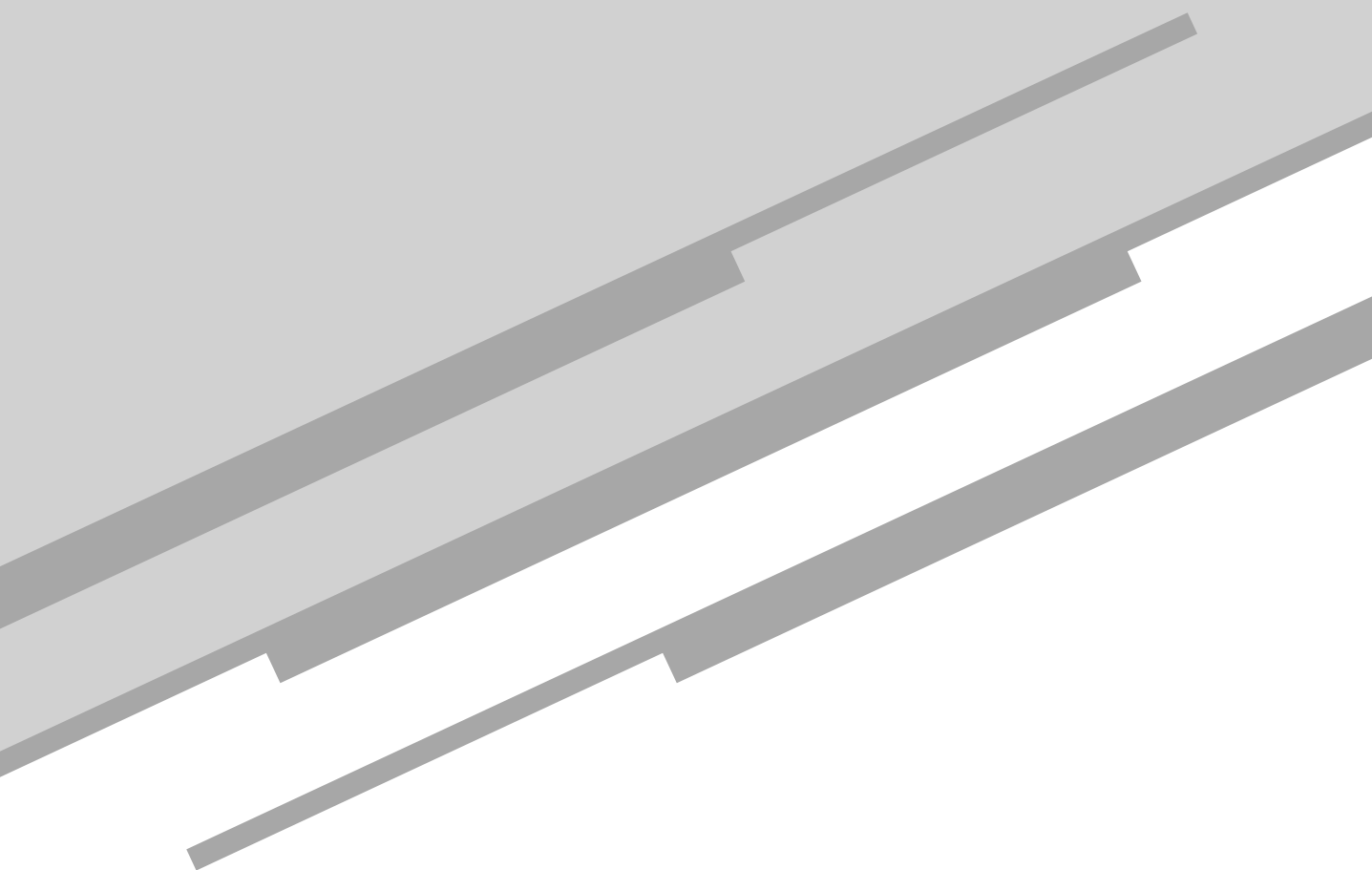
BASTOS, Alcmeno. *Poesia brasileira e estilos de época*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

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

Aula 4

Cruz e Sousa e a alforria das palavras



Meta

Apresentar o Simbolismo e as características vanguardistas da obra de Cruz e Sousa.

Objetivos

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

1. identificar as principais características da literatura simbolista, juntamente com sua herança barroca e romântica;
2. demonstrar, na obra de Cruz e Sousa, traços que o fizeram um escritor à frente de seu tempo, antecipando modos de fazer literários típicos da escola modernista.

Introdução

De acordo com o projeto deste curso, nesta aula seguiremos com o intuito de avivar o vanguardismo literário atrelado à tradição, mesmo em autores que produziram antes de a escola modernista se instaurar. Alguns teóricos costumam afirmar que o Simbolismo no Brasil não teria aderido de forma efetiva aos caracteres típicos da escola na Europa, o que, a princípio, mais uma vez, quer nos dizer que os nossos escritores foram capazes de produzir uma autêntica literatura, de acordo com as nossas história e sociedade.

Uma questão curiosa sobre tal fato é que o nascimento do Simbolismo no Brasil se deu numa região culturalmente marginalizada pela elite daquela época. Se pensarmos sob a ótica política, veremos que o Sul do país vivia, em pleno vapor, guerras e revoluções que, a partir de uma disputa regional, acabaram por redimensionar os conflitos para uma ferrenha oposição ao governo de Floriano Peixoto. Momentos conturbados que, para Cruz e Sousa, por vezes, motivaram a produção de uma poesia mais voltada para a explanação política e para a investigação da alma humana.



Cruz Sousa (Florianópolis, 1861-1898)



Figura 4.1

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

O poeta catarinense era filho de escravos. Desde cedo recebeu esmerada educação de seu ex-senhor, o Marechal Guilherme Xavier de Sousa, de quem herdou o sobrenome. Foi responsável pelo surgimento do Simbolismo no Brasil, com obras extremamente refinadas. Algumas delas serão apresentadas ao longo desta aula.

Como você deve ter visto, o Simbolismo mantém a tradição de repúdio à escola anterior. Sendo assim, o realismo objetivo, projetado nas mazelas da sociedade, é abandonado para dar luz aos conflitos internos – perspectivando a maneira como a sociedade é lida e sentida pelo homem daquela época. Partindo deste sentimento de mundo geral para a forma autêntica de sua escritura, vejamos, a partir de agora, como Cruz e Sousa enfrentou aquela sociedade, absorvendo a cor simbolista e injetando seu grau de modernidade.

Simbolismo e tradição

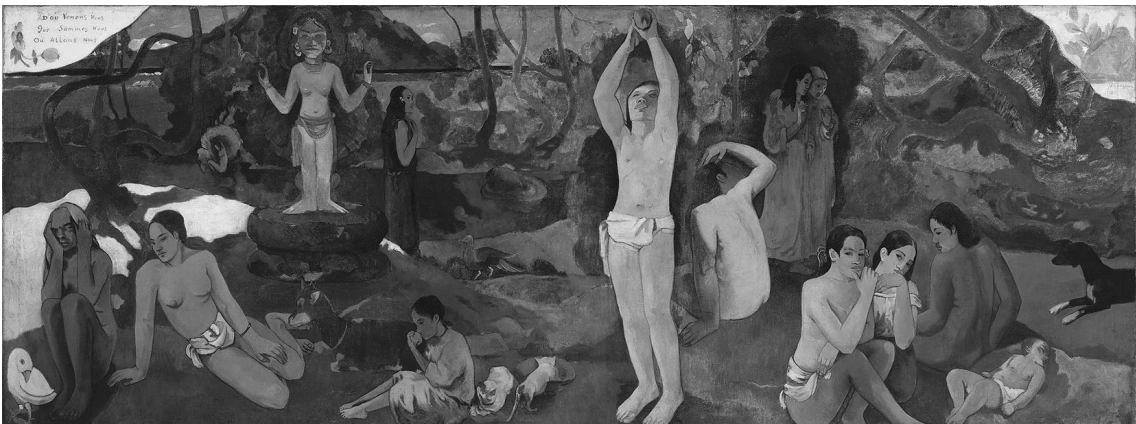


Figura 4.2: *Tela De onde viemos? Que somos? Para onde vamos?* (1897), obra simbolista do artista plástico Paul Gauguin (1848-1903). As três perguntas são trabalhadas na tela: de onde viemos (uma criança à direita), quem somos (figura central segura uma fruta, símbolo da busca pelo prazer) e para onde vamos (velha à esquerda que parece se encaminhar para a morte). Perceba que as formas humanas são simplificadas, as cores são empregadas de maneira arbitrária e as personagens não são simétricas, características do Simbolismo nas artes plásticas, que se preocupava em expressar uma ideia sem, no entanto, representar fielmente a realidade.

Fonte: <http://abstracaocoletiva.com.br/2013/03/12/de-onde-viemos-que-somos-para-onde-vamos-analise/>

No Brasil, o Simbolismo nasce justamente com as publicações de *Missal e Broquéis*, de Cruz e Sousa.



Missal é um livro composto por 43 poemas redigidos em prosa; *Broquéis* é um livro com 54 poesias escritas com uma linguagem erudita e com abordagens temáticas inovadoras. Ambas as obras estão em domínio público e podem ser acessadas pelo *link*: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=51.

Na Europa, a denominação *Simbolismo* foi utilizada pela primeira vez por Jean Moréas, que, em 1886, publicou um manifesto em *Le Fíguro*, no qual cunhou o termo para dar conta do mais novo fazer literário:

É que toda manifestação da arte chega fatalmente a se empobrecer; a se esgotar; então de cópia em cópia, de imitação em imitação, o que foi pleno de seiva e de frescura se desseca e se encarquilha; o que foi o novo e o espontâneo se torna o vulgar e o lugar-comum.

Assim o romantismo, após soar todos os tumultuosos alarmas da revolta, após haver tido seus dias de glória e de batalha, perdeu sua força e sua graça, abdicou de suas audácias heroicas, se fez organizado, cético e cheio de bom senso; na honrosa e mesquinha tentativa dos parnasianos, ele esperou falaciosos renovadores; [...]

Inimiga do ensino, da declamação, da falsa sensibilidade, da descrição objetiva, a poesia simbolista busca: vestir a Ideia de uma forma sensível que, entretanto, não terá seu fim em si mesma, mas que, servindo para exprimir a Ideia, dela se tornaria submissa. A Ideia, por seu lado, não deve se deixar ver privada das suntuosas samarras das analogias exteriores; porque o caráter essencial da arte simbólica consiste em não ir jamais até à concepção da Ideia em si. Assim, nessa arte, os quadros da natureza, as ações dos homens, todos os fenômenos concretos não saberiam manifestar-se: estão aí as aparências sensíveis destinadas a repre-

sentar suas afinidades esotéricas com as Ideias primordiais. [...]

Pela tradução exata de sua síntese, é necessário ao Simbolismo um estilo arquetipo e complexo: vocábulos impolutos, o período que se sustenta alternando com o período de desmaios ondulados, os pleonasmos significativos, as misteriosas elipses, o anacoluto em suspenso, todo tropo audacioso e multiforme. [...] (MORÉAS apud TELES, 2012, p. 86-89)

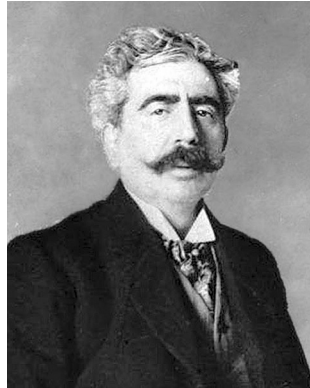


Figura 4.3: Jean Moréas, poeta simbolista que redigiu o *Manifesto do Simbolismo*.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Moréas_1910.jpg

O Simbolismo possui uma visão mais metafísica e espiritualizada do mundo e, nesse sentido, abandona a visão materialista e racionalista da geração do Realismo/Naturalismo. Há nesse estilo uma constante oposição entre bem e mal, vida e morte, matéria e espírito – podemos dizer, até certo ponto, que voltam alguns valores propostos pelo Romantismo. No Simbolismo, há um processo de sublimação da morte, em que o homem se purificaria ao libertar a alma de seu corpo. Para manifestar toda a densidade desse anseio, o poeta se utiliza de todos os recursos propagados por Moréas e, ainda, carrega o seu discurso de palavras brandas e que, simbolicamente, carreguem o sentido de etéreo. Há uma supervalorização do inconsciente, do estado ébrio de espírito, o eu poético circula entre o sono e a vigília – quase um sonâmbulo, que paira entre o sonho e a consciência.

Como se deve esperar pela própria palavra que nomeia esse movimento literário, todas as palavras são simbólicas, nenhuma acontece por acaso. As palavras pairam de modo a representar “ideias primordiais”, abusa-se das figuras de linguagem. Vejamos o soneto a seguir, de Cruz e Sousa, em *Broquéis*:

Encarnação

Carnais, sejam carnavais tantos desejos,
Carnais, sejam carnavais tantos anseios,
Palpitações e frêmitos e enleios,
Das harpas da emoção tantos harpejos...

Sonhos, que vão, por trêmulos adejos,
À noite, ao luar, intumescer os seios
Lácteos, de finos e azulados veios
De virgindade, de pudor, de pejos...

Sejam carnavais todos os sonhos brumos
De estranhos, vagos, estrelados rumos
Onde as Visões do amor dormem geladas...

Sonhos, palpitações, desejos e ânsias
Formem, com claridades e fragrâncias,
A encarnação das lívidas Amadas!
(SOUSA, 2001, p. 155)

Releia os dois primeiros versos, observe que o autor emprega, propositalmente, o **anacoluto** como forma de enfatizar o materialismo da palavra *carnais*. Ela também simboliza a ideia primordial do poema, ligada ao título-tema “Encarnação”. Na sequência, há um desejo expresso em se materializar em sentimentos e emoções nas mulheres amadas, fazer com que o ideal de relação amorosa seja encarnado e/ou realizado. O forte sentido de pureza e brancura simbolistas também está presente em alguns vocábulos, como *luar*, *lácteos*, *virgindade*, *claridade* e *lívidas*.

Temos então a imagem descritiva e metafórica do que seria a encarnação sob a ótica do eu lírico. Podemos compreender tal assertiva a partir da seguinte afirmação de Gilberto Mendonça Teles:

Quando a linguagem fica mais próxima da realidade, representando-a metonimicamente, estamos no realismo literário; e quando se afasta do real sensível e busca ou a realidade psíquica ou a pura abstração, valendo-se para isso preferentemente da metáfora e dos símbolos, temos os períodos romântico e simbolista das histórias literárias. [...] podem-se admitir dois tipos básicos de Simbolismo: o que é inerente à linguagem, sendo por consequência universal e comum; e o que se inventa dentro da linguagem, sendo portanto particular e especificamente literário. (TELES, 2012, p. 83).

Anacoluto

Figura de linguagem na qual se quebra a estrutura sintática da oração. Normalmente é utilizada para dar a sensação de espontaneidade ao texto, com a intenção de parecer algo falado, e não escrito.

Vimos até aqui aspectos importantes da obra de Cruz e Sousa, que se adéquam perfeitamente aos traços da escola simbolista. Você deve ter observado que alguns deles remetem à explanação romântica e a seu modo de se relacionar com o mundo – mais ainda no que diz respeito às antíteses e à projeção de uma libertação que viria com a morte. A diferença estaria na forma de escrita simbólica e excessivamente imagética. Ao problematizarmos essa escritura, devemos retomar algumas recomendações da aula inaugural, sobre o Barroco, na qual se falou sobre a necessidade de refletirmos as similaridades e congruências de determinados estilos, na medida em que a tradição ganha seu grau de modernidade ao trazer, para frente de cena, elementos históricos de forma intermitente, sem a necessidade de se manter a linearidade proposta pelos livros didáticos.

Sendo assim, você deve lembrar que o Barroco é um estilo da religiosidade, do exagero, em que a linguagem vem marcada por uma alta carga de dramaticidade. Partindo dessas características, leia o poema a seguir:

Antífona

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luares, de neves, de neblina!...
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulos das aras...

Formas do Amor, consteladamente puras,
De Virgens e de Santas vaporosas...
Brilhos errantes, mádidas frescuras
E dolências de lírios e de rosas...

Indefníveis músicas supremas,
Harmonias da Cor e do Perfume...
Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,
Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...
Visões, salmos e cânticos serenos,
Surdinas de órgãos flébeis, soluçantes...
Dormências de volúpicos venenos
Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...

Infinitos espíritos dispersos,
Inefáveis, edênicos, aéreos,
Fecundai o Mistério destes versos
Com a chama ideal de todos os mistérios.

Do sonho as mais azuis **diafaneidades**
Que fuljam, que na Estrofe se levantem
E as emoções, todas as castidades
Da alma do Verso, pelos versos cantem.

Que o pólen de ouro dos mais finos astros
Fecunde e inflame a rima clara e ardente...
Que brilhe a correção dos alabastros
Sonoramente, luminosamente.

Forças originais, essência, graça
De carnes de mulher, delicadezas...
Todo esse eflúvio que por ondas passa
Do Éter nas róseas e áureas correntezas...

Cristais diluídos de clarões alacres,
Desejos, vibrações, ânsias, alentos,
Fulvas victórias, triunfamentos acres,
Os mais estranhos estremecimentos...

Flores negras do tédio e flores vagas
De amores vãos, tantálicos, doentios...
Fundas vermelhidões de velhas chagas
Em sangue, abertas, escorrendo em rios...

Tudo! Vivo e nervoso e quente e forte,
Nos turbilhões quiméricos do Sonho,
Passe, cantando, ante o perfil medonho
E o tropel cabalístico da Morte...
(SOUSA, 2001, p. 137-138).

Diafaneidade

Característica do que
é diáfano, translúcido,
que se deixa atravessar
pela luz.

Antífona é o versículo cantado pelo celebrante da missa, antes e depois da leitura do salmo. Além dessa referência religiosa, observe a musicalidade dos versos, carregados pelo excesso de imagens e palavras com diferentes conotações – poderíamos estar diante de um autêntico poema barroco ou de uma descrição da própria arquitetura produzida no século XVII.

O uso de aliterações também foi uma marca expressiva do Simbolismo, que podemos verificar nos versos de Gregório de Matos, bem como na obra do romântico Castro Alves. Seguem alguns exemplos: “para a tropa do trapo vão a tripa,/ e mais não digo; porque a Musa topa/ em apa, em epa, em ipa, em opa, em upa.”, de Gregório de Matos no poema “Por consoantes que me deram forçados”; “Que a brisa do Brasil beija e balança”, de Castro Alves em “Navio negreiro”; “Vozes vela-

das, veludas vozes, / Volúpias dos violões, vozes veladas,/ Vagam nos velhos vórtices velozes / Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.”, de Cruz e Sousa em “Violões que choram”.

No entanto, o Simbolismo de Cruz e Sousa não se restringiu àquilo que nos era previsível, de acordo com a tradição. Há em sua obra um erotismo visceral que, segundo Paulo Leminski, é “pura linguagem em ereção”, uma escrita que, por meio do tema e dos arranjos estilísticos, nos revela uma forte atitude diante de sua arte, não escapando de tal força criadora nem mesmo o poema denominado “Cristo de bronze”, como você poderá ver a seguir:

Ó Cristos de ouro, de marfim, de prata,
Cristos ideais, serenos, luminosos,
Ensanguentados Cristos dolorosos
Cuja cabeça a Dor e a Luz retrata.

Ó Cristos de altivez intemerata,
Ó Cristos de metais estrepitosos
Que gritam como os tigres venenosos
Do desejo carnal que enerva e mata.

Cristos de pedra, de madeira e barro...
Ó Cristo humano, estético, bizarro,
Amortalhado nas fatais injúrias...
Na rija cruz aspérrima pregado
Canta o Cristo de bronze do Pecado,
Ri o Cristo de bronze das luxúrias!...
(SOUSA, 2001, p. 145).

Eis uma ousadia que viola semanticamente a simbologia primordial da palavra. Um marca constante da poética de Cruz e Sousa que, além disso, virá atrelada, por vezes, à prosa poética. Uma desordem formal que, longe de nos confundir, revelará um modo original de escrita, que precede o verso livre propagado pelo Modernismo e a escrita intimista que virá mais posteriormente.

Vejamos, a seguir, de que maneira Cruz e Sousa dialoga com os decadentistas europeus, acrescentando ainda tons de brasilidade e de vanguardismo a sua poesia. Mas antes, vamos praticar.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

“O emparedado”, de Cruz e Sousa, é um febril protesto contra o racismo e suas teorias, que propagam o ódio ao negro e a profunda discriminação. O poeta manifesta o terror de estar emparedado em uma sociedade cruel e escravocrata. Leia o fragmento a seguir, exemplifique tais aspectos e, depois, indique quais características do poema evidenciam o vanguardismo literário de Cruz e Sousa, como pudemos ver anteriormente.

O emparedado

Artista?! Loucura! Loucura! Pode lá isso ser se tu vens dessa longínqua região desolada, lá no fundo exótico dessa África sugestiva, gemente, Criação dolorosa e sanguinolenta de Satãs rebelados, dessa flagelada África, grotesca e triste, melancólica, gênese assombrosa de gemidos, tetricamente fulminada pelo banzo mortal; dessa África dos Suplícios, sobre cuja cabeça nirvanizada pelo desprezo do mundo Deus arrojou toda a peste letal e tenebrosa das maldições eternas!

A África virgem, inviolada no Sentimento, avalanche humana amassada com argilas funestas e secretas para fundir a Epopeia suprema da Dor do Futuro, para fecundar talvez os grandes tercetos tremendos de algum novo e majestoso Dante negro!

Dessa África que parece gerada para os divinos cinzéis das colossais e prodigiosas esculturas, para as largas e fantásticas Inspirações convulsas de Doré — Inspirações inflamadas, soberbas, choradas, soluçadas, bebidas nos Infernos e nos Céus profundos do Sentimento humano.

Dessa África cheia de solidões maravilhosas, de virgindades animais instintivas, de curiosos fenômenos de esquisita Originalidade, de espasmos de Desespero, gigantescamente medonha, absurdamente ululante — pesadelo de sombras macabras — visão valpurgiana de terríveis e convulsos soluços noturnos circulando na Terra e formando, com as seculares, despedaçadas agonias da sua alma renegada, uma auréola sinistra, de lágrimas e sangue, toda em torno da Terra...

Não! Não! Não! Não transporás os pórticos milenários da vasta edificação do Mundo, porque atrás de ti e adiante de ti não sei quantas gerações foram acumulando, acumulando pedra sobre pedra, pedra sobre pedra, que para aí estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça.

Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, broncamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo — horrível! — parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto...

E, mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, — longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho... (SOUSA, entre 2008 e 2015)

Resposta comentada

Podemos observar, no texto apresentado, uma constante referência à África, como lugar do suplício, sofrimento e morte. Outra referência está ligada diretamente ao símbolo da parede, constituída por “Egoísmos e Preconceitos”, “Ciências e Críticas”, “Despeitos e Impotências”, “Civilizações e Sociedades”. O poeta mais uma vez se utiliza da letra maiúscula para destacar do texto as palavras que simbolizam a definição do tema – no caso “Emparedado”. Em relação ao vanguardismo, podemos citar a prosa poética, o discurso político e a autorreflexão a partir do local que ocupa na sociedade, manifestando ainda o drama interno.

Simbolismo e cor local

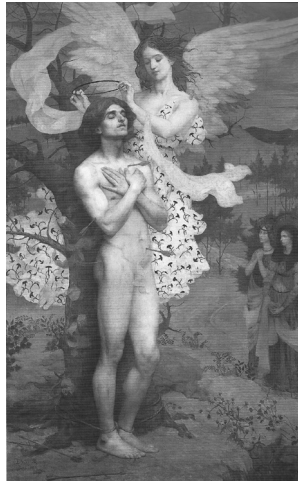


Figura 4.4: *Recompensa de São Sebastião* (1898), tela de Eliseu Visconti (1866-1944). Perceba como a obra retrata a entrega do homem mulher amada, representada como um anjo que alivia seu sofrimento.

Fonte: http://www.eliseuvisconti.com.br/pintor_1888.htm

Cruz e Sousa publicou seus primeiros livros quando a crítica ainda era cerceada pelos grandes nomes do Naturalismo, como Araripe Júnior e Sílvio Romero. Não bastasse ser simbolista, era negro. E foi o bastante para que sua obra fosse muito mal recebida naquele momento. Sofreu acusações (inverídicas) de não ter abraçado a causa dos negros, de que seus versos exaltavam o branco em detrimento da própria cor. Não souberam ver esse momento inicial de escritura como pertencentes ao próprio impulso criativo do Simbolismo.

Apesar disso, depois de algumas décadas o autor teve sua obra reconhecida e, como afirma o crítico literário Ivan Teixeira em prefácio a *Faróis*, Cruz e Sousa acaba por tornar-se um célebre criador de uma versão brasileira do Simbolismo europeu, “especialmente do satanismo de Baudelaire e da musicalidade de Verlaine” (1998, p. 7). Ainda segundo esse estudioso:

Cruz e Sousa pode ser entendido como um assimilador, com suposta voz brasileira, da sensibilidade decadentista francesa. Por essa perspectiva, talvez se pudesse estudar muito da poesia feita no Brasil como tradução assimilada do espírito e das formas da Europa, estudo em que os modernistas teriam lugar de destaque.

Mas para além de uma versão local das novidades europeias, Cruz e Sousa deve ser apreciado sobretudo como um poeta original, no sentido de inventar um canto próprio, que nos remete para a vida, e não apenas para as formas literárias do estrangeiro. (SOUSA, 1998, p. 8).

E, ao referir-se ao modo de os românticos se relacionarem com o mundo, Ivan Teixeira revela a nítida diferença entre eles e Cruz e Sousa, que alça voos maiores e mais ousados: um poeta entregue ao esmiuçamento da alma, sempre preocupado em buscar a palavra exata para exprimir seu sentimento de mundo. Justamente por isso, sentiremos uma libertação das palavras ao alcançarem novos ares sem métrica e sem rima:

Embora sejam poetas empenhados em perscrutar a emoção, nenhum dos românticos brasileiros atingiu o nível de rebeldia e autoinvestigação de Cruz e Sousa. Os românticos identificavam a dor como decorrência da solidão amorosa ou do tédio. Cruz e Sousa atribui à tópica uma dimensão metafísica, rigorosamente nova no discurso lírico brasileiro.

Em que consiste a metafísica de Cruz e Sousa? Consiste principalmente em atribuir densidade existencial ao tema da dor, abordado como forma visceral de expressão lírica. Num dos poemas em prosa de *Evocações* (1898), o autor define o poeta como um “alquimista da dor”, imagem que fundamenta sua insistência na investigação do motivo do sofrimento. Trata-se de uma maneira transfigurada de autoinvestigação, em que dados da condição biográfica (o negro na América) se fundem com um lugar retórico consagrado pela vanguarda europeia de então (o artista decaído). (SOUSA, 1998, p. 10-11).

Se para o poeta romântico havia uma melancolia que pairava no ar, tirando-lhe o sossego de modo a lhe inviabilizar a vida, para Cruz e Sousa, há algo interno e misterioso que ele tenta a todo custo exprimir – uma instabilidade inconsciente que transfigura a imagem de si mesmo e que o poeta tenta expressar por meio de um jogo imagético sobrenatural, muito ligado à transfiguração do sonho. Veja no trecho a seguir, em “Luar de lágrimas” (*Faróis*), um universo onírico, que beira o discurso poético em uma linguagem surrealista:

[...]

Lá as Horas são águias, voam, voam
Com grandes asas resplandecedoras...
E harpas augustas finamente soam
As Aleluias glorificadoras.

Forasteiros de todos os matizes
Sentem ali felicidades castas
E os que essas libações gozam felizes
Deixam da terra as vastidões nefastas.

Anjos excelsos e contemplativos,
Soberbos e solenes, soberanos,
Com aspectos grandíloquos, altivos,
Sonham sorrindo, angelicais e ufanos.

Lá não existe a convulsão da Vida
Nem os tremendos, trágicos abrolhos.
Há por tudo a doçura indefinida
Dos azuis melancólicos de uns olhos.

Véus brancos de Visões resplandcentes
Miraculosamente se adelçam...
E recordando essas Visões diluentes
Dolências beethovínicas perpassam.

[...]

(SOUSA, 1998, p. 162-163).

Agora, observe a pintura de Odilon Redon:



Figura 4.5: *Muse auf Pegasus* (1900): uma das últimas obras produzidas por Odilon Redon, na qual podemos observar os primeiros traços que viriam a caracterizar a pintura surrealista.

Fonte: <https://euclides59.wordpress.com>

Odilon Redon foi um artista que também esteve à margem em sua época, renegado por diferir da estética vigente no período de sua produção. Já em fins do século XIX, produz uma obra que circula entre o Simbolismo e o Surrealismo. Há em seu trabalho uma grande preocupação em manifestar o subconsciente; o artista posteriormente foi reconhecido pelo inegável traço que daria origem à arte moderna. Observe o jogo de cores que parece nos carregar para um mundo de sonhos. Abaixo temos sugestionado um grupo de flores que trazem alegria e encanto ao quadro, talvez manifestação do eu exteriorizado, expresso em tintas, de Pégaso (símbolo de imortalidade). O cavalo parece levar a musa ao caminho dos céus ou dos sonhos.

Ao retomar o poema de Cruz e Sousa, com igual vigor, podemos verificar caracteres precedentes também do que viria a ser o Surrealismo. Leia o poema de modo a pintar o cenário descrito, tal qual o quadro de Odilon Redon. Teremos uma sublimação do inconsciente manifesto

pelo sonho, com horas literalmente voando “com grandes asas”, olhos azuis perdidos por todos os lados expressando melancolia, dentre outras imagens. Aliás, Redon também possui quadros em que o olho é figura central, cheio de simbologia. Uma marca também que viria a ser motivo de inquietação para os pintores surrealistas.



Para conhecer as obras de Odilon Redon, acesse o *website* <http://www.odilon-redon.org>.

No próximo poema de Cruz e Sousa que examinaremos, o eu poético viaja em busca de entes queridos que haviam morrido. O poeta sente-se perdido pela nebulosidade da dor, produzindo um discurso coberto de abstrações, no qual projeta seus anseios com fantasmas deformados. O mundo interior projeta um exterior em que a realidade objetiva se deforma.

Apesar de na Europa o Simbolismo ter vigorado, a partir do vanguardismo de Baudelaire, passando pelo intimismo de Verlaine e chegando ao auge com Mallarmé, no Brasil sua manifestação é vista como algo sem lugar e deslocado do tempo. Mesmo assim, esse movimento literário, segundo Ivan Junqueira (2004), produziu “alguns grandes talentos, marcando a obra de diversos autores do século XX, desde Augusto dos Anjos, até Cecília Meireles”. Ainda de acordo com Ivan Junqueira, Cecília Meireles teria permanecido simbolista por muitos anos dentro do próprio Modernismo. O Simbolismo brasileiro, bem como o de alguns países europeus, portanto, transcendeu os limites impostos pela visão tradicional que se tem sobre as escolas literárias.

Cruz e Sousa não foi precursor somente no que tange ao Surrealismo. Sua prosa poética também foi recebida como grande novidade naquele tempo – uma novidade muito negativa, principalmente num momento em que reinavam o aprisionamento e o excessivo cientificismo da linguagem parnasiana. Segue um poema de *Evocações*, em que o autor, ao contrário do que foi acusado, faz reluzir a autêntica cor brasileira:

Dor Negra

E como os **Areais** eternos sentissem fome e sentissem sede de flagelar, devorando com as suas mil bocas tórridas todas as rosas da **Maldição** e do **Esquecimento** infinito, lembraram-se, então, simbolicamente da África!

Sanguinolento e negro, de lavas e de trevas, de torturas e de lágrimas, como o estandarte mítico do **Inferno**, de signo de brasão de fogo e de signo de abutre de ferro, que existir é esse, que as pedras rejeitam, e pelo qual até mesmo as próprias estrelas choram em vão milenariamente?!

Que as estrelas e as pedras, horrivelmente mudas, impassíveis, já sem dúvida que por milênios se sensibilizaram diante da tua **Dor** inconcebível, **Dor** que de tanto ser **Dor** perdeu já a visão, o entendimento de o ser, tomou decerto outra ignota sensação da **Dor**, como um cego ingênito que de tanto e tanto abismo ter de cego sente e vê na **Dor** uma outra compreensão da **Dor** e olha e palpa, tateia um outro mundo de outra mais original, mais nova **Dor**.

O que canta **Réquiem** eterno e soluça e ulula, grita e ri risadas bufas e mortais no teu sangue, cálix sinistro dos calvários do teu corpo, é a **Miséria** humana, acorrentando-te a grilhões e metendo-te ferros em brasa pelo ventre, esmagando-te com o duro coturno egoístico das **Civilizações**, em nome, no nome falso e mascarado de uma ridícula e rota liberdade, e metendo-te ferros em brasa pela boca e metendo-te ferros em brasa pelos olhos e dançando e saltando macabramente sobre o lodo argiloso dos cemitérios do teu **Sonho**.

Três vezes sepultada, enterrada três vezes: na espécie, na barba-ria e no deserto, devorada pelo incêndio solar como por ardente lepra sidérea, és a alma negra dos supremos gemidos, o nirvana negro, o rio grosso e torvo de todos os desesperados suspiros, o fantasma gigantesco e noturno da **Desolação**, a cordilheira monstruosa dos ais, múmia das múmias mortas, cristalização d'ésfinges, agrilhetada na **Raça** e no **Mundo** para sofrer sem piedade a agonia de uma **Dor** sobre-humana, tão venenosa e formidável, que só ela bastaria para fazer enegrecer o sol, fundido convulsamente e espasmodicamente à lua na cópula tremenda dos eclipses da **Morte**, à hora em que os estranhos corcéis colossais da **Destruição**, da **Devastação**, pelo **Infinito** galopam, galopam, colossais, colossais, colossais... (SOUSA, entre 2008 e 2015).

Uma característica própria do Simbolismo é o destaque de algumas palavras com a utilização de letra maiúscula, sempre como forma de

ressaltar as expressões que mais simbolizam a proposta do poema. Em “Dor negra”, usamos ainda um destaque a mais, o negrito, para que você veja a dimensão descritiva das palavras a serviço do grande tema. Observe que a Dor vem ecoando por entre símbolos que Cruz e Sousa faz questão de ressaltar:

- Areais;
- Maldição;
- Esquecimento;
- Sanguinolento;
- Inferno;
- Réquiem (oração pelos mortos);
- Miséria;
- Civilizações;
- Sonho;
- Desolação;
- Raça;
- Mundo;
- Morte;
- Destruição;
- Devastação;
- Infinito.

Trata-se de palavras que simbolizam a triste história do negro escravizado – uma original e efetiva marca de que Cruz e Sousa soube muito bem tratar das questões de sua etnia, um tratamento que vai muito além do político, que atravessa a dor humana da raça, o sentimento de mundo em ser negro. Aqui, o negro, em oposição à brancura de seus poemas anteriores, vem marcado não pela etnia, mas pela devastação da dor – que é infinita: “**Dor** sobre-humana, tão venenosa e formidável, que só ela bastaria para fazer enegrecer o sol”.

Como você deve ter percebido, há, portanto, um princípio estruturador extremamente poético, mas que já agora vem vazado por um discurso em que as palavras se libertam da forma tradicional de se fazer poesia. O poeta injeta na prosa um caráter poético, em que a poeticidade vem por meio das palavras exatas, pelo excesso de imagens

lançadas, nas quais cada palavra carrega sua devida simbologia – com uma proposta de interpretação. Devemos desconfiar de cada enunciado, porque as palavras ganham novos sentidos (mantendo os originais) e se adéquam às necessidades poéticas do texto.

Assim, podemos afirmar que Cruz e Sousa foi um grande poeta vanguardista que, apesar de pouco compreendido em seu tempo, soube bem aproveitar os preceitos simbolistas, de modo a atribuir-lhes modernidade e invenção, sendo, ainda, precursor de diferentes linhagens de poetas que somente viriam a reinventar o Simbolismo no decorrer do século XX.

Conclusão

A partir desta leitura, você pôde perceber o quanto Cruz e Sousa permaneceu presente em obras posteriores, exercendo forte influência em autores pré-modernistas e modernistas. Além disso, foi possível verificar o quanto o Barroco continuou a influenciar a literatura posterior, sempre que a ruptura se fez necessária. Se inicialmente, como você viu na aula sobre o Barroco, seu objetivo era “provocar o assombro”, aqui, bem como no Romantismo, a recuperação de algumas características serviu para romper com a escola imediatamente anterior. Sendo assim, Cruz e Sousa soube bem circular pela história de nossa literatura e acrescentar a ela sua autenticidade.

Atividade final

Atende ao objetivo 2



Figura 4.6: Cecília Meireles.

Fonte: <https://www.google.com.br/search>

De acordo com a nossa discussão em torno do Simbolismo e da poética de Cruz e Sousa, é possível verificar, na literatura produzida no século XX, uma linhagem de poetas que possuem forte herança estética e temática dessa escola própria do decadentismo. Cecília Meireles, escritora da segunda fase do Modernismo, iniciou sua vida literária na chamada “corrente espiritualista”, sob uma motivação declaradamente neossimbolista. A partir dessas afirmações, leia o poema a seguir:

Reinvenção

A vida só é possível
reinventada.

Anda o sol pelas campinas
e passeia a mão dourada
pelas águas, pelas folhas...
Ah! tudo bolhas
que vêm de fundas piscinas
de ilusionismo... – mais nada.

Mas a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.

Vem a lua, vem, retira
as algemas dos meus braços.
Projeto-me por espaços
cheios da tua Figura.
Tudo mentira! Mentira
da lua, na noite escura.

Não te encontro, não te alcanço...
Só – no tempo equilibrada,
desprendo-me do balanço
que além do tempo me leva.
Só – na treva,
fico: recebida e dada.

Porque a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada
(MEIRELES, 1982, p. 98).

Agora, identifique quais elementos típicos do Simbolismo podemos depreender desse poema de Cecília Meireles.

Resposta comentada

Verificamos no poema uma atmosfera de sonho e fantasia, em que o eu poético volta-se para si mesmo, fazendo reverberar sua voz de questionamento do mundo e das palavras. Podemos ver um tom intimista e reflexivo, em que o tempo é indeterminado pela transitoriedade misticista; observamos ainda uma densa musicalidade. Há um clima de sonho e algo de sobrenatural, que deve acontecer sob a “treva”. O real deve ser transcendido a favor do sonho, “a vida deve ser reinventada”. É possível verificar um constante jogo entre real e imaginário indiscerníveis, em que o poeta busca incessantemente fugir da realidade. A palavra *Figura* vem grafada em letra maiúscula, de modo a lembrar da transfiguração da vida em imagem figurada, mais suportável.

Resumo

Nesta aula, você viu como Cruz e Sousa foi capaz de apreender o Simbolismo europeu, principalmente inspirado em Baudelaire e Verlaine, assim como soube ser original e vanguardista de algumas características recorrentes no Modernismo. Pôde, ainda, verificar a capacidade inventiva do autor em sua prosa poética e a sensibilidade de autorrefletir o eu interior. Observou que, mesmo rompendo com a brancura e diafaneidade típicas do Simbolismo, Cruz e Sousa soube bem exprimir e exaltar a cor local – em que o negro finalmente representou, sob diversos signos, uma liberdade, ainda que poética.

Leitura recomendada

Como já foi dito, Cruz e Sousa foi, durante muitas décadas, acusado injustamente de ter se omitido das grandes questões políticas em torno de sua cor. *Cruz e Sousa: o poeta alforriado*, de Godofredo de Oliveira Neto, é uma interessante biografia do escritor por, entre as abordagens de cunho pessoal, fazer uma leitura de sua obra de modo a libertá-lo de tais acusações. O estudioso revela o exaustivo sofrimento do poeta, assombrado pelo drama pessoal de ser negro e pelo drama social da escravatura – ambos, verdades dolorosas de uma mesma moeda.

Referências

JUNQUEIRA, Ivan. Poesia: genealogia do Simbolismo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 dez. 2004. Disponível em: <http://cemanosdeitabuna.ning.com/profiles/blogs/poesia-genealogia-do-simbolismo-por-ivan-junqueira?xg_source=activity>. Acesso em: 21 set. 2015.

MEIRELES, Cecília. *Viagem: vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. *Cruz e Sousa: o poeta alforriado*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

SOUSA, Cruz e. Evocações. In: *Literatura brasileira: textos literários em meio eletrônico*. Entre 2008 e 2015. Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/evocacoes-3-2.htm>. Acesso em: 21 set. 2015.

_____. *Faróis*. Ed. fac-similar. Apresentação de Ivan Teixeira. Florianópolis: Ateliê, 1998.

_____. *Missal e Broquéis*. Organização de Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

Aula 5

Murilo Mendes e o Surrealismo: “múltiplo, desarticulado, longe como o diabo”

Meta

Apresentar a obra de Murilo Mendes, destacando a evidente influência estética de sua época.

Objetivos

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

1. indicar as marcas da proposta modernista nas suas primeira e segunda fases;
2. reconhecer a pluralidade estilística na obra de Murilo Mendes.

Introdução



Figura 5.1: Murilo Mendes.

Fonte: http://www.revistadacultura.com.br/revistadacultura/detalhe/14-10-06/A_ressurreiçao_de_Murilo_Mendes.aspx

Nesta aula, você vai ver que Murilo Mendes foi um poeta de muitas fases, apesar de podermos observar, em sua obra, características típicas do momento modernista, em que a ruptura e a inovação serviam bem à multiplicidade de valores da linguagem. Sua obra não foi publicada em ordem cronológica, o que dificulta ainda mais a noção usual de crítica literária, em que se procura estabelecer um crescimento linear da poética produzida por um autor. De toda forma, podemos dizer que sua obra data da segunda fase modernista, tendo seu primeiro livro, *Poemas*, sido publicado em 1930.

Dizemos que o poeta faz parte do Modernismo pelo viés temático de sua obra. Em seu livro *História do Brasil*, por exemplo, é possível perceber o tratamento humorístico e irônico dado à nossa história, uma clara inspiração em Oswald de Andrade. Como Murilo Mendes lança-se numa fase já mais amadurecida do movimento, faz parte de uma linhagem que, diante de tantas proposições, começa a questionar o estatuto de artista e a maneira de se relacionar com o mundo. Nesse momento, é evidente, em sua obra, um claro retorno aos ideais simbolistas, que visam ao intimismo espiritualizado, prenehe de **antíteses** e dicotomias.

Antítese

Figura de linguagem na qual o sentido é construído através de ideias opostas. Exemplo: “Tristeza não tem fim/ Felicidade, sim” (“A felicidade”, Vinicius de Moraes).

Profícua

Frutífera, que dá bons resultados.

A política de Murilo Mendes apresenta ainda uma fase muito religiosa e católica, voltada às questões transcendentais. Essas questões deram margem à influência declarada do Simbolismo – uma escrita **profícua** em que podemos ver uma forte mistura com a corrente surrealista. Passa também pelo questionamento social, evidenciando uma obra múltipla e positivamente disforme. Assim, veremos a seguir de que forma o autor deu margem à escritura inovadora do Modernismo, já amadurecida, abraçando os preceitos estilísticos do Simbolismo-Surrealismo – que, como vimos, foram determinantes para o estilo poético de alguns escritores do século XX.

A pluralidade da ruptura

Em 1959, passados quase 30 anos da publicação do seu primeiro livro, Murilo Mendes concede um ensaio ao *Jornal do Brasil*, a propósito da reedição de sua obra completa. Tal texto bem serve a esse momento inicial de apresentação da obra do autor, por revelar traços essenciais do seu processo de escritura e também uma declarada influência de poetas simbolistas, que parte de Alphonsus de Guimaraens aos franceses Baudelaire e Mallarmé (que estão entre os primeiros poetas modernos). Vejamos alguns fragmentos desse texto:

Não considero o artesanato literário um fim em si, mas um meio de comunicação escrita.

Em minha poesia procurei criar regras e leis próprias, um ritmo pessoal, operando desvios de ângulos, mas sem perder de vista a tradição. Restringi voluntariamente meu vocabulário, procurando atingir o núcleo da ideia essencial, a imagem mais direta possível, abolindo as passagens intermediárias. Certo da extraordinária riqueza da metáfora – que alguns querem até identificar com a própria linguagem – tratei de instalá-la no poema com toda a sua carga de força.

Preocupe-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de manifestar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contato da ideia e do objeto díspares, do raro e do quotidiano etc.

Atraído simultaneamente pelo terrestre e o celeste, pelo animal e o espiritual, entendi que a linguagem poderia manifestar essa tendência, sob a forma dum encontro de palavras extraídas tanto da Bíblia como dos jornais; procurando mostrar que o “social” não se opõe ao “religioso”.

Pus de lado certos preconceitos: por exemplo, o preconceito contra o adjetivo, que empregado com justeza recria o substantivo, e longe de se tornar um apêndice supérfluo, em muitos casos faz um bloco só com ele.

Persegui sempre mais a musicalidade que a sonoridade; evitei o mais possível a ordem inversa; procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro, porque isto se acha de acordo com a nossa atual predisposição auditiva [...] (MENDES, 2014, p. 251);

Empreguei frequentemente a forma elíptica, visto ser uma tendência acentuada da poesia moderna; de resto não cria uma ruptura entre o poeta e o leitor, antes obriga este a uma disciplina mental, ensinando-lhe a ler nos intervalos, a descobrir analogias e paralelismos [...] (MENDES, 2014, p. 251-252);

Já sabemos que é impossível dissociar forma e ideia. Agora, o que se torna mais difícil, dado o número considerável das experiências de linguagem, bem como de teorias da poesia surgidas nos últimos cem anos, é atribuir a esta ou àquela teoria um caráter de verdade estética total, pois os antigos denominadores comuns, as regras clássicas, foram substituídos, alterados ou mesmo destruídos. Considerando-se os movimentos de poesia somente em função da sua capacidade de reagir aos anteriores, incorremos no erro crítico que consiste em julgar as obras literárias apenas como documentos de determinada geração. Bem entendido, isto não implica em que eu negue ligações de tais obras com o tempo (MENDES, 2014, p. 255-256).

Perceba, no discurso de Murilo Mendes pós-ruptura, a necessidade de se reavaliar o tradicional, de modo a atribuir-lhe seu grau de importância, injetando-lhe “sangue novo” com toques de originalidade. Ao partir da necessidade de comunicação entre as escritas, mantém o diálogo com a tradição por meio de uma poética do cotidiano, tal qual o propagado pelo Modernismo. Temos, assim, uma sequência de características que nos remetem a valores simbolistas, como:

- o uso exacerbado de metáforas;
- o uso de ideias opostas (já agora como forma de conciliação);
- a ambivalência entre o terrestre e o celeste (acrescentando toques de cotidiano);
- o uso de adjetivos;
- a musicalidade;
- a elipse.

É interessante ainda notar que o texto finaliza equilibrando a necessidade de ruptura, sem que, assim, o passado seja negado. Mais ainda, o texto termina questionando o fato de se julgarem as obras literárias somente pelo viés histórico de uma única geração, tal qual Octavio Paz – como vimos em aula anterior.

Segundo Silviano Santiago, em ensaio denominado “A permanência do discurso da tradição no Modernismo”, acreditemos ou não, o discurso da tradição já estaria presente na literatura desde 1924, tendo iniciado com a viagem a Minas Gerais, empreendida pelos primeiros modernistas (SANTIAGO, 2002, p. 112). Silviano segue dizendo:

A viagem marca uma data, momento importante para discutir a emergência, não só do passado pátrio (mineiro, barroco etc.), mas do passado enquanto propiciador de uma manifestação estética primitiva (ou *naive*). Foi Brito Broca, em artigo de 1952, quem chamou a atenção para a contradição entre o futuro e o passado em 1924.

Finalmente – e eis a quarta parte da conferência – devo deter-me na apresentação de dois poetas: Oswald de Andrade e Murilo Mendes. Deter-me em dois temas que eles trabalharam e que são fascinantes: a noção de tempo e a questão da utopia. A questão da utopia, em ambos os poetas, está desvinculada de uma noção de tempo determinista e linear e de um progresso dado também como avanço linear, evolutivo. Ambos tematizam – eis uma originalidade deste trabalho – a questão do eterno retorno. Numa área cultural que era eminentemente dominada pelo pensamento marxista, temos dois poetas que não mais ativam o discurso da paródia, mas preferem ativar a questão da tradição. [...]

No caso de Murilo Mendes, poeta católico, ela estaria vinculada ao Apocalipse, ao discurso bíblico (SANTIAGO, 2002, p. 112-113);

O estudioso, então, se questiona sobre o porquê de querermos investigar os indícios da tradição no interior do Modernismo, questionamento que estaria ligado à ansiedade de compreender os problemas mal caracterizados do Pós-modernismo. Isso se dava na medida em que o Pós-modernismo literário, quando da primeira edição do livro de Silviano Santiago, no início do século XXI, começava a ser investigado e caracterizado e, para isso, buscava nos autores modernistas uma raiz para a nova identidade literária. Dessa forma, para Silviano Santiago, é interessante retomar as questões de Octavio Paz em *Os filhos do barro*, nas quais somos “conduzidos à ideia de que, para se questionar a tradi-

ção gloriosa da ruptura, é necessário também questionar quatro noções indissociáveis: a de tempo, a de história, a de ética e a de poética” (SANTIANO, 2002, p. 113).

Sendo assim, após observarmos, teoricamente, a pluralidade poética da obra de Murilo Mendes, vejamos algumas características fundamentais do autor. De acordo com sua própria fala e o estilo de seus poemas, podemos dividi-las, mais ou menos, da maneira exposta a seguir.

1. Humor e ironia

Esses elementos, podemos dizer, prevalecem a partir da primeira fase modernista. Refletem ainda um tom um tanto barroco, se pensarmos na satirização de momentos históricos brasileiros. Vejamos um poema do seu *História do Brasil*:

1500

A imaginação do Senhor
Flutua sobre a baía.
As pitangas e os cajus
Descansam o dia inteiro.
O céu, de manhã à tarde,
Faz pinturas de baú.
O Pão de Açúcar sonhou
Que um carro saiu da Urca
Transportando com amor
Meninas muito dengosas,
Umas, nuinhas da silva,
Outras, vestidas de tanga,
E mais outras, de maillot.
Chega um índio na piroga,
Tira uma gaita do cinto,
Desfia um lundu tão bom
Que uma índia sai da onda,
Suspende o corpo no mar.
Nasce ali mesmo um garoto
Do corpo moreno dela,
No dia seguinte mesmo
O indiozinho já está
De arco e flecha na mão,
Olhando pro fim do mar.
De repente uma fragata
Brotou do chão da baía,
Sai um velho de tamancos,

Fica em pé no portaló,
Dá um grito: “Bofé, vilões!
Descobrimos um riacho
E a fruta aqui é bem boa.”
No mesmo instante o garoto
Lhe respondeu: “Sai, azar!”
Despede uma flecha no velho
Que olha pro índio mais velho
Cheinho de barbas brancas,
Pensa que é Dão Sebastião,
Dá um tremor no seu corpo
E zarpou para Lisboa
(MENDES, 2014, p. 34-35).

Observe que, além dos elementos já citados, o autor constrói um discurso bem próximo do Surrealismo, em que o insólito modifica-se, com ares de zombaria. É interessante observar o efeito estético que o poema nos causa:

É pensamento que não rói o real, mas multiplica-o, exalta-o e, com materiais tomados à fantasia, opera uma potenciação das imagens cotidianas. O efeito estético só não é do puro caos porque o poeta recompõe os mil estilhaços da sua imaginação em um vitral desmesurado de crença surrealista (BOSI, 2006, p. 477).

Ainda sobre esta primeira fase do Modernismo de Murilo Mendes, leia o poema-síntese a seguir:

Exergo

Lacerado pelas palavras-bacantes
Visíveis tácteis audíveis
Orfeu
Impede mesmo assim sua diáspora
Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.

Orfeu Orftu Orfele
Orfnós Orfvós Orfeles (Roma, 1964)
(MENDES, 2014, p. 200).

Exergo é o pequeno espaço localizado embaixo de moeda ou medalha, reservado para a inscrição de uma data e/ ou legenda. É interessante pensar que a brevidade do poema de Murilo Mendes vem carregada de uma série de simbologias, marcas de um elemento cotidiano. Podemos imaginar Murilo em Roma, com uma moeda ou uma nota nas mãos; nela, um espaço arranhado pelo tempo ou prenhe de uma fissura feita por alguém. Então, o poeta atribui beleza a um elemento cotidiano, se utiliza, inicialmente, de adjetivos que impõem beleza poética às palavras que tentavam, a todo custo, apagar a palavra *Orfeu*, expulsando-a à força – ao que ele resiste em *Orf* e já se mistura a *eu, tu, ele, nós, vós, eles*. A forma, tipicamente moderna e cotidiana, revela traços do Classicismo ao trazer Orfeu e sua simbologia, mas também palavras rebuscadas e adjetivos típicos do Simbolismo. Para finalizar, o poeta lança mão de neologismos (uma característica moderna), que ainda simbolizam traços de personalidade do personagem mitológico Orfeu (poeta que encantava a todos).

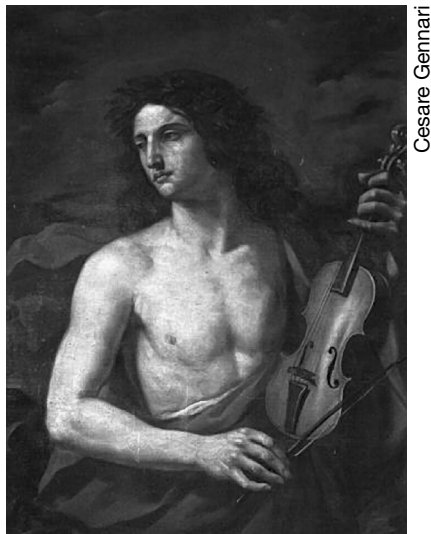


Figura 5.2: Orfeu em uma pintura de Cesare Gennari. (1637-1688)

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

2. Cristianismo

O texto de Murilo Mendes é, muitas vezes, dissolvido num profundo espírito barroco, no qual podemos observar um misticismo, sempre marcado pelo tom dualista. Leia atentamente o poema a seguir, dedicado a Cecília Meireles:

Flores de Ouro Preto

Vi a cidade barroca
Sem enfeites se levantar.
Nem flores eu pude ver,
Flores da vida fecunda,
Nesta áspera Ouro Preto,
Nesta ária Ouro Preto:
Nem veras flores eu vi
Nascidas da natureza,

Da natureza lavada
Pelo frio e o céu azul
Tristes flores de Ouro Preto!
Só vi cravos-de-defunto,
Apagadas escabiosas,
Murchas perpétuas sem cheiro,
Só vi flores desbotadas
Nascidas de sete meses,
Só vi cravos-de-defunto
Que se atam ao crucifixo,
Que se levam ao Senhor Morto.
Vi flores de pedra azul...
Eu vi nos muros de canga
A simples folhagem rasa,
A avenca úmida e humilde,
Branços botões pequeninos
A custo se entreabrindo,
Mas não vi flores fecundas,
Não vi as flores da vida
Nascidas à luz do sol.
Eu vi a cidade árida,
Estéril, sem ouro, esqualida;
Eu vi a cidade nobre
Na sua pátina fosca,
Desfolhando lá das grimpas
No seu regaço de pedra
Buquês de flores extintas.

Eu vi a cidade sóbria
Medida na eternidade,
Severa se confrontando
À cinza das ampulhetas,
Sem outro ornato apurado
Além da pedra do chão

Eu vi a cidade barroca
 Vivendo da luz do céu
 (MENDES, 2014, p. 144-145).

Veja que, muito além de narrar uma cidade ainda colonial – em que a arquitetura e a escultura barrocas estão muito presentes, principalmente nas edificações religiosas –, verificamos uma profusão de referências que circulam entre a terra e o céu, o finito e o eterno. Temos, ainda, por exemplo, a simbologia de cravos-de-defunto, que circula em oposição à vida. Há também, no cristianismo de Murilo Mendes, algo de social que, diferente do esmiuçamento do eu no Simbolismo (no qual se buscava a transcendência), procura testemunhar o sofrimento não só do eu, mas também do coletivo.



Figura 5.3: Ouro Preto – Praça Tiradentes.

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

3. Surrealismo

Este aspecto revela que o texto de Murilo Mendes está pautado pelas características estéticas, mas também pelo delírio e pelo sonho, em que a lógica convencional desaparece e há uma negação da realidade. Já que este aspecto é central na produção de sua obra, sendo destaque desta aula, vejamos, no próximo capítulo, as diferentes facetas dessa marca autoral. Mas, antes, vamos checar se você entendeu as questões trabalhadas até este momento.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

Leia os poemas e identifique as similaridades entre Murilo Mendes e Oswald de Andrade, de acordo com a proposta estilística inicial do Modernismo.

TEXTO I

A sesta

O sol bate em chapa nas casas antigas.
O mar embalança,
Rede mole sem corpo de mulata,
Verde azul lilás verde outra vez.
As praias espreguiçam-se malandras,
É a hora das linhas repousantes.

A buzina distante dum automóvel
Chega até aqui com um som de lundu.
Um mulatinho magro com o desenho certo
Chupa um pirolito devagarinho.
Dentro das casas pensativas
As meninas caem na madorna.

A música das serrarias aumenta a sonolência...
Os comerciantes torcem pra nenhum freguês entrar
(MURILO MENDES, 2014, p. 13).

TEXTO II

Hípica

Saltos records
Cavalos da Penha
Correm jóqueis de Higienópolis
Os magnatas
As meninas
E a orquestra toca

Chá
 Na sala de cocktails
 (ANDRADE apud BASTOS, 2004, p. 113).

Resposta comentada

Os dois poemas são escritos em versos livres. Ambos relatam cenas cotidianas, caracterizadas por diferentes camadas sociais. Há uma sequência de elementos que denotam o ambiente em que os personagens estão inseridos. O espaço curto de tempo – no caso de Oswald de Andrade, mais ainda – descreve e monta uma cena com elementos essenciais para que o leitor visualize a imagem.

O Surrealismo como estética literária

O Surrealismo é o último movimento da vanguarda europeia, com dois manifestos: um de 1924 e outro de 1930, ambos de autoria de André Breton. Uma característica essencial de sua estética é a *revalorização do passado*, que já nos salta aos olhos na medida em que, como vimos, Murilo Mendes foi firme ao anunciar a importância que atribuía à tradição literária. Nesse sentido, escritores das épocas romântica e simbolista eram os mais visitados pelos surrealistas europeus, assim como pelo escritor de que tratamos nesta aula. Segundo Gilberto Mendonça Teles, os escritores contemporâneos a Murilo Mendes buscavam, fervorosamente, apoio em Freud, e Marx e ainda:

[...] buscavam a emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais. Daí a recorrência ao ocultismo, à alquimia medieval na tentativa de se descobrir o homem primitivo, ainda não maculado pela sociedade. Como se vê, atitudes bastante român-

ticas, que o desenvolvimento da psicologia, bem como a descoberta do método psicanalítico, da escrita automática e do pensamento falado, vão levar agora a outras dimensões: à dimensão surrealista, que teve repercussões na maior parte das literaturas ocidentais (TELES, 2012, p. 215).

No entanto, Murilo Mendes, apesar de romper com a lógica usual da razão, permanece tendo como motes de escritura as noções de família, moral e religião. No próprio ensaio citado no primeiro capítulo desta aula, ele afirma ter tido como intuito mostrar de que forma a religiosidade e o social poderiam andar de mãos dadas. Verificamos tal fator anteriormente, em “Flores de Ouro Preto”; agora, vejamos a maneira particular que o poeta encontrou de escrever sobre a morte da mãe:

Pré-história

Mamãe vestida de rendas
Tocava piano no caos.
Uma noite abriu as asas
Cansada de tanto som,
Equilibrou-se no azul,
De tonta não mais olhou
Para mim, para ninguém:
Cai no álbum de retratos
(MENDES, 2014, p. 46).

Dessa forma, a modernidade de Murilo Mendes também consiste em romper com a própria estética da qual se alimenta, inserindo o seu tom de originalidade. Mantém-se o livre associacionismo, que também observamos na pintura e os elementos mencionados interagem de modo a construir uma nova lógica, não real, mas onírica.

Você já deve ter visto o conhecido quadro de Salvador Dalí, denominado *A persistência da memória*. Pesquise na internet e observe que o relógio derretendo automaticamente nos remete ao tempo que nos escapa. Ao lado dele, há uma almofadinha de alfinete que representa a nossa constante tentativa de fixar a memória e o tempo. Em igual associação, percebemos, no poema de Murilo Mendes, que a união de “caos”, “asas”, “azul” e “álbum de retratos” nos remete à ideia cristã de morte, em que a mãe teria ido para o céu, deixando para ele somente a lembrança das fotografias.

Leia a seguir o poema com o verso que dá título a nossa aula:

Cantiga de Malazarte

Eu sou o olhar que penetra nas camadas do mundo,
 ando debaixo da pele e sacudo os sonhos.
 Não desprezo nada que tenha visto,
 todas as coisas se gravam pra sempre na minha cachola.
 Toco nas flores, nas almas, nos sons, nos movimentos,
 destelho as casas penduradas na terra,
 tiro o cheiro dos corpos das meninas sonhando.
 Desloco as consciências,
 a rua estala com os meus passos,
 e ando nos quatro cantos da vida.
 Consolo o herói vagabundo, glorifico o soldado vencido,
 não posso amar ninguém porque sou o amor,
 tenho me surpreendido a cumprimentar os gatos
 e a pedir desculpas ao mendigo.
 Sou o espírito que assiste à Criação
 e que bole em todas as almas que encontra.
 Múltiplo, desarticulado, longe como o diabo
 nada me fixa nos caminhos do mundo
 (MENDES, 2014, p. 15).

Esse poema pertence ao primeiro livro de Murilo Mendes e, possivelmente, estabelece uma intertextualidade com *Malazarte*, obra lírica teatral de Graça Aranha.



Malazarte

Primeira ópera escrita com elementos teatrais e musicais de brasilidade, foi uma obra de grande importância por fazer parte do projeto de Graça Aranha, que consistia em construir uma cultura nacional.

Malazarte é um personagem do folclore brasileiro, que possui espírito inventivo e místico; é cheio de artimanhas e displicência; segundo alguns autores, pode ser comparado, pelas características, ao diabo dos velhos contos italianos que aqui é mais conhecido como um ser das florestas.

É interessante pensar sobre a pluralidade de imagens e sensações que o poema nos oferece. Todo ele poderia estar diretamente relacionado à cantiga, que bem serve, com sua musicalidade, às imagens criadas nos versos. Mas também verificamos certa similaridade com a própria ópera, na medida em que envolve diversos símbolos importantes da obra.

Desprovido dessas imagens, você pode perceber que há uma sequência onírica e nebulosa sobre um personagem que não se revela, a não ser pelo nome que dá título ao poema. Mantém-se, aqui, o essencial da ideia primordial, tal qual verificamos na obra de Murilo Mendes. A projeção de ideias nos remete a um sentido que não se fecha e o espaço poético mostra-se prenhe de formas imagéticas, que emergem de uma linguagem quase insólita. Assim, ficamos a observar esse ser múltiplo, fora do mundo.

A partir das características citadas nesta aula, você deve ter percebido que, além de marcado pela essência surrealista, Murilo Mendes soube ser múltiplo e original. Suas ideias modernistas estão sempre marcadas por uma releitura da tradição, não somente a tradição da ruptura, mas também daquela que se desloca de sua linha temporal para ganhar novos sentidos.

Conclusão

Murilo Mendes soube bem ser um homem de seu tempo, absorvendo, da ruptura modernista, formas novas de escritura no que diz respeito à linguagem e ao tempo. Mas, como você deve ter observado, sua grandiosidade veio da forma autêntica de reler o passado e injetar novas energias na corrente vanguardista do Surrealismo – trazendo à tona marcas do Barroco e do Simbolismo. Dessa forma, sua diversidade temática e filosófica engrandeceu nossa literatura com novos ares de modernidade.

==== **Atividade Final** =====

Atende ao objetivo 2

Como vimos, a principal vanguarda modernista, na qual Murilo Mendes se inspirou, foi a surrealista. Leia o poema a seguir, de *Metamorfoses*, e identifique as principais características do movimento, além de acrescentar as marcas de originalidade do autor, como as formas de abordar a religiosidade e o tempo.

O visionário

Eu vi os anjos nas cidades claras,
 Nas brancas praças do país do sol.
 Eu vi os anjos no meio-dia intenso,
 Na nuvem indecisa e na onda sensual.

À meia-noite convoquei fantasmas,
 Corri igrejas de cidades mortas,
 Esperei a dama de veludo negro,
 Esperei sonâmbula da visão da ópera:

Na manhã aberta é que vi os fantasmas
 Arrastando espadas nos lajedos frios:
 Ao microfone eles soltavam pragas.
 Vi o carrasco do faminto, do órfão,

Deslizando, soberbo, na carruagem.
 O que renegou a Deus na maldição,
 Vi o espírito mau solto nas ruas,
 Cortando os ares com seus gládios em sangue.
 Vi o recém-nascido asfixiado
 Por seus irmãos, à luz crua do sol.
 Vi atirarem ao mar sacos de trigo
 E no cais um homem a morrer de inanição.

À luz do dia foi que eu vi fantasmas,
 Nas vastas praças do país do amor,
 E também anjos no meio-dia intenso,
 Que me consolam da visão do mal
 (MENDES, 2014, p. 84).

Resposta comentada

Neste poema, podemos observar um clima insólito, em que as noções de realidade são perdidas e cedem lugar ao ambiente onírico – onde tudo pode acontecer. No âmbito da livre associação de ideias, verificamos vocábulos que se identificam pela religiosidade e pela antítese bem *versus* mal. Vemos ainda uma marca de clareza, típica do barroco. A ideia de visionário se entrelaça ao sobrenatural, na medida em que tenta antecipar o futuro, prevendo tendências e mudanças. O eu poético parece transcender o tempo com o intuito de apaziguamento e consolo daquilo que o aflige.

Resumo

Nesta aula, você viu a importância de Murilo Mendes no cenário da literatura brasileira. Verificamos que, mesmo permeado pelo cenário de ruptura, o poeta é capaz de reinventar a tradição, acrescentando seu grau de modernidade. Sendo assim, o Surrealismo, apesar de manter o seu caráter de associacionismo de ideias – em que há um clima onírico e místico –, reconcilia-se com a religião e o existencialismo, num evidente retorno ao Barroco e ao Simbolismo.

Leitura recomendada

Como você viu, a literatura produzida por Murilo Mendes transcende os limites da vanguarda modernista. Publicado pela primeira vez na década de 1980, “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, de Silviano Santiago, está inserido no livro *Nas malhas da letra* e possui real importância sobre algumas das principais questões na obra de Murilo Mendes. Nele, o estudioso identifica, desde os primeiros momentos do Modernismo, uma tendência à tradição, e destaca as obras de Oswald de Andrade e Murilo Mendes como fundamentais nesse processo de modernização da nossa literatura.

Referências

BASTOS, Alcmeno. *Poesia brasileira e estilos de época*. 2. ed. rev. e aumentada. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BOSI, Alfredo. Murilo Mendes. In: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Organização de Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no Modernismo. In: _____. *Nas malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. O surrealismo. In: *Vanguarda europeia & _____ Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

Aula 6

As canções do exílio – paráfrase,
paródia e estilização

Meta

Apresentar os conceitos de paráfrase, paródia e estilização frente ao Modernismo, utilizando, para isso, o “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade e as diversas re-escrituras do poema romântico “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias.

Objetivos

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

1. definir o conceito de antropofagia de Oswald de Andrade, reconhecendo como ele influenciou a literatura brasileira.
2. identificar os conceitos de paráfrase, paródia e estilização através do poema romântico “Canção do exílio” e suas re-escrituras.

Introdução

Você certamente já conhece a Semana de Arte Moderna, também conhecida como Semana de 22, que marcou o início do Modernismo no Brasil, não é mesmo? Foi um momento importante para a literatura brasileira e para as artes de modo geral, que trouxe muitas inovações estéticas, além da renovação da linguagem artística. Nesta aula, vamos caminhar por duas importantes características trazidas nesse momento: o nacionalismo e a dessacralização da poesia.

Para isso, será necessário um encontro com um dos mais ferrenhos poetas da época: Oswald de Andrade. Através do “Manifesto da poesia pau-brasil” e do “Manifesto antropófago”, o poeta revolucionou a arte brasileira, trazendo conceitos novos que influenciam a literatura até os dias de hoje.



Figura 6.1: Oswald de Andrade, um dos mais importantes autores do Modernismo brasileiro.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oswald_de_andrade_1920.jpg

Haroldo de Campos, em prefácio de *Pau-brasil*, livro de estréia de Oswald, define sua poética da seguinte maneira:

Se quisermos caracterizar de um modo significativo a poesia de Oswald de Andrade no panorama de nosso Modernismo, diremos que esta poesia responde a uma poética da radicalidade. É uma poesia radical. [...] Num texto famoso Marx escreve: “Ser radical é tomar as coisas pela raiz. E a raiz, para o homem, é o próprio homem.” Como entender, nesse sentido, a radicalidade

da poesia oswaldiana? Novamente Marx nos fornece um ponto de partida: “A linguagem é tão velha como a consciência – a linguagem é a consciência real, prática, que existe também para outros homens, que existe então igualmente para mim mesmo pela primeira vez, e, assim como a consciência, a linguagem não aparece senão com o imperativo, a necessidade de comércio com os outros homens. Onde quer que exista uma relação, ela existe para mim [...]. A consciência é, portanto, desde logo, um produto social e assim permanece enquanto existam homens em geral.” A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem. Sendo a linguagem, como a consciência, um produto social, um produto do homem como ser em relação. (CAMPOS, 2003, p. 7 - 8).

Dessa definição de Haroldo Campos ficam dois pontos essenciais para nossa aula:

1. a radicalidade oswaldiana;
2. a linguagem como produto social.

Essa relação que a linguagem empreende é fundamental para os conceitos que você vai estudar nesta aula: paráfrase, paródia e estilização. Todos eles estão vinculados ao jogo de intertextualidade, o que evidencia a essência da relação ou, utilizando um termo oswaldiano, a essência antropófaga, já que Oswald de Andrade, no “Manifesto”, diz: “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem”. (2018).

Assim, conheceremos tais conceitos e investigaremos o papel fundamental de Oswald de Andrade nessa face da revolução modernista. Vamos lá!

Antropofagia: só me interessa o que não é meu

Oswald de Andrade escreveu dois grandes manifestos modernistas: o “Manifesto da poesia pau-brasil” e o “Manifesto antropófago”.

O “Manifesto da poesia pau-brasil”

Esse manifesto representa um grito pelo Nacionalismo, no qual Oswald de Andrade (2011) propõe uma literatura extremamente vin-

culada à realidade brasileira, reforçando os propósitos modernistas em relação à liberdade criativa:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. (2011, p. 59);

A língua sem arcaísmo, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. (p. 61);

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*. (p. 64).

O “Manifesto Antropófago”

O segundo manifesto oswaldiano retoma o grito nacional para acrescentar a relação social que deriva do primeiro momento: a importância de não copiar o que já foi feito, mas digeri-lo para, a partir daquele conhecimento, criar algo novo e único:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (2013, p. 497);

Contra todos os importadores de consciência enlatada. (p. 498);

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Matias. Comi-o (p. 502).

A partir da leitura desse manifesto, pode-se perceber que, além de expor os conceitos antropófagos, o poeta também os utiliza para exemplificar aquilo que expõe, como mostra a última citação. Esse movimento teve como inspiração um quadro de Tarsila do Amaral batizado pelo próprio Oswald e por Raul Bopp como *Abaporu* (*aba*: “homem”, *poru*: “que come”).

Para exemplificar o conceito antropófago e pau-brasil, há um poema de Oswald de Andrade chamado “Escapulário” que utiliza, simultaneamente, o cotidiano brasileiro e a intertextualidade como formas de construção:

No Pão de Açúcar
De cada dia
Dai-nos Senhor
A poesia
De cada dia.
(ANDRADE, 1996).

O poeta adota a forma conhecida da oração do “Padre nosso” para recriá-la, enfatizando a importância da poesia para o homem e mostrando o quanto ela é essencial para o sustento da alma. Ao comparar a poesia ao pão, apresenta em justaposição a necessidade do alimento para o corpo e a necessidade da poesia para a alma. Nesse processo intertextual, Oswald expõe o conceito de antropofagia: se alimenta da oração cristã para reconstituí-la com novos significados.

Alcmeno Bastos, em *Poesia brasileira e estilos de época* (2004), reforça a qualidade oswaldiana e revela uma nova característica do poeta que projetará a atual poesia concreta:

Se ao *Pão* do “Padre Nosso” for atribuído o valor, transcendental, de sustento do corpo e da alma, isto é, se lhe for restituído o valor simbólico, então o poema se revela, na sua extrema contenção, um prodígio de expressão poética. Trata-se, sem dúvida, de um elogio feito à poesia.

Ao apropriar-se da moldura do “Padre Nosso” [...], o poeta trouxe elementos de uma outra forma de expressão, produzindo um texto alusivo, que convoca a memória do leitor e lhe propõe o instigante confronto entre os sentidos possíveis para o “Pão”.
(BASTOS, 2004, p. 112).

Além da questão antropófaga, “Escapulário” também evidencia o pensamento da poesia pau-brasil: “a poesia existe nos fatos”. Isso ocorre devido à inserção do ponto turístico carioca, Pão de Açúcar, no poema, ou seja, no cotidiano, nos fatos do dia a dia, dai-nos poesia. É isso que propõe Oswald em seu poema.

Dessa forma, colidimos diretamente com as palavras de Haroldo de Campos em prefácio de *Pau-brasil*, sobre Oswald:

A poética de Oswald de Andrade acusa assim ambas as vertentes: a destrutiva, dessacralizante, e a construtiva, que rearticula os materiais preliminarmente desierarquizados. E ambas interligadas, permeáveis, como verso e reverso da mesma medalha, naquele atualíssimo horizonte do precário a que aludimos, onde perimem as certezas da estética clássica. (CAMPOS, 2003, p. 32).

Essa reflexão nos leva à segunda parte de nosso estudo, onde os poetas buscam a “Canção do exílio” para uma dupla função: reverenciar e questionar o projeto nacional dos românticos, dessacralizando e reconstruindo o poema mais recriado da literatura brasileira. Mas antes, vamos praticar o que falamos até aqui.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

Leia o poema a seguir, do poeta Murilo Mendes.

Canção do exílio

Minha terra tem macieiras da Califórnia
onde cantam gaturamos de Veneza
Os poetas da minha terra
São pretos que vivem em torres de ametista
os sargentos do exército são monistas, cubistas,
os filósofos são polacos vendendo a prestações.

A gente não pode dormir
com os oradores e os pernilongos
Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda

Eu morro sufocado
em terra estrangeira.
Nossas flores são mais bonitas
nossas frutas mais gostosas
mas custam cem mil réis a dúzia.

Ai quem dera chupar uma carambola de verdade
e ouvir um sabiá com certidão de idade.

(MENDES, 1996)

Após a leitura do poema, defina o conceito de antropofagia de Oswald de Andrade e mostre como ele influenciou o poema de Murilo Mendes.

Resposta comentada

Oswald de Andrade escreve o “Manifesto antropófago” para expor a ideia de absorção de outros conhecimentos – “só me interessa o que não é meu” –, para que através da digestão deles fosse criado algo novo. Esse conceito diferencia-se de como era feita a absorção da arte europeia pelos brasileiros: “Contra todos os importadores de consciência enlatada”. Oswald queria a liberdade para a recriação, não o aprisionamento da repetição.

Dessa forma, Murilo Mendes, em “Canção do exílio” retoma o poema de Gonçalves Dias para reescrevê-lo com um novo ponto de vista, questionando os conceitos anteriormente expostos pelo poema romântico.

“Canção do exílio” e o projeto nacional romântico

Um dos fundamentos ideológicos do Romantismo foi o Nacionalismo, que se manifestou na Europa por meio do retorno nostálgico à Idade Média, época em que, segundo os românticos, estariam mais bem representados os valores e as tradições. Esse momento foi recuperado apenas em aspectos de luxo, heroísmo e inteireza moral, pois a idealização era uma qualidade romântica. No Brasil, tal sentimento nacionalista levou à tentativa de romper com a tradição literária portuguesa e instaurar uma literatura brasileira, marcada pela eleição de temas nacionais, destacadamente, o culto à natureza e ao índio.

O sentimento nacionalista leva o poeta romântico à exaltação irrestrita da natureza de sua terra natal e, na falta de um símbolo humano que exponha a nacionalidade, elege o índio como herói romântico brasileiro. Contudo, a esse índio romântico são atribuídas virtudes físicas e morais incríveis, dignas de um cavaleiro medieval.

É a partir desse cenário que Gonçalves Dias constrói sua poesia marcada, historicamente, por forte nacionalismo. Na poesia romântica, nenhum autor teve tanto destaque quanto ele nos temas nacionais— culto à natureza e ao índio. O poeta maranhense é autor de um dos poemas mais famosos da história brasileira: a “Canção do exílio”.

Este poema é marcado pela saudade da pátria distante, que é caracterizada, basicamente, através de elementos naturais, sendo um poema único, em termos de exaltação à natureza:

Canção do exílio

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar — sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.
(DIAS, 1996)

A “Canção do exílio” será retomada pelos modernistas por ser um poema símbolo do nacionalismo, o que o tornará o poema mais reescrito da história brasileira, tendo versos até mesmo no Hino Nacional.

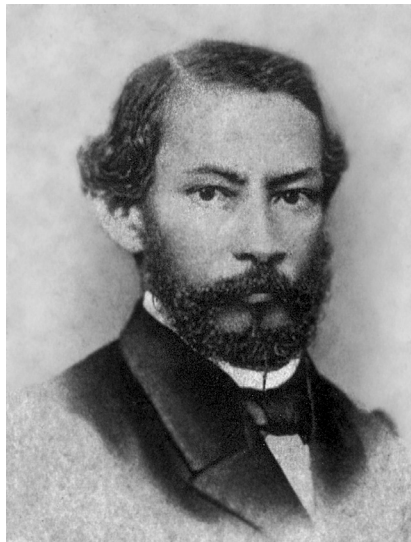


Figura 6.2: Gonçalves Dias, expoente do Romantismo brasileiro.

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

Intertextualidade: paráfrase, paródia e estilização

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi uma revolução artística que teve como principal ideia a liberdade criadora. Dentro desse desejo de liberdade, os modernistas inseriram a busca por uma literatura realmente brasileira, já que o Brasil, sendo um país ainda muito dependente intelectualmente da Europa, ainda não havia se libertado dos modelos europeus.

O primeiro momento da história literária em que houve uma tentativa de instauração de uma literatura nacional foi o Romantismo, porém o nacionalismo romântico se restringiu aos temas, não tendo se expandido para a forma. Um exemplo dessa característica romântica foi a escolha do índio como herói nacional, que o transformou em uma versão dos cavaleiros e das damas medievais: nobres, fortes e honrados.

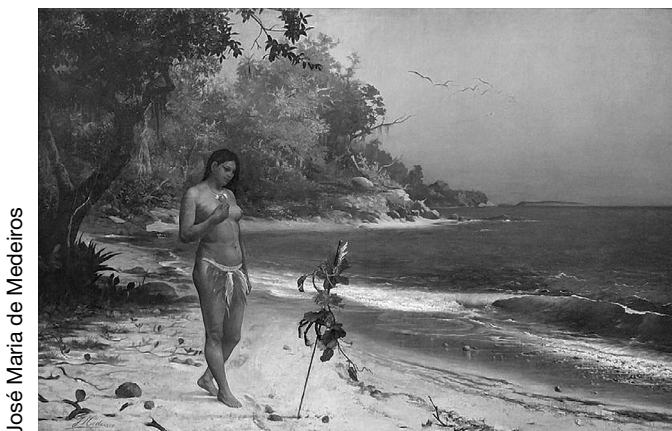


Figura 6.3: *Iracema*, tela que retrata a personagem da obra de José de Alencar em que se buscam traços de brasilidade na figura indígena.

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

Os modernistas, reconhecendo o projeto nacional romântico como a primeira tentativa de rompimento com modelos europeus, dialogarão com a arte romântica, criando uma dupla relação de reverência e questionamento.

Esse jogo de diálogo entre textos ou entre artes é chamado *intertextualidade*. Toda vez que um texto possui referência a algo exterior, há a presença da intertextualidade, como no poema de Carlos Drummond de Andrade “Europa, França e Bahia”:

Meus olhos brasileiros sonhando exotismos.
Paris. A torre Eiffel alastrada de antenas como um caranguejo.
Os cais bolorentos de livros judeus
e a água suja do Sena escorrendo sabedoria.

O pulo da Mancha num segundo.
Meus olhos espiam olhos ingleses vigilantes nas docas.
Tarifas bancos fábricas trustes craques.
Milhões de dorsos agachados em colônias longínquas formam
um tapete
para Sua Graciosa Majestade Britânica pisar.
E a lua de Londres como um remorso.

Submarinos inúteis retalham mares vencidos.
O navio alemão cauteloso exporta dolicocéfalos arruinados.
Hamburgo, umbigo do mundo.
Homens de cabeça rachada cismam em rachar a cabeça dos
outros dentro de alguns anos.
A Itália explora conscientemente vulcões apagados,
vulcões que nunca estiveram acesos
a não ser na cabeça de Mussolini.
E a Suíça cândida se oferece
numa coleção de postais de altitudes altíssimas.

Meus olhos brasileiros se enjoam da Europa.

Não há mais Turquia.
O impossível dos serralhos esfacela erotismos prestes
a declanchar.

Mas a Rússia tem as cores da vida.
A Rússia é vermelha e branca.
Sujeitos com um brilho esquisito nos olhos criam o filme
bolchevista
e no túmulo de Lenin em Moscou parece que um coração enor-
me está batendo, batendo mas não bate igual ao da gente...

Chega!
Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.
Minha boca procura a “Canção do exílio”.
Como era mesmo a “Canção do exílio”?
Eu tão esquecido de minha terra...
Ai terra que tem palmeiras
onde canta o sabiá.

Há diversas modalidades de intertextualidade e iremos focar em três tipos básicos: paráfrase, paródia e estilização.

Paráfrase

A palavra *paráfrase* é derivada do latim e do grego clássico, e em sua origem, significava a repetição de uma sentença, ou seja, dizer algo em outras palavras. Dessa forma, na paráfrase, as palavras são mudadas, porém a ideia do texto é confirmada pelo novo texto. A alusão ocorre para atualizar, reafirmar os sentidos, ou pelo menos alguns, do texto citado. É dizer com outras palavras o que já foi dito. Para exemplificar a paráfrase, vejamos um trecho da música “Sabiá” de Antonio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda:

Vou voltar!
 Sei que ainda vou voltar
 Para o meu lugar
 Foi lá e é ainda lá
 Que eu hei de ouvir
 Cantar uma Sabiá...

Vou voltar!
 Sei que ainda vou voltar
 Vou deitar à sombra
 De uma palmeira que já não há
 Colher a flor que já não dá [...]
 (BUARQUE; JOBIM, 2018)

É possível perceber a reiteração de conceitos expostos pela “Canção do exílio” de Gonçalves Dias e, ao mesmo tempo, a recriação do tema pelo viés amoroso: a palavra “Sabiá” no feminino demonstra sutilmente a saudade amorosa que o eu lírico sente.

Paródia

A paródia é uma forma de apropriação que, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente. Ela muitas vezes perverte o texto anterior, visando a uma crítica de forma irônica. Ocorre, então, um choque de interpretação: a voz do texto original é retomada para transformar seu sentido, levar o leitor a uma reflexão crítica de suas verdades incontestadas anteriormente. Com esse processo, há uma indagação sobre os dogmas estabelecidos e uma busca pela verdade real, concebida através do raciocínio e da crítica. Os programas humorísticos fazem uso contínuo dessa arte, frequentemente: os

discursos de políticos são abordados de maneira cômica e contestadora, provocando risos e também reflexão a respeito da demagogia praticada pela classe dominante.

Um dos maiores cultivadores do poema-paródia foi Oswald de Andrade, que a partir do conceito antropófago, deglutia o conceito original para transformá-lo em algo novo. Oswald fez esse processo com a “Canção do exílio” trazendo-a para a atualidade de sua época e questionando a perfeição com a qual Gonçalves Dias descreve o Brasil:

Canto de regresso à pátria

Minha terra tem palmares
onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo
(ANDRADE, 2018)

Oswald de Andrade retoma o formato do poema original de Gonçalves Dias e, astuciosamente, modifica alguns detalhes e insere novos conceitos para questionar e desconstruir a “canção” original. Ao inserir a palavra *palmares*, Oswald introduz uma crítica à escravidão brasileira e, ao modificar, na última estrofe, a pátria (não mais Brasil, mas São Paulo), o poeta modernista, ironicamente, desmonta o nacionalismo romântico. Vestido de seriedade, o poema de Oswald guarda um sorriso no canto dos lábios que ri da idealização romântica.

Estilização

A estilização ocorre quando o artista retoma uma arte anterior e retira os seus detalhes, de modo que seja possível identificá-la. Ela simplifica uma figura, suprimindo, substituindo e acrescentando elementos para obter determinado efeito estético. Um exemplo é esta figura de arara em que o artista simplificou os traços originais do animal, mas permitindo que ele fosse facilmente identificado:



Há um poema de José Paulo Paes que retoma a “Canção do exílio” estilizando-a: tal qual a figura acima, o autor retira o máximo de elementos possíveis, mantendo a mesma mensagem do poema original e tornando-o facilmente identificável:

Canção do exílio facilitada

lá?
 ah!
 sabiá...
 papá...
 maná...
 sofá...
 sinhá...
 cá?
 bah!
 (PAES, 2009)

No texto, o “lá?” representa a terra distante, o Brasil. A interjeição “ah!” o sentimento de saudade e, em seguida, os elementos que dão saudade ao eu lírico: sabiá, papá, maná, sofá e sinhá. Depois com o “cá?”, uma interrogação que representa como está o lugar onde o eu lírico está. E, para finalizar, uma nova interjeição, mas agora de insatisfação: “bah!”.

Assim, podemos compreender a importância dos manifestos de Oswald de Andrade para a poesia brasileira e como a antropofagia, em seu conceito intertextual, foi utilizada por diversos escritores. Os conceitos de paráfrase, paródia e estilização apresentados nesta aula exemplificaram a teoria oswaldiana a partir das releituras feitas do poema nacionalista romântico “Canção do exílio”.

Conclusão

O nacionalismo modernista exalta o Brasil sem as idealizações românticas, buscando o cotidiano nacional para descrevê-lo e questioná-lo. Esse jogo intertextual exemplifica os conceitos expostos por Oswald de Andrade em seus manifestos: a valorização do cotidiano e a intertextualidade crítica.

Conhecendo os conceitos de paráfrase, paródia e estilização, pode-se perceber que o Modernismo brasileiro, como vanguarda, buscou e valorizou muito mais o questionamento crítico do que a simples referência/reverência, e que a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias serviu perfeitamente para os objetivos nacionalistas e críticos dos poetas modernistas.

==== **Atividade final** =====

Atende ao objetivo 2

Leia o poema de Mário Quintana

Uma canção

Minha terra não tem palmeiras...
E em vez de um mero sabiá,
Cantam aves invisíveis
Nas palmeiras que não há.

Minha terra tem relógios,
Cada qual com sua hora
Nos mais diversos instantes...
Mas onde o instante de agora?

Mas onde a palavra “onde”?
Terra ingrata, ingrato filho,
Sob os céus da minha terra
Eu canto a Canção do Exílio!
(QUINTANA, 1992)

Após a leitura, identifique em qual conceito de intertextualidade o poema de Mário Quintana melhor se encaixa: paráfrase, paródia ou estilização. Justifique a escolha a partir dos versos de “Uma canção”.

Resposta comentada

Intertextualidade é o diálogo entre textos ou entre artes, possuindo diversas modalidades e tipos. A paráfrase retoma o que foi dito para dizer o mesmo com outras palavras, ou seja, expõe o mesmo conceito em ambos os poemas. A paródia é uma forma de apropriação que, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente. E a estilização retoma uma arte anterior e retira os seus detalhes, simplificando-a, mas de modo que ainda seja possível identificá-la.

A partir desses conceitos é possível perceber que Mário Quintana faz uma paródia de “Canção do exílio”, pois ele retoma o poema para questioná-lo abertamente, como mostra a última estrofe do poema: “Mas onde a palavra “onde”?/ Terra ingrata, ingrato filho,/ Sob os céus da minha terra/ Eu canto a Canção do Exílio!”

Resumo

Oswald de Andrade escreve dois grandes manifestos: “Manifesto da poesia pau-brasil” e “Manifesto antropófago”. O primeiro representa um grito pelo nacionalismo, em que propõe uma literatura extremamente vinculada à realidade brasileira. O segundo retoma o grito nacional para acrescentar a relação social que deriva do primeiro momento: a importância de não copiar o que já foi feito, mas digeri-lo para, a partir daquele conhecimento, criar algo novo e único.

Poetas buscam a “Canção do exílio” para uma dupla função: reverenciar e questionar o projeto nacional dos românticos, dessacralizando e reconstruindo o poema mais recriado da literatura brasileira.

Vimos que um dos fundamentos ideológicos do Romantismo foi o nacionalismo. No Brasil, o sentimento nacionalista levou à tentativa de romper com a tradição literária portuguesa e instaurar uma literatura brasileira.

A partir desse cenário é que Gonçalves Dias constrói sua poesia marcada, historicamente, por forte nacionalismo. O poeta maranhense é autor do famoso poema “Canção do Exílio”, que será retomado pelos modernistas, tornando-o o poema mais reescrito da história brasileira.

Os modernistas, reconhecendo o projeto nacional romântico como a primeira tentativa de rompimento com modelos europeus, dialogarão com a arte romântica, criando uma dupla relação de reverência e questionamento.

Esse jogo de diálogo entre textos ou entre artes é chamado intertextualidade. Há diversas modalidades de intertextualidade e, durante a aula, focamos em três tipos básicos: paráfrase, paródia e estilização.

Na paráfrase as palavras são mudadas, porém a ideia do texto original é confirmada pelo novo texto. A alusão ocorre para atualizar, reafirmar os sentidos ou alguns sentidos do texto citado. É dizer com outras palavras o que já foi dito.

A paródia é uma forma de apropriação que, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente. Ela muitas vezes perverte o texto anterior, visando à crítica de forma irônica.

Já a estilização ocorre quando o artista retoma uma arte anterior e retira os seus detalhes, mas ainda sendo possível identificá-la. A estilização simplifica uma figura, suprimindo, substituindo e acrescentando

elementos para obter determinado efeito estético.

Nesta aula os conceitos de paráfrase, paródia e estilização exemplificaram a teoria oswaldiana a partir das releituras feitas do poema nacionalista romântico “Canção do exílio”.

Leitura recomendada

Os livros *A utopia antropofágica* e *Pau-brasil*, de Oswald de Andrade, publicados pela Editora Globo, reúnem textos essenciais para a compreensão da obra oswaldiana e de seus principais manifestos. Os livros ainda trazem dois excelentes prefácios: “Antropofagia ao alcance de todos” de Benedito Nunes, e “A poética da radicalidade” de Humberto de Campos. A partir da leitura dessas obras, é possível compreender com maior profundidade as grandes questões modernistas e as influências formais e temáticas desse momento que ecoam até hoje na literatura brasileira.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 58. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago*. In: Tanto Literatura. 2018. Disponível em <www.tanto.com.br/manifestoantropofago.htm>. Acesso em: 5 fev. 2018.

_____. Canto de regresso à pátria. In: NOGUEIRA JR., Arnaldo. Projeto Releituras. 2018. Disponível em: <releituras.com/oandrade_canto.asp>. Acesso em: 16 jan 2018.

_____. Escapulário. In: AGUIRRE, Gustavo. J., MATA, Rodolfo. Horizonte de Poesía Mexicana. 1996. Disponível em: <www.horizonte.unam.mx/brasil/oswald1.html> Acesso em: 16 jan. 2018.

_____. *Pau-brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

BASTOS, Alcmeno. *Poesia brasileira e estilos de época*. 2.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BUARQUE, Chico; JOBIM, Tom. Sabiá. In: Vagalume. 2018. Disponível em: <www.vagalume.com.br/chico.buarque/sabia.html>. Acesso em 16 jan 2018.

CAMPOS, Haroldo de. Prefácio. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 18. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

DIAS, Gonçalves. Canção do Exílio. In: AGUIRRE, Gustavo J.; MATA, Rodolfo. *Horizonte de Poesia Mexicana*. 1996. Disponível em: <www.horizonte.unam.mx/brasil/gdias.html>. Acesso em: 16 jan. 2018.

MENDES, Murilo. Canção do exílio. In: AGUIRRE, Gustavo J., MATA, Rodolfo. *Horizonte de Poesia Mexicana*. 1996. Disponível em: <www.horizonte.unam.mx/brasil/murilo1.html>. Acesso em; 16 jan. 2018.

PAES, José Paulo. Canção do exílio facilitada. In: VOL APOIO ESCOLAR. Click e aprenda. 2005. Disponível em: <cliqueeaprenda.uol.com.br/portal/mostrarConteudo.php?idPagina=2093>. Acesso em 16 jan. 2018.

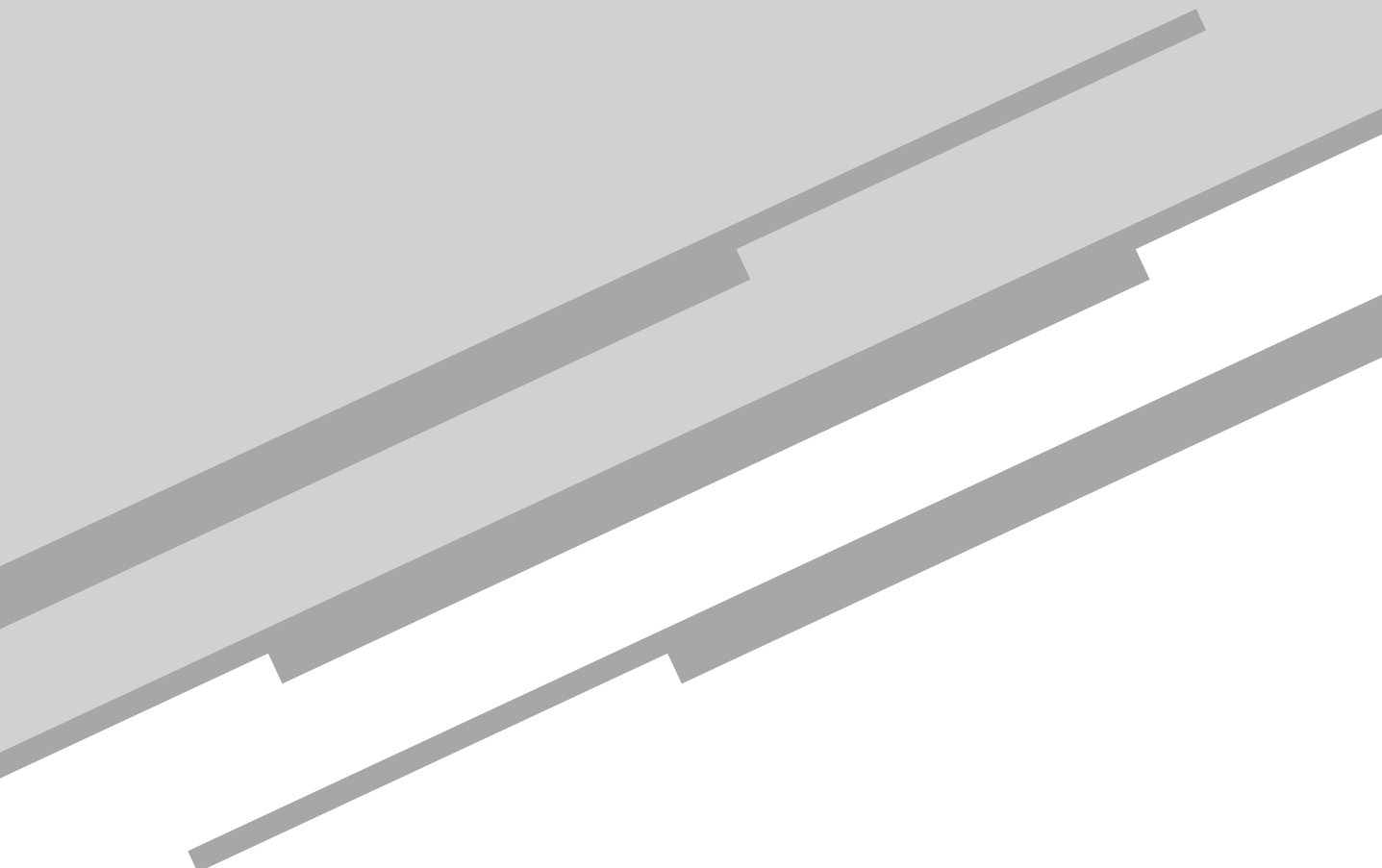
PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

QUINTANA, Mário. Uma canção. In: COSTA, Édison J. da. De sabias e exílios. *Letras*, Curitiba, n.40, p. 9-15. 1992. Disponível em: <revistas.ufpr.br/letras/article/download/19131/12430>. Acesso em: 16 jan 2018.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

Aula 7

Rosa: experimentalismo de linguagem



Meta

Descrever as principais características da obra de Guimarães Rosa, demonstrando de que forma ela retoma uma tradição barroca e analisando os traços de originalidade que dão destaque ao seu estilo narrativo.

Objetivos

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

1. demonstrar as características barrocas da obra de Guimarães Rosa;
2. reconhecer as particularidades do narrador rosiano;
3. identificar como o estilo rosiano rompe com a distinção entre “prosa e poesia” através de um minucioso trabalho com a linguagem.

Introdução

No decorrer do curso, estudamos a vanguarda e a tradição na literatura brasileira, e podemos perceber que há um diálogo constante entre as duas vertentes, mostrando o quanto uma forma completa a outra.

A vanguarda, mesmo que para questionar ou ironizar, conversa continuamente com a tradição, em um jogo intertextual necessário para o avanço da literatura brasileira, ou seja, para o seu crescimento. Isso ocorre pois é somente conhecendo muito bem a tradição que se pode questionar e inovar, e também porque é apropriando-se de todo o conhecimento anterior que se dá um passo à frente.

Um exemplo magnífico do diálogo entre a tradição e a vanguarda é o do escritor mineiro Guimarães Rosa. Quando Rosa lançou seu primeiro livro, já havia acontecido a revolução modernista, bem como o “romance de 30”, caracterizado, basicamente, por um regionalismo social. Mesmo assim, Rosa inovou, revolucionando a forma de escrever narrativas.



Figura 7.1: O escritor Guimarães Rosa.

Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joaoguimaraesrosa1.jpg)

File:Joaoguimaraesrosa1.jpg

Desse modo, em diálogo com o Modernismo e o Barroco, o escritor mineiro criou um sertão único e deu fala, a partir de uma linguagem diferenciada, ao sertanejo e à natureza, sua fauna e flora.

É importante ressaltar que Guimarães Rosa estudou profundamente a língua e seus processos de formação para subvertê-los e criar novos significados, em um discurso predominantemente simbólico. A busca incessante por dizer o inédito e revelar o novo ao leitor foi, assim, uma

das espinhas dorsais da poética rosiana. A qualidade criativa e inovadora de Rosa é-nos revelada através das palavras de Ronaldes de Melo e Souza:

O neologismo, que resulta da junção do radical germânico a que se reporta *saga* e do sufixo tupi *-rana* (= à maneira de ou parecido com), simboliza a representação do mundo do sertão como universal concreto, que é o universal concretizado no microcosmo sertanejo e o regional universalizado na poeticidade da forma narrativa. Em *Sagarana*, a saga que narra se relaciona com *sagen*, que significa dizer o inédito ou inaudito. Não se limita, portanto, a designar o subgênero de relatos legendários ou épicos. O dizer projetivo da forma narrativa da saga rosiana se caracteriza por instaurar a configuração de um mundo novo e de um homem renovado. Consequentemente, descarta a inflexão inercial do realismo, que se contenta em transmitir um significado previamente constituído (SOUZA, 2008, p. 9).

Dessa forma, caminharemos pela obra rosiana buscando o diálogo que o autor propõe entre a tradição e a vanguarda, inicialmente revendo características barrocas que ele incorpora a sua forma de escrita para, posteriormente, adentrar suas inovações e inaugurações narrativas, desde a organização do livro e de sua temática até os neologismos vocabulares.

A herança barroca

Guimarães Rosa é um escritor diferenciado e único na literatura brasileira. Quando se propôs a dizer o novo, recriou o material literário, ou seja, a linguagem, compondo sua obra a partir de um discurso predominantemente simbólico.

As características rosianas, como a fala do sertanejo, o sertão, os questionamentos e o misticismo, dialogam diretamente com a produção literária do século XVI, o que mostra uma forte influência barroca em sua obra.

Vamos ver como o Barroco influenciou a produção de Guimarães Rosa a partir de cada característica do movimento:

1. O *dualismo*, que é a reflexão sobre a realidade, faz-se sempre pelo registro da inevitável dualidade de aspectos nela observável, o que traz uma não aceitação de verdades absolutas:

Turíbio Todo, nascido à beira do Borrachudo, era seleiro de profissão, tinha pelos compridos nas narinas, e chorava sem fazer caretas; palavra por palavra: papudo, vagabundo, vingativo e mau. Mas, no começo desta história, ele estava com a razão.

Aliás, os capiaus afirmam isto assim peremptório, mas bem que no caso havia lugar para atenuantes (ROSA, 2001, p. 175).

2. O *cultismo*, ou seja, a “busca obsessiva da originalidade mediante processos discursivos fundados na ousadia das metáforas, na preferência acentuada por antíteses e no requinte formal” (BASTOS, 2004, p. 22).

As ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão... (ROSA, 2001, p. 51).

3. O *conceptismo*, que, nas palavras de Alcmeno Bastos, é um

requinte conteudístico levado a extremos mediante o emprego de processos discursivos fundados na manipulação original dos conceitos, no uso frequente de paradoxos como recusa da lógica convencional enquanto instrumento de prospecção da verdade (BASTOS, 2004, p. 23).

Melhor, se arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca doce pode de repente virar azangada – motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre, mudas seguidas, de manaíbas – vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. E, ora veja: a outra, mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal (ROSA, 2006, p. 11).

4. O *misticismo* e a *religiosidade*, aspectos sobre os quais Alcmeno Bastos diz que

a insegurança do artista barroco, resultante do dualismo existencial, aproxima-o do misticismo, do espiritualismo e da reli-

giosidade. Avulta a busca de Deus pela via alternativa de Cristo, cuja natureza “barroca” – simultaneamente, um ser de essência divina, como “filho de Deus”, e de existência terrena, como homem que viveu entre homens – torna-o interlocutor ideal para o anseio de fusão com o sagrado (BASTOS, 2004, p. 17-18).

Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo (ROSA, 2006, p. 10).

Olhe: um chamado Aleixo, residente a légua do Passo do Pubo, no da-Areia, era o homem de maiores ruindades calmas que já se viu. [...] Um dia, só por graça rústica, ele matou um velhinho que por lá passou, desvalido rogando esmola. [...] Esse Aleixo era homem afamalhado, tinha filhos pequenos; aqueles eram o amor dele, todo, despropósito. Dê bem, que não nem um ano estava passado, de se matar o velhinho pobre, e os meninos do Aleixo aí adoeceram. Andaço de sarampão, se disse, mas complicado; eles nunca saravam. Quando, então, sararam. Mas os olhos deles vermelhavam altos, numa inflama de sapiranga à rebelde; e susseguinte – o que não sei é se foram duma vez, ou um logo e logo outro e outro – eles restaram cegos. Cegos, sem remissão dum favinho de luz dessa nossa! O senhor imagine: uma escadinha – três meninos e uma menina – todos cegados. Sem remediável. O Aleixo não perdeu o juízo; mas mudou: ah, demudou completo – agora vive da banda de Deus, suando para ser bom e caridoso em todas suas horas da noite e do dia. Parece até que ficou o feliz, que antes não era. Ele mesmo diz que foi um homem de sorte, porque Deus quis ter pena dele, transformar para lá o rumo de sua alma (ROSA, 2006, p. 12).

O escritor mineiro concatenou, em sua obra, os diversos contrários que compõem o ser humano e a natureza e, por consequência, escolheu uma forma de escrita que reunisse essa dualidade. Desse modo, Rosa escreveu uma prosa extremamente poética, em que não é possível delimitar a separação entre as duas formas (narrativa e lírica) de discurso. Alfredo Bosi assim descreve a escrita rosiana:

Toda voltada para as forças virtuais da linguagem, a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre narrativa e lírica, distinção batida e didática, que se tornou, porém de uso embaraçante para a abordagem do romance moderno. *Grande sertão: veredas* e as novelas de *Corpo de baile* incluem e revitalizam recursos da expressão poética: células rítmicas, aliterações, onomatopeias, rimas internas, ousadas mórnicas, elipses,

cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, arcaico ou de todo neológico, associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos, coralidade. Mas como todo artista consciente, Guimarães Rosa só inventou depois de ter feito o inventário dos processos da língua. Imerso na musicalidade da fala sertaneja, ele procurou, em um primeiro tempo (tempo de *Sagarana*), fixá-la na melopeia de um fraseio no qual soam cadências populares e medievais (BOSI, 2003, p. 259).

Em cartas à tradutora de *Sagarana* para o inglês, Guimarães Rosa revela a qualidade poética de sua obra, cujos símbolos, ritmo e musicalidade ganham um significado novo, causando no leitor uma surpresa e um desconforto que o trazem para a realidade, para a vida:

Nas cartas a Harriet de Onís, tradutora norte-americana de *Sagarana*, Guimarães Rosa recomenda que a versão de seu livro de sagas para o inglês recuse o lugar-comum, a clareza prosaica e o encadeamento lógico-discursivo dos eventos a fim de corresponder à novidade morfosintática, à sensação de surpresa, ao dinamismo vital da linguagem poética, que pretende “falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor” (carta de 2 de maio 1959). Em consonância com a mundividência mitopoética da saga genuinamente rosiana, “o leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa – isto é, de vida” (carta de 11 de fevereiro de 1964). A unidade proliferante da vida, que se compraz na criação incessante de novas formas, e o princípio poético da linguagem, que se forma e se transforma na gestação de novas possibilidades expressivas, mutuamente se implicam. A força vital subage na forma verbal da saga rosiana. Fica bem claro, portanto, o motivo por que Guimarães Rosa aconselha Harriet de Onís a “traduzir como se fosse poesia, poemas, versos, e não prosa prosaica” (carta de 4 de novembro de 1964) (SOUZA, 2008, p. 19).

Dessa maneira, o autor de *Grande sertão: veredas* subverte a forma narrativa, instaurando uma crise na distinção entre os gêneros lírico e narrativo e buscando, através da nova linguagem que propõe, representar a fala sertaneja, dar vida à natureza do sertão, dizer o que nunca havia sido dito. Pode-se afirmar, portanto, que o narrador rosiano é único e, como um grande ator, sobe ao palco para representar e transformar-se em tudo aquilo que expressa.

Vamos agora estudar o narrador de Guimarães Rosa e entender como o tema do sertão vira forma na obra rosiana.

O narrador de Guimarães Rosa

O narrador rosiano se apresenta, conforme já mencionado, como um grande ator, que se metamorfoseia em diversos personagens para melhor se expressar e dar vida àquilo que apresenta. O tema do sertão, os personagens humanos e os personagens animais ganham um ponto de vista intrínseco a cada um: quando é um personagem humano que tem voz na narrativa, o leitor enxerga pelo seu ponto de vista, por seus olhos, e o mesmo se aplica aos personagens animais. Desse modo, o narrador se apresenta como um mediador que organiza a estrutura encenada, conforme explica o professor Ronaldo de Melo e Souza:

Na parceria narrativa dos dois mediadores (sujeito narrante e sujeito narrado), possível se torna conciliar a consciência poetológica do narrador erudito e a experiência imediatamente vivida dos personagens sertanejos. Ao adotar a perspectiva dos personagens, o narrador nos transmite a textura íntima de suas vivências. Os animais como os bois, por exemplo, são narrados do ponto de vista bovino. Todos os eventos narrados são duplamente filtrados pela consciência do narrador e a experiência dos personagens. A narração se metamorfoseia em refletorização, na medida em que os eventos são refletidos na percepção dos sentidos do corpo e da mente dos personagens (SOUZA, 2008, p. 15-16).

Em “Sarapalha”, por exemplo, uma das sagas de *Sagarana*, o narrador se notabiliza como dramaturgo, ator e espectador do drama: a tudo assistimos por diferentes pontos de vista. O tema de “Sarapalha” é a malária e o narrador do texto de Guimarães Rosa faz com que a temática se alastre por cada centímetro da narrativa, inclusive chegando ao ponto de transformar o cenário em um personagem que participa do processo geral de destruição provocada pela doença.



Sagarana é um livro de nove contos, publicado por Guimarães Rosa, no qual são apresentadas a paisagem e o homem de sua terra: Minas Gerais.

Ronaldes de Melo e Souza uma vez mais auxilia-nos na compreensão do papel do cenário na narrativa:

Singularizado como dramaturgo, o narrador rosiano mobiliza o dispositivo cenográfico da perspectiva espacial e converte o vau da Sarapalha no teatro em que se representa o drama trágico das vítimas da epidemia. O sintagma “tapera do arraial”, com que se inicia a narrativa, transcende a significação habitual de localização geográfica e adquire o sentido dramático da catástrofe trágica. No tupi, *ta’pera* significa aldeia extinta. O próprio narrador confirma a acepção indígena da expressão sintagmática ao explicitá-la no segundo período da cena de abertura: “Ali, na beira do rio Pará, deixaram largado um povoado inteiro”. A arte da cenografia, que articula a configuração da paisagem na estrutura narrativa de “Sarapalha”, nada tem a ver com a descrição ou pintura de cenas da natureza. O cenário jamais é descrito, mas sempre narrado como personagem que participa do processo geral de taperização. O rio que se contrai em “poços redondos num brejo de ciscos”, os “cardumes de mandis apodrecendo”, a gameleira, “fazedora de ruínas”, os morcegos, tudo traduz a epifania soturna do mundo taperizado (SOUZA, 2008, p. 45-46).

O narrador rosiano de “Sarapalha”, em alguns momentos da narrativa, se transmuda em espectador e expõe o ponto de vista daquele que assiste à história, conforme podemos verificar no excerto abaixo:

– Ai, Primo Argemiro, nem sei o que seria de mim, se não fosse o seu adjutório! Nem um irmão, nem um filho podia ser tão bom... não podia ser tão caridoso p’ra mim!...

– Bobagem, Primo. Aproveita e toma o remédio também, tudo junto, de uma vez.

– Não quero, já falei! Quero mais é ajudar este corpo a se acabar...

...(- “Nem um irmão, nem um filho!”...) ele está mas é enganando o companheiro!... Há quantos anos que esconde aquilo... Não! É hoje!... Não está direito... Tem de confessar... (ROSA, 2001, p. 169).

A última fala dessa passagem mostra a intervenção do narrador-espectador, indignado com a situação entre os dois primos, em que um considera o primo mais que um filho, mais que um irmão, ao passo que o outro engana o parente.

Ainda sobre “Sarapalha”, o momento final da saga exemplifica a qualidade do narrador rosiano de expor os fatos do ponto de vista dos personagens, pois a natureza que envolve a conversa entre os primos é apresentada pelos olhos de Primo Argemiro, que, já tomado pela malária, transforma o exterior em um espelho do seu interior:

Estremecem, amarelas, as flores da aroeira. Há um frêmió nos caules rosados da erva-de-sapo. A erva-de-anum crispa as folhas, longas, como folhas de mangueira. Trepidam, sacudindo as suas estrelinhas alaranjadas, os ramos da vassourinha. Tiritam a mamona, de folhas peludas, como o corselete de um cacununga, brilhando em verde-azul. A pitangueira se abala, do jarreta à grimpa. E o açoito-cavalos derruba frutinhas fendilhadas, entrando em convulsões.

– Mas, meu Deus, como isto é bonito! Que lugar bonito p’ra gente deitar no chão e se acabar!...

É o mato, todo enfeitado, tremendo também com a sezaõ (ROSA, 2001, p. 173).

Observe o quadro *Paisagem de outono com quatro árvores*, de Van Gogh, e perceba a similaridade que ele estabelece com a descrição de Primo Argemiro. Olhando a pintura colorida na internet, é possível constatar o quanto o tom amarelo intensifica a angústia vivida pelos personagens de “Sarapalha”, angústia igualmente presente na obra de Van Gogh.

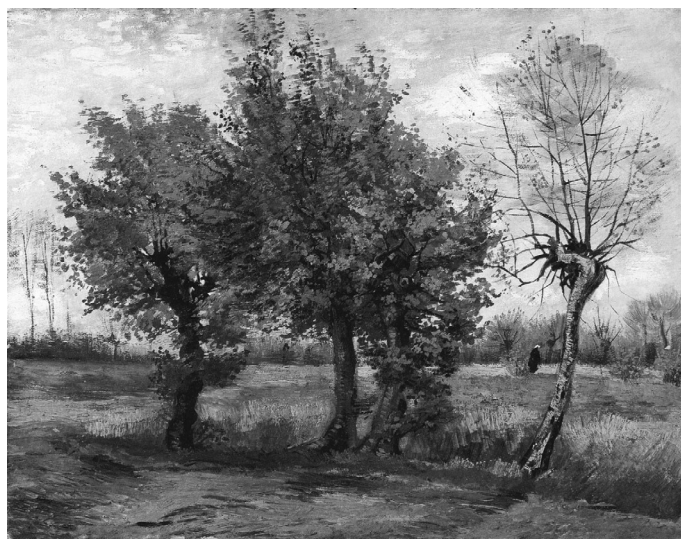


Figura 7.2: *Paisagem de outono com quatro árvores*, tela do pintor holandês Van Gogh.

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/46211349@N00/19366992/>

O domínio sobre a linguagem escrita é uma característica tão forte de Guimarães Rosa, que, por exemplo, com um simples travessão, o escritor é capaz de modificar toda a perspectiva narrativa. Isso ocorre em *Grande sertão: veredas*, em que a aparente narrativa em 1ª pessoa é desconstruída, transformando-se em um diálogo a partir do travessão inicial do texto: o narrador erudito – conforme as palavras de Souza – se ausenta de tal forma que toda a história do romance é construída através da fala de Riobaldo, em uma conversa com alguém chamado Nonada, que representa, simultaneamente, o leitor e o próprio narrador.

É interessante perceber a formação do nome “Nonada”, que pode ser separado, gerando: o sintagma preposicionado *no* e o vocábulo *nada*, que forma um significado bastante relevante para a fala de Riobaldo. O personagem está falando para o nada? Jogando palavras ao vento? Não haverá leitores que o ouvirão?

Essas perguntas ficam no ar e reforçam o apagamento do narrador erudito, que cede lugar à narração experiente de Riobaldo, no romance:

– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo o dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade (ROSA, 2006, p. 7).

Cerro. O senhor vê, contei tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco – que de tão grande se parece – parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia (ROSA, 2006, p. 607-608).

A partir dos trechos destacados da obra de Guimarães Rosa, foi possível compreender algumas características do narrador rosiano, o quanto foi inovador no cenário brasileiro, principalmente ao radicalizar o desaparecimento do narrador erudito em *Grande sertão: veredas*. Não podemos nos esquecer de que Guimarães Rosa estava intimamente relacionado ao romance moderno, em que o narrador se distancia da narrativa para propor uma perspectiva dual, retratando, assim, a visão dos personagens frente aos fatos e refletindo criticamente sobre cada momento ocorrido.

A seguir, veremos que, além de trazer inovações para a forma de expressão do narrador, Guimarães Rosa desconstruiu a separação entre os gêneros lírico e narrativo, trazendo o épico para a prosa, para o sertão. Mas, antes, vamos a uma atividade.

Atividade 1

Atende aos objetivos 1 e 2

Leia o poema a seguir, do poeta Carlos Drummond de Andrade.

Um chamado João

João era fabulista
fabuloso
fábula?
Sertão místico disparando
no exílio da linguagem comum?

Projetava na gravatinha
a quinta face das coisas
inenarrável narrada?
Um estranho chamado João
para disfarçar, para farçar
o que não ousamos compreender?

Tinha pastos, buritis plantados
no apartamento?
no peito?

Vegetal ele era ou passarinho
sob a robusta ossatura com pinta
de boi risonho?

Era um teatro
e todos os artistas
no mesmo papel
ciranda multívoca?

João era tudo?
tudo escondido, florindo
como flor é flor, mesmo não semeada?

Mapa com acidentes
deslizando para fora, falando?
Guardava rios no bolso
cada qual em sua cor de água
sem misturar, sem conflitar?
E de cada gota redigia
nome, curva, fim,
e no destinado geral
seu fado era saber
para contar sem desnudar
o que não deve ser desnudado
e por isso se veste de véus novos?

Mágico sem apetrechos,
civilmente mágico, apelador
de precípite prodígios acudindo
a chamado geral?
Embaixador do reino
que há por trás dos reinos,
dos poderes, das
supostas fórmulas
de abracadabra, sésamo?
Reino cercado
não de muros, chaves, códigos,
mas o reino-reino?

Por que João sorria
se lhe perguntavam
que mistério é esse?
E propondo desenhos figurava
menos a resposta que
outra questão ao perguntante?
Tinha parte com... (sei lá
o nome) ou ele mesmo era
a parte de gente
servindo de ponte
entre o sub e o sobre
que se arcabuzeiam
de antes do princípio,
que se entrelaçam
para melhor guerra,
para maior festa?
Ficamos sem saber o que era João
e se João existiu
de se pegar (ANDRADE, 1967).

Após a leitura, identifique, nos seus versos de “Um chamado João”, as características estudadas do escritor Guimarães Rosa e exemplifique, a partir do poema, o jogo intertextual que Drummond estabelece com a obra de Rosa.

Resposta comentada

Carlos Drummond de Andrade expõe, em poema-homenagem a Guimarães Rosa, algumas das características da obra rosiana, a saber: o narrador-ator, que se transforma no que está sendo narrado, trazendo o ponto de vista do personagem para a narrativa; o discurso simbólico que, ao tentar explicar algo, formula novos significados e novas questões, em vez de responder à pergunta feita; o dualismo barroco, que entrelaça bem e mal em um único ser, em um único fato e, finalmente, o jogo com a linguagem que o próprio Drummond utiliza no poema.

É possível perceber o jogo intertextual com a obra rosiana em diversos momentos do poema. Nas 3ª e 4ª estrofes, por exemplo, o poeta mineiro cita alguns elementos presentes nas sagas rosianas: “Tinha pastos, buri-tis plantados/no apartamento?/no peito? Vegetal ele era ou passarinho/sob a robusta ossatura com pinta/de boi risonho?” Ou, na penúltima estrofe, em que há referência ao romance *Grande sertão: veredas*: “Tinha parte com... (sei lá/o nome) ou ele mesmo era/a parte de gente/servindo de ponte/entre o sub e o sobre/que se arcabuzeiam/de antes do princípio,/que se entrelaçam/para melhor guerra,/para maior festa?”

Entre o lírico e o narrativo

Guimarães Rosa rompe com os gêneros literários, mistura-os, tornando inviável a distinção entre eles em sua obra. Logo, o gênero narrativo é invadido por uma série de mecanismos próprios ao gênero lírico, como a assonância, a aliteração, o ritmo, as rimas, as onomatopeias e o discurso simbólico.

Um texto que mostra essa qualidade rosiana com bastante clareza e primor é “O burrinho pedrês”, conto de *Sagarana* em que o escritor mimetiza a marcha dos bois:

Galhudos, gaiolos, estrelas, espácios, combucos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros, cambraias, chamurros, churriados, corombos, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, vareiros, silveiros... E os tocos da testa do mocho macheado, e as armas antigas do boi cornalão... (ROSA, 2001, p. 50).

A passagem da saga pode ser dividida em versos chamados *redondilhas menores* (que possuem cinco sílabas métricas) e que ditam o ritmo do caminhar da boiada; além disso, a aliteração enfatiza o rumor das patas no chão. O trecho ainda se prolonga:

As ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão... (ROSA, 2001, p. 50-51).

Esse ritmo lento dos bois, pouco a pouco, é acelerado e a velocidade dos versos dispara, mudando a estrutura para versos trissilábicos:

Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando... Dança doi-do, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem, voltas, vem na vara, vai não volta, vai varando... (ROSA, 2001, p. 51).

Ronaldes de Melo e Souza acentua a atenção que Guimarães Rosa pediu à tradutora de sua obra para os momentos rítmicos de “O burrinho pedrês”:

Na carta de 11 de dezembro de 1963, menciona o ritmo narrativo dos períodos compostos de pentassílabos e dos dezesseis versos de cinco sílabas. Em relação aos dois períodos pentassilábicos, observa que os adjetivos referentes a forma ou cores dos bovinos, que “se enfileiram, dois a dois, ou *aliterados*, aos pares de consoantes idênticas, iniciais, ou *rimando*” são “qualificativos rebuscados, que o leitor não conhece, não sabe o que significam”, mas que se justificam “como *substância plástica*, para, enfileirados, darem ideia, *obrigatoriamente*, do ritmo sonoro de uma boiada em marcha”. A propósito dos dezesseis versos de cinco sílabas, adverte que trata de “um período só *sonoplástico*, que, à base da metrificação e da pontuação rigorosa, escandindo *versos*, serve é para figurar outro dos ritmos tomados pela boiada em marcha”. A relação isomórfica entre o ritmo da boiada em marcha e o ritmo da prosa poética que a representa se impõe com tamanha força de figuração sonoplástica que o leitor atento pode visualizar e ouvir os gestos e os movimentos da boiada que parte da fazenda rumo ao arraial de embarque (SOUZA, 2006, p. 24, grifos do autor).

O recurso sonoro-rítmico que Guimarães Rosa utiliza dialoga diretamente com a poesia simbolista estudada na Aula 4. Rosa relê uma tradição de poesia para transmutá-la para a narrativa, não só escrevendo uma prosa poética, mas, literalmente, escrevendo poemas no interior das narrativas e ampliando o significado e a representação da paisagem, dos personagens e dos animais. Ainda em carta à tradutora norte-americana, o escritor mineiro expõe a qualidade simbolista que retoma:

Nas cartas a Harried de Onís, Guimarães Rosa cabalmente demonstra que “as palavras devem fornecer mais do que significam”. O narrador rosiano se define como encantador de palavras que arrebatam o leitor, tanto pela forma gráfica sugestiva, quanto pela sonoridade. As rimas, assonâncias e aliteraões, dispostas em “formas curtas, rápidas, enérgicas”, desempenham a função poética de “criar uma espécie de *música subjacente*” (carta de 11 de fevereiro de 1964). Insiste na assertiva de que sua missão como escritor consiste em despertar o leitor “de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos” para que ele possa ter “consciência viva do escrito, a todo momento”. Defende o postulado artístico de que a poeticidade da forma requer “a força elementar, selvagem”, “a obscuridade do mistério que é o mundo”, e não a clareza inexpressiva da lógica narrativa. Adverte que “é nos detalhes, aparentemente sem importância”, que se obtém os efeitos genuinamente poéticos, que suscitam, para além da significação lógico-discursiva, “a *música subjacente* ao sentido” (SOUZA, 2006, p. 25. Grifos do autor).

Assim, Guimarães Rosa mistura o gênero narrativo ao lírico, com a intenção de aprimorar o significado e o sentido de seu texto, capturando a herança simbolista da poesia e inovando ao inseri-la na prosa, tornando-se, dessa forma, um escritor singular, que busca, através da palavra, a melhor forma de representar a realidade.

O escritor mineiro utilizou a linguagem primorosamente, estudando as origens vocabulares e literárias para, a partir do conhecimento prévio dos mecanismos da língua, inovar, criar e romper com a tradição, trazendo o desconforto do novo para o leitor desavisado.

Conclusão

Guimarães Rosa foi um escritor caracterizado pela união de contrários dentro de sua obra, pois, ao visitar o estilo barroco, retomou uma tradição literária para, através dela, romper com diversos mecanismos de linguagem, dialogando, assim também, com a vanguarda literária. Ao unir tradição e vanguarda em sua obra, Rosa embutiu o questionamento como base de sua escrita, que, sempre de maneira simbólica, não permite respostas, mas sim, a convivência de diversos pontos de vista.

===== *Atividade final* =====

Atende ao objetivo 3

Leia as estrofes finais do poema simbolista “Violões que choram”, de Cruz e Souza:

[...]
 Vozes veladas, veludosas vozes,
 Volúpias dos violões, vozes veladas,
 Vagam nos velhos vórtices velozes
 Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.

Tudo nas cordas dos violões ecoa
 E vibra e se contorce no ar, convulso...
 Tudo na noite, tudo clama e voa
 Sob a febril agitação de um pulso
 (BASTOS, 2004, p. 89).

Após a leitura, compare o poema simbolista e os recursos que ele apresenta com o que você aprendeu sobre a narrativa lírica de Guimarães Rosa.

Resposta comentada

O poema de Cruz e Souza apresenta os recursos de aliteração e assonância para que, combinados, sugiram o dedilhar melancólico do violão. As palavras transcendem o significado, ao mesmo tempo em que apelam para a totalidade de percepção, sugerindo, através da musicalidade, um quadro mais perfeito da realidade que pinta. Guimarães Rosa, da mesma forma que Cruz e Souza, utiliza aliterações e assonâncias para sugerir uma total percepção da realidade que pinta, como notamos claramente na marcha de bois de “O burrinho pedrês”. Assim, Rosa inova ao trazer o recurso simbolista para o gênero narrativo e faz com que o leitor se depare com uma nova realidade de leitura, tendo que enfrentar o inaudito e o inédito do sertão em que sua obra se configura.



Resumo

Na presente aula, vimos a concatenação da tradição e da vanguarda em um único escritor, Guimarães Rosa. Percebemos, através de sua obra, como a conjugação de contrários pode servir para a inovação e o crescimento da literatura, que tem como papel fundamental fazer o leitor pensar e ler o mundo de forma diferente da usual.

Vimos também as características de Guimarães Rosa que tornaram essa união possível e como, através de um estudo profundo da linguagem, o escritor mineiro pode dizer o novo e buscar o inaudito, transformando a forma tradicional de narrar e contar histórias.

Leitura recomendada

O livro *Veredas no sertão rosiano*, organizado por Antonio Carlos Secchin, José Maurício Gomes de Almeida, Maria Lúcia Guimarães de Faria e Ronaldo de Melo e Souza, reúne textos de diversos autores, que percorrem desde estudos gerais sobre a obra rosiana até estudos específicos sobre *Sagarana*, *Grande sertão: veredas*, *Corpo de baile* e as estórias. Trata-se de um livro importantíssimo para um estudo mais profundo sobre o autor mineiro.

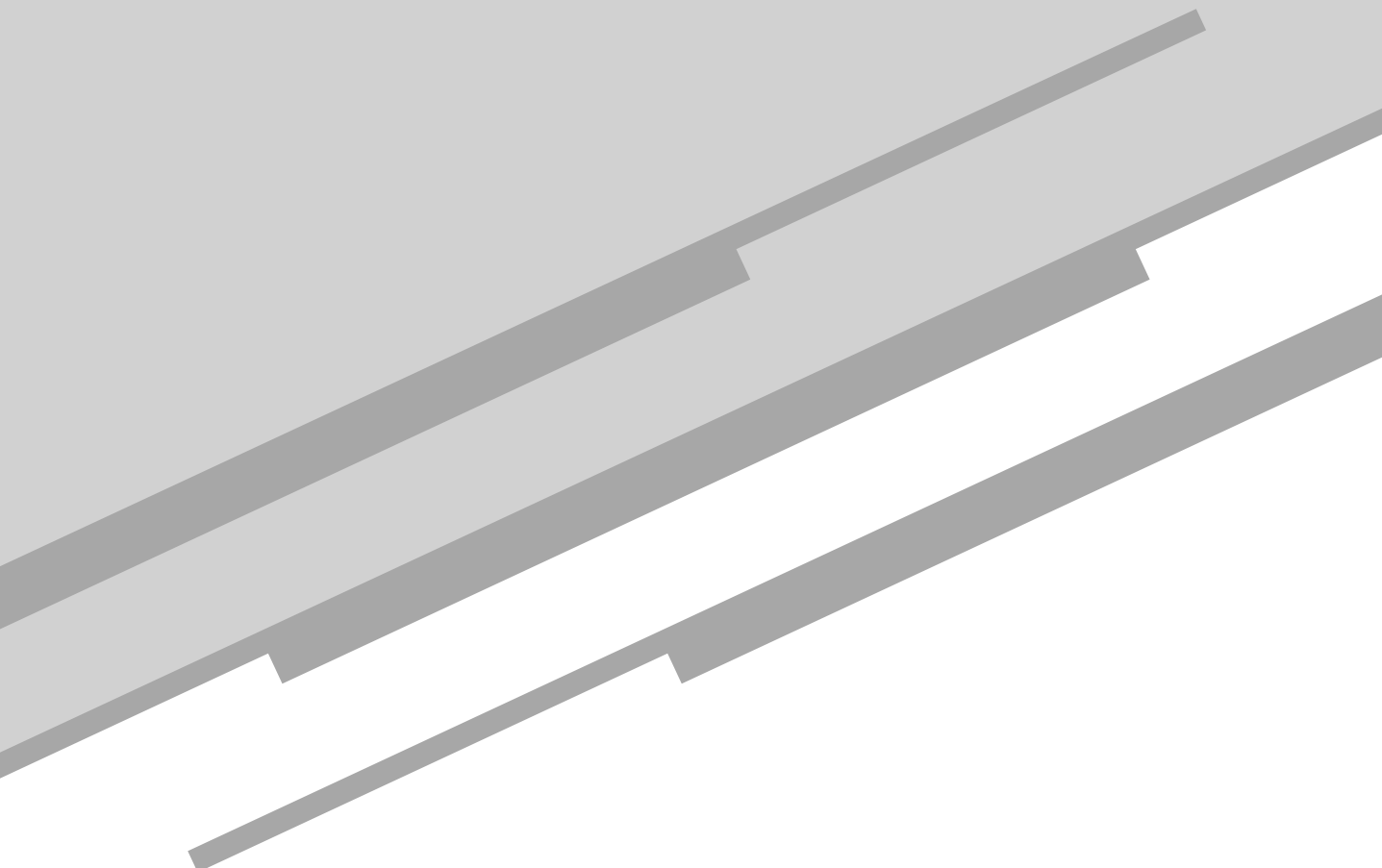
Outro livro essencial para se estudar Guimarães Rosa é *A saga rosiana do sertão*, de Ronaldo de Melo e Souza, um estudo primoroso sobre os dois livros de sagas de Rosa: *Sagarana* e *Corpo de baile*. O crítico aprofunda-se na poética rosiana e expõe um conteúdo relevante sobre as cartas do escritor mineiro a tradutores e ao jornalista pernambucano João Condé, que revelam grande parte dos “segredos” da obra rosiana.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 6, 22. nov. 1967.
- BASTOS, Alcmemo. *Poesia brasileira e estilos de época*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 18. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SECCHIN, Antonio Carlos et al. (Org.) *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

Aula 8

Abaixo o purismo



Meta

Expor as inovações e as lutas da vanguarda modernista brasileira a partir de dois grandes poetas: Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

Objetivos

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

1. reconhecer os parâmetros que definem uma boa literatura antes do Modernismo;
2. descrever as mais importantes características do que se entende por Modernismo brasileiro;
3. identificar as duas fases do Modernismo brasileiro e suas contribuições para a concretização de novos parâmetros literários.

Introdução

Antes de iniciar a aula, é importante perceber os múltiplos significados da palavra *poética* e como ela será utilizada aqui. Segundo o dicionário *Aurélio*, há quatro acepções para o vocábulo:

1. arte de fazer versos;
2. teoria de versificação;
3. crítica literária que trata da natureza, da forma e das leis da poesia;
4. estudo ou tratado sobre poesia ou a estética;

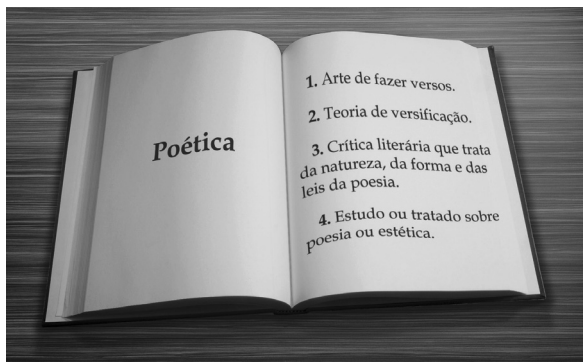


Figura 8.1: Definições de poética.

Em nosso propósito crítico, a melhor acepção para nossa aula é “estudo ou tratado sobre poesia ou estética”, pois é a partir de tratados sobre poesia que poderemos compreender como funcionou o principal embate entre tradição e vanguarda da história da literatura brasileira.

Não que esse embate não houvesse ocorrido anteriormente; a história literária mostra que os estilos de época funcionam como o pêndulo de um relógio: ora vinculados a uma tradição, ora a uma ruptura.

Porém, como já foi dito, o século XX brasileiro é o momento em que o termo *vanguarda* ganha uma acepção maior. É como se o termo fosse próprio desse tempo, porque é quando a nossa literatura se tornou oficialmente moderna, concretizando todas as conquistas iniciadas com os grandes escritores anteriores.

Para que isso acontecesse, houve um movimento iniciado no começo do século XX, mais precisamente no fim de sua segunda década, que culminou na Semana de Arte Moderna de 1922, funcionando como uma linha temporal que separa o passado literário da literatura moderna brasileira.



Figura 8.2: Na imagem, pode-se ver o cartaz que anunciava o último dia da Semana de Arte Moderna, de 1922.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arte-moderna-8.jpg>

Nesta aula, fixaremos nosso estudo no movimento modernista e em como ele modificou os parâmetros artísticos brasileiros. Estudaremos, principalmente, dois grandes escritores desse movimento: Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. O primeiro representa a fase inicial de luta modernista, já o segundo representa a fase em que há um amadurecimento, uma concretização das conquistas literárias iniciadas em 1922.

Assim, estudaremos:

- os parâmetros tradicionais de uma literatura purista;
- as características da vanguarda modernista brasileira;
- a luta para a mudança no cenário artístico do Brasil.

Parnasianismo *versus* Modernismo

Para compreender mais nitidamente a luta do Modernismo, é necessário fazer uma regressão ao estilo de época anterior: o Parnasianismo. Essa necessidade se deve ao fato de os parnasianos terem sido os maiores defensores do purismo literário que os poetas modernistas combateram intensamente. Assim, é preciso conhecer o que foi cultuado por parnasianos para entender as mudanças oferecidas na Semana de Arte Moderna.



Figura 8.3: O *Parnaso*, obra de Rafael Sanzio (1511) que retrata o Monte Parnaso, dedicado a Apolo e suas musas na mitologia grega. O nome *Parnasianismo* advém de Monte Parnaso, fazendo uma clara alusão aos valores estéticos da antiguidade clássica. Esses valores são expressos em poemas que cultuam a forma, privilegiando sonetos com rimas cuidadosamente elaboradas.

Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:4_Estancia_del_Sello_\(El_Parnaso\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:4_Estancia_del_Sello_(El_Parnaso).jpg)

O Parnasianismo, como já estudado, foi a escola que mais cultuou a forma e a pureza de métodos e regras literárias. Assim, para haver uma ruptura com o purismo literário, os escritores do início do século XX lutaram diretamente contra os parâmetros parnasianos de boa poesia.

Alcmeno Bastos, em *Poesia brasileira e estilos de época*, define a principal característica parnasiana: o “Formalismo”. Conforme Bastos,

O poeta parnasiano vai-se declarar um cultor da Forma, grafada assim mesmo, com maiúscula inicial. Tal formalismo manifesta-se principalmente na eleição do soneto – forma fixa por excelência, como tal disciplinadora do conteúdo, pois o poeta tem que se limi-

tar aos quatorze versos para dizer tudo o que pretende – e sua indispensável “chave de ouro”. A preocupação com o acabamento do poema mostra-se ainda no cultivo das rimas ricas, raras e mesmo preciosas. A linguagem também se adequa às exigências de rigor formal, pois o poeta parnasiano adotará um vocabulário “nobre”, resultado de rigorosa seleção do léxico, de uma sintaxe ortodoxa, purista, e de uma semântica econômica no emprego de figuras de linguagem. Em suma, o poeta parnasiano orienta-se “estritamente pelo princípio da *Arte pela Arte...*” (BASTOS, 2004, p. 70).

A Semana de Arte Moderna concatenou as diversas manifestações artísticas que buscavam uma liberdade criadora desvinculada das regras preestabelecidas e tão cultivadas por parnasianos. O escritor Graça Aranha, na Conferência que inaugurou a Semana de Arte Moderna, expôs a reação que o “novo” traria ao público e definiu com clareza o objetivo de arte liberta a que almejavam:

Para muitos de vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje é uma aglomeração de “horrores”. Aquele gênio supliciado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida se não são jogos da fantasia de artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. Não está terminado o vosso espanto. Outro “horrores” vos esperam. Daqui a pouco, juntando-se a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar aqueles que reagem movidos pelas forças do Passado. (ARANHA, 1922 apud TELES, 2012, p. 409).



Figura 8.4: O escritor Graça Aranha (1868-1931), um dos responsáveis pela Semana de

Arte Moderna de 1922.

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

As palavras de Graça Aranha foram direcionadas a todos que estavam ali, mas que não estavam prontos para o “novo”. Principalmente, ele falou para uma crítica presa ao passado e aos parâmetros de arte que não se encaixavam com aquelas exposições. É possível perceber uma referência a Monteiro Lobato em “aqueles que reagem movidos pelo passado”, que anos antes havia escrito uma crítica arrasadora à artista Anita Malfatti, ao mencionar os “horrores plásticos” da Semana. O quadro “Homem amarelo” é um exemplo destes “horrores plásticos”. Busque-o na internet para conferir!

Manuel Bandeira: “Os sapos e Poética”



Figura 8.5: O poeta Manuel Bandeira (1886-1968).

Fonte: http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/manuel-bandeira-poemas/#.VRGZ1fnF_fl

O poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira, foi lido na Semana de Arte Moderna como símbolo da luta empreendida por aqueles artistas. O poema possui, claramente, o objetivo de atacar o Parnasianismo, visando engrandecer a nova arte com características opostas, definida de forma simples por Graça Aranha: uma poesia liberta.

Quando foi lido durante o evento, o poema de Manuel Bandeira foi

amplamente vaiado, de modo que inúmeros jornais fizeram críticas severas à Semana.



Figura 8.6: Charge da época da Semana de Arte Moderna que ironiza os modernistas.

Fonte: <http://www.socialistamoderna.com.br/semana-de-arte-moderna-91-anos-os-sapos-de-manuel-bandeira/>

Os sapos

Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
– “Meu pai foi à guerra!”
– “Não foi!” – “Foi!” – “Não foi!”.
O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: – “Meu cancionero
É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinquenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma.

Clame a saparia
Em críticas cétricas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas...”

Urra o sapo-boi:
– “Meu pai foi rei!” - “Foi!”
– “Não foi!” - “Foi!” - “Não foi!”.

Brada em um assomo
O sapo-tanoeiro:
– “A grande arte é como
Lavor de joalheiro.

Ou bem de estatuário.
Tudo quanto é belo,
Tudo quanto é vário,
Canta no martelo”.
(BANDEIRA, 2013, p.46)

Devemos destacar algumas questões importantes no poema “Os sapos”, para que fiquem claras algumas características relevantes da poética modernista, principalmente a liberdade de expressão, que, mal interpretada, pode gerar “poetas” sem conhecimento da arte de se fazer poesia.

Primeiramente, é fundamental ressaltar o conhecimento amplo demonstrado por Manuel Bandeira em relação à poética anterior e seus conceitos de versificação e norma. Ao longo do poema, há uma série de referências a sonetos parnasianos, como, na 9ª estrofe, a menção ao

“joalheiro” de Olavo Bilac, o ourives bilaquiano.

Não podemos nos esquecer do ritmo marcado em **redondilhas menores**, uma ironia direta ao estilo parnasiano de fazer poesia, pois através desse ritmo, Bandeira emprega um dos versos mais abominados pelos parnasianos (por ser um verso extremamente popular) no próprio modo de eles se expressarem.

Dessa forma, Bandeira sabia exatamente contra o que estava lutando, e mais, possuía todas as habilidades necessárias para escrever um poema como era feito na época. Perceba que, ao criticar as características parnasianas, o poeta se utiliza delas no seu próprio poema como exemplos. Destacamos a 4ª estrofe, na qual o poeta critica os hiatos e os utiliza para demonstração.

Outro poema fundamental para a concretização do Modernismo e o conceito essencial de liberdade criativa que tornou possível a variedade de poéticas existentes nos dias de hoje foi “Poética”, de Manuel Bandeira.

Redondilhas menores

Nome dado aos versos de cinco sílabas.

Poética

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
[protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor.
Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o
[cunho vernáculo de um vocábulo.
Abaixo os puristas

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquíptico
Sifilítico
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.

De resto não é lirismo
Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante
[exemplar com cem modelos de cartas e as
diferentes maneiras de agradecer às mulheres,
etc.

Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbedos
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
O lirismo dos clowns de Shakespeare

– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.
(BANDEIRA, 2013, p. 105)

Bandeira reitera a crítica feita em “Os sapos”, porém não mais se utilizando de um poema-piada, nem mesmo de um jogo intertextual. Agora, ele expõe o conceito da nova poética modernista utilizando a liberdade métrica e criadora para compor os versos.

Quando Bandeira diz “Todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis”, alude aos versos que excederiam o limite clássico das 12 sílabas do alexandrino, versos tão livres, aliás, que sequer cabem em uma linha, como o 3º e o 4º versos do poema.

É interessante perceber que o poeta, ao compor os versos, vai listando as características modernistas:

- a liberdade métrica;
- a dessacralização da poesia;
- a linguagem coloquial;
- o nacionalismo.

E o mais importante, Bandeira se utiliza de todas essas características na composição do poema. Sem esquecer o último verso, que ressoa como lema: “Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”.

O símbolo da liberdade criadora, emblemático na luta para derrotar todas as normas, foi o verso livre, pois é o traço mais evidente da revolução poética modernista.



É importante frisar que essa liberdade buscada não propagava que qualquer linha seria considerada verso, mas que haveria, a partir daquele momento, uma série de novas possibilidades.

Alcmeno Bastos, ao explicar a liberdade métrica modernista, destaca a nova qualidade do verso:

Com o verso-livre, todas as regras de versificação tradicionais foram postas de lado. O ritmo, por exemplo, tornou-se “psicológico”, pois não prendia mais à métrica, isto é, à quantidade de sílabas de um verso, à regularidade dos acentos internos, e mesmo à medida das estrofes, deixando o leitor à vontade para estabelecer, por sua conta, as pausas, os tempos fortes, apenas de modo tênue guiado pelo verso [...]. Tão evidente é por si mesmo o verso-livre, que parece dispensar qualquer comentário explicativo: a olho nu o leitor logo percebe a extensão variada dos versos de um poema assim composto, bem como seus ouvidos logo percebem a ausência da rima, “musical” e embaladora. Contudo, a observação mais atenta do poema pode revelar que a liberdade métrica está a serviço de um sistema de significação expressivo. (2004, p.106)

Esse sistema de significação expressivo é exemplificado pelo teórico por meio do poema “Anedota búlgara”, de Carlos Drummond de Andrade. Ao organizar os versos, o poeta destaca determinadas expressões para salientar o tom irônico com que descreve o czar:

Era uma vez um czar naturalista
que caçava homens,
quando lhe disseram que também se caçam borboletas e andorinhas
ficou muito espantado e achou uma barbaridade.
(DRUMMOND, 1992 apud VIANA, 2010, p. 50)

Alcmeno Bastos explica o jogo irônico drummondiano:

O segundo verso realça, justamente por apresentar-se como um verso, ocupando uma linha do poema, e a despeito de, sintaticamente, ser apenas uma oração subordinada, e ainda pela brevidade exemplar, aquilo que mais interessa ao poeta mostrar ao leitor com aparente indiferença: a odiosa atividade do “czar naturalista”. O sintagma “que caçava homens”, extraído do sintagma maior, revela, de parte do poeta, clara consciência de sua expressividade semântica, a que corresponde a expressividade gráfica (formal, dito de outro modo) do verso-linha. (2004, p. 106).

Dessa forma, podemos destacar algumas características que compõem a 2ª fase modernista, na qual houve um amadurecimento das questões de liberdade criativa, abrindo espaço para uma inquietação social, para uma poesia de questionamento da existência humana: qualidades que podemos enxergar em “Anedota búlgara”.

Atividade 1

Atende aos objetivos 1 e 2

Leia o poema a seguir, de Antonio Carlos Secchin.

Soneto das luzes

Uma palavra, outra mais, e eis um verso,
doze sílabas a dizer coisa nenhuma.
Trabalho, teimo, limo, soffro e não impeço
que este quarteto seja inútil como a espuma.

Agora é hora de ter mais seriedade,
para essa rima não rumar até o inferno.
Convoco a musa, que me ri da imensidade,
mas não se cansa de acenar um não eterno.

Falar de amor, oh pastor, é o que eu queria,
porém os fados já perseguem teu poeta,
deixando apenas a promessa da poesia,

matéria bruta que não coube no terceto.
Se o deus flecheiro me lançasse a sua seta,
eu tinha a chave pra trancar este soneto.
(SECCHIN, 2002, p. 137).

Após a leitura do soneto, compare-o aos poemas estudados de Manuel Bandeira, expondo os parâmetros preestabelecidos para uma boa literatura anteriores ao Modernismo e as características que compõem a nova poética modernista.

Resposta comentada

O soneto de Secchin dialoga diretamente com o poema “Os sapos” de Manuel Bandeira, pois ambos se utilizam da intertextualidade com o Parnasianismo para desconstruir e questionar a poética parnasiana.

Essa intertextualidade não se restringe ao conteúdo, mas também se revela na forma, pois Secchin escreve um soneto de versos alexandrinos com um esquema de rima completo, ou seja, utiliza os próprios parâmetros parnasianos para criticá-los. Manuel Bandeira, em contrapartida, utiliza, em “Os sapos”, versos em redondilha menor para diminuir o valor da fala parnasiana, e concretiza, em “Poética”, os novos parâmetros enunciados: a liberdade métrica, a linguagem coloquial, o nacionalismo e a dessacralização da poesia.

Drummond: “No meio do caminho” e “O sobrevivente”



Figura 8.7: O poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987).

Como foi dito na parte anterior, estudaremos agora a 2ª fase do Modernismo, em que a poesia representa um amadurecimento e um aprofundamento das conquistas da geração de 1922: é possível perceber a influência exercida sobre os jovens que iniciaram sua produção poética após a realização da Semana de Arte Moderna.



O livro *Alguma poesia* (1930), de Carlos Drummond de Andrade, foi dedicado a Mário de Andrade. Esse é um exemplo que nos leva a perceber como a primeira geração modernista influenciou a segunda.

Formalmente, os novos poetas continuam a pesquisa estética iniciada na década anterior, cultivando o verso livre, a linguagem coloquial, a poesia sintética. Entretanto, é na temática que se percebe uma nova postura artística desse novo modernismo: passa-se a questionar a realidade com mais vigor e, fato extremamente importante, o artista passa a se questionar como indivíduo e como artista em sua tentativa de explorar e de interpretar o estar-no-mundo. O resultado é uma literatura mais construtiva e mais politizada, que não quer e não pode se afastar das profundas transformações ocorridas nesse período.

Carlos Drummond de Andrade, como já visto anteriormente, traz essas preocupações para sua poesia. Mesmo sendo um poeta que está constantemente questionando a si mesmo e a escrita poética, possui um olhar para as questões humanas e o estar-no-mundo. Os poemas que estudaremos a seguir são exemplos dessa dupla preocupação drummondiana, que enriquece e amadurece as conquistas da primeira geração modernista.

Por meio dos poemas de Manuel Bandeira, pudemos enxergar a luta pela liberdade criadora. Agora, com Drummond, veremos a concretização das conquistas e como, mesmo apontando constantemente para o questionamento poético, o poeta olhará para si mesmo e para o mundo.

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

(ANDRADE, 2006, p. 237)

“No meio do caminho” é um poema emblemático dentro do Modernismo e da obra de Drummond primeiramente por trazer de forma, tão aberta as características pelas quais lutavam os modernistas da Semana de 22. Quando publicado, em 1928, na modernista *Revista de Antropofagia*, tornou-se um verdadeiro escândalo, pois, além da repetição do verso “tinha uma pedra no meio do caminho”, apresentava o uso da linguagem coloquial *ter* em vez de *haver*. Era uma antipoesia por completo, que proporcionou a organização de um livro de críticas feito pelo próprio Drummond. Mas apesar desse questionamento escancarado, há nos dois versos que não se repetem, conforme analisado a seguir, uma reflexão frente ao mundo e a si mesmo, uma reflexão que ecoa por toda a obra drummondiana.

Heitor Ferraz Mello, no ensaio “Drummond, o antibusto”, destaca a importância do poema no movimento modernista e na obra do autor mineiro:

É sem dúvida um marco não só do modernismo como também da poesia de Drummond, já que esta pedra-obstáculo vai aparecer várias vezes em sua obra e tornar-se mesmo um símbolo da atitude reflexiva do poeta.

Drummond, diante da pedra que o marcaria para sempre, não foge ao enigma: “Nunca me esquecerei desse acontecimento/ na vida de minhas retinas tão fatigadas”. Parece que sempre haverá um obstáculo impedindo a compreensão mais ampla da “máquina do mundo”. O que logo chama a atenção, pensando na tradição da lírica posterior a Drummond, é a atitude reflexiva do poeta diante da pedra, e não mimética. Drummond não quis virar pedra, recusou-se insistentemente em petrificar-se. Estaca diante do obstáculo para compreendê-lo e não para se tornar o próprio obstáculo. Essa postura, pode-se assim dizer, o acompanhará até o final da vida, até os seus versos de despedida publicados no póstumo *Farewell*. (MELLO, 2010).

Dessa forma, “No meio do caminho” marca o movimento modernista, por adotar de forma escandalosa a liberdade métrica e a linguagem coloquial. A obra de Drummond, por expor a atitude questionadora do poeta, exemplifica as características da 2ª fase modernista, reunindo a reflexão e a liberdade criadora.



Carlos Drummond de Andrade é um poeta reconhecidamente crítico.

Leia o boxe anterior. O que queremos dizer com isso?

Drummond, em sua obra, está constantemente pensando sobre ela mesma, sobre si mesmo, sobre o mundo. O poeta mineiro se veste da diversidade para compor poemas múltiplos com vários pontos de vista. Chega até a dizer em um poema e desdizer o que disse em outro.

Por essa razão, há uma série de **metapoemas** na obra de Drummond. Há uma belíssima peça de Maurits Cornelis Escher chamada *Desenhando-se*, que exemplifica a metalinguagem. Busque essa peça na internet, é realmente muito interessante!

O poema “O sobrevivente” é um metapoema, que, ao pensar a si mesmo, pensa o mundo:

O sobrevivente

Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade. [...]

Os homens não melhoram
e matam-se como percevejos.

Os percevejos heroicos renascem.

Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.

E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

(Desconfio que escrevi um poema.)

(ANDRADE, 2013, p. 56).

Drummond ironiza a poética tradicional, questionando a validade da forma/fôrma de escrita, ou melhor, derrubando-a, mas de maneira sutil, com um sorriso nos lábios. Enuncia a impossibilidade de poesia, a morte da poesia, escrevendo um poema; porém, um novo poema, com uma nova poética.

O título remete a dois olhares: o poema sobrevivente e o ser humano sobrevivente. Diante da impossibilidade de vida e de

Metapoema

Poema que pensa sobre o próprio fazer poético.

escrita, ele ainda escreve e ainda vive. O poeta concatena a metalinguagem e uma forte crítica social, trazendo à tona as duas grandes qualidades da 2ª fase modernista.

“O sobrevivente” é um poema com um olho sobre si mesmo e outro sobre o mundo.

Conclusão

O Modernismo brasileiro, visto como a típica vanguarda nacional, concretizou diversas mudanças iniciadas por movimentos anteriores em uma luta firme e vigorosa contra parâmetros preestabelecidos por cultores de um purismo excessivo frente à arte. Os artistas da Semana de 1922 foram essenciais para que a liberdade criativa chegasse ao Brasil, estabelecendo a diversidade como novo parâmetro literário. Não haveria mais uma Poética, mas sim diversas poéticas inerentes a cada autor. A 2ª geração modernista já exemplificou essa conquista, trazendo na linguagem de cada escritor os questionamentos sobre a humanidade e o mundo.

Atividade 2

Atende aos objetivos 2 e 3

Busque na internet o quadro *Operários* (1931), de Tarsila do Amaral, e observe a imagem com atenção.

Após observar a imagem, identifique aspectos dela que se vinculem à 2ª fase modernista, comparando-a ao poema “O sobrevivente”, de Carlos Drummond de Andrade.

Resposta comentada

O quadro de Tarsila do Amaral expõe uma crítica social e humana através de um novo tipo de pintura que não se vincula mais a uma tradição das artes plásticas, da mesma forma que o poema “O sobrevivente”, de Carlos Drummond de Andrade. Drummond questiona e reflete sobre a sociedade e sobre o ser humano, utilizando a liberdade criadora conquistada pelos modernistas da Semana de 1922.

Resumo

Nesta aula, utilizamos a acepção de poética como um “estudo ou tratado sobre poesia ou estética”, pois, a partir de tratados sobre poesia, podemos compreender como funcionou o principal embate entre tradição e vanguarda da história da literatura brasileira (passado literário × Modernismo).

O século XX brasileiro é o momento em que o termo *vanguarda* ganha uma acepção maior. Houve um movimento que culminou na Semana de Arte Moderna de 1922, funcionando como uma linha temporal que separa o passado literário da literatura moderna brasileira.

Para compreender mais nitidamente a luta do Modernismo, é necessário fazer uma regressão ao estilo de época anterior: o Parnasianismo. Isso porque os parnasianos foram os maiores defensores do purismo literário que os poetas modernistas combateram intensamente.

O poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira, foi lido na Semana de Arte Moderna como símbolo da luta empreendida por aqueles artistas. O poema possui, claramente, o objetivo de atacar o Parnasianismo, visando engrandecer a nova arte com características opostas.

Outro poema fundamental para a concretização do Modernismo e o conceito essencial de liberdade criativa que tornou possível a variedade de poéticas existentes nos dias de hoje foi “Poética”, de Manuel Bandeira. Nele, Bandeira reitera a crítica feita em “Os sapos”, porém não mais se utilizando de um poema-piada, nem mesmo de um jogo intertextual. Agora, ele expõe o conceito da nova poética modernista utilizando a liberdade métrica e criadora para compor os versos.

É interessante perceber que o poeta, verso a verso, vai listando as características modernistas: a liberdade métrica, a dessacralização da poesia, a linguagem coloquial e o nacionalismo. E o mais importante, se utiliza de todas essas características na composição do poema.

O símbolo da liberdade criadora, emblemático na luta para derrotar todas as normas foi o verso livre, pois é o traço mais evidente da revolução poética modernista.

Na 2ª fase modernista, os novos poetas continuam a pesquisa estética iniciada na década anterior, cultivando o verso livre, a linguagem coloquial, a poesia sintética. Entretanto, é na temática que se percebe uma nova postura artística: passa-se a questionar a realidade com mais vigor e, o artista passa a se questionar como indivíduo e artista em sua tenta-

tiva de explorar e de interpretar o estar-no-mundo. O resultado é uma literatura mais construtiva e mais politizada, que não quer e não pode se afastar das profundas transformações ocorridas nesse período.

Drummond, em sua obra, está constantemente pensando sobre ela mesma, sobre si mesmo, sobre o mundo. Por essa razão, escreve uma série de metapoemas.

Drummond ironiza a poética tradicional, questionando a validade da forma/fôrma de escrita, ou melhor, derrubando-a, mas de maneira sutil. Enuncia a impossibilidade de poesia, a morte da poesia, escrevendo um poema; porém, um novo poema, com uma nova poética.

Leitura recomendada

O livro *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*, de Gilberto Mendonça Teles, reúne textos essenciais para a compreensão da vanguarda e do Modernismo brasileiro, como os manifestos e a conferência de Graça Aranha na abertura da Semana de Arte Moderna de 1922. Ivan Junqueira declara sobre o livro: “Trata-se de um texto que oferece ao leitor brasileiro uma visão tão vertical quanto abrangente do que foram esses momentos cruciais para os destinos da literatura ocidental e quais as suas repercussões sobre o desenvolvimento de nossas próprias vanguardas nacionais”.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 58. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Alguma poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. 6. ed. São Paulo: Global, 2013.

BASTOS, Alcmenio. *Poesia brasileira e estilos de época*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 18. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MELLO, Heitor Ferraz. Drummond, o antibusto. *Revista Cult*, São Paulo, n. 62, 11 mar. 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/drummond-o-antibusto/>>. Acesso em: 15 out. 2015.

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

SECCHIN, Antonio Carlos. *Todos os ventos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

VIANA, Carlos Augusto P. Presença do cotidiano e crítica social em Carlos Drummond de Andrade. *O Marrare*, Rio de Janeiro, n 12, p. 47-66, 1. sem. 2010. Disponível em: <www.omarrare.uerj.br/numero12/carlos.html>. acesso em: 30 jan. 2018.

Aula 9

Entre a respiração e o sufocamento,
uma questão de gênero e poética

Meta

Trazer a obra de Clarice Lispector para frente de cena, demonstrando características da Geração de 45, bem como a maneira peculiar com que a autora renunciou a escritura literária pós-modernista.

Objetivos

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

1. reconhecer na obra de Clarice Lispector as principais características da literatura produzida pela Geração de 45;
2. identificar no experimentalismo da linguagem clariciana o vanguardismo literário que precedeu duas das principais questões do Pós-Modernismo: a ruptura dos gêneros e o sentimento de agora.

Introdução

No que diz respeito à chamada Geração de 45, há um constante embate teórico sobre seu estatuto, na medida em que alguns estudiosos já acreditam ser o prenúncio do chamado Pós-Modernismo. De fato, já nessa época, observamos que os escritores colocam-se muito afeiçoados à linguagem, numa constante busca pela palavra exata – passando, assim, por vezes, a um rigor formal muito diferente daquele propagado pela Semana de 22. É interessante reparar a busca exacerbada pela palavra ideal, em oposição à estética do cotidiano.



Na periodização tradicional da literatura brasileira, chamamos de Geração de 45 à 3ª geração modernista, que nasce no contexto do pós-guerra e do pós-ditadura Vargas.

Ao rompermos com essa constante necessidade de categorização, em que as obras parecem sempre ser taxadas por uma escola literária, veremos uma geração acima de tudo profícua, da qual surgiu uma imensidade de nomes fundamentais para a história da nossa literatura. Dentre eles, podemos citar não só Clarice Lispector, como Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna, Lygia Fagundes Telles, Mário Quintana e Ledo Ivo. Além dos novos nomes, é importante destacar o fato de os escritores anteriores, como Carlos Drummond de Andrade, terem continuado a produzir nesse momento.

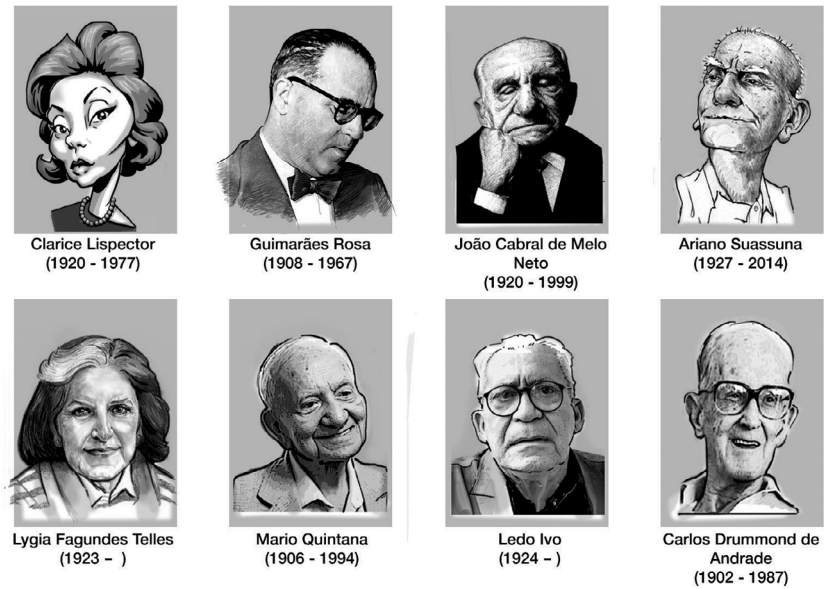


Figura 9.1: Alguns dos principais escritores que produziram ao longo da chamada Geração de 45.

O que podemos observar nessa Geração de 45 é uma forte vocação criativa que, apesar de sentir-se livre para retornar a algumas estéticas anteriores, continua a busca expressiva por uma linguagem inovadora – o que, sem dúvida, vem como resquício dos ensinamentos de 1922. Apesar disso, segundo **Affonso Romano de Sant’Anna**, o exercício vocabular e a busca pelo intimismo neorromântico e neossimbolista dessa seriam evidências claras de um programa oposto ao propagado pelo Modernismo.

Essa é uma discussão pouco produtiva se pensarmos no valor literário dos escritores surgidos nessa fase e, mais ainda, se considerarmos os conceitos de tradição e ruptura sob a ótica de Silviano Santiago e Octavio Paz, como vimos até agora. Sendo assim, fundamentalmente, você deverá extrair dessa ideia de Geração de 45 apenas algumas características inegáveis e que reafirmam o impulso criativo daquela época – e aqui, mais especificamente, de Clarice Lispector:

- pesquisa linguística;
- experimentação estética;
- composição por vezes abstrata;
- especialmente, um amadurecimento da proposta inicial do Modernismo, reconciliando tradição e modernidade.

AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA (1937-)

Importante escritor, professor e pesquisador de literatura brasileira que participou ativamente de movimentos de vanguarda poética.

Ficou claro, até agora, que a modernidade consiste em atribuir novos significados e novas formas àquilo que já foi feito, de modo a evidenciar a escrita original de cada autor. Vemos uma escrita pautada pela inovação e pelo vanguardismo, conforme podemos verificar já no Barroco, com suas influências até os dias de hoje. No entanto, podemos dizer que o desejo de modernidade, em diálogo com a tradição, ganhou força e evidência como grande mote dessa nova geração – talvez nunca visto em nossa literatura até então.

Nesta aula, você vai perceber que Clarice Lispector, em busca da palavra primordial, esmiuçou a alma humana intensamente. Junto com isso, em sua obra, temos reavivados de forma peculiar o intimismo romântico e a prosa poética, que, segundo já vimos, nasceu de Cruz e Sousa em pleno simbolismo. Vejamos então agora os livros *Água viva* e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, ressaltando o tom da época em diálogo com sua autenticidade e com seu vanguardismo na ruptura de gêneros.

Água viva*: um presente contínuo em busca do *it



Antonio Andrade (Editora Abril)

Figura 9.2: Clarice Lispector.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Clarice_Lispector.jpg

De forma geral, podemos dizer que a escrita de Clarice Lispector vem marcada constantemente pelo fluxo de consciência, pela metáfora

desprovida de sentido usual, pela ruptura de gêneros e de enredo. Trata-se de uma obra aberta, na qual a resignificação impera numa eterna busca pelo não sentido. Segundo Alfredo Bosi:

Há na gênese dos seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise. O espírito, perdido no labirinto da memória e da autoanálise, reclama um novo equilíbrio. *Que se fará pela recuperação do objeto*. Não mais na esfera convencional de algo-que-existe-para-o-eu (nível psicológico), mas na esfera da sua própria e irredutível realidade. O sujeito só “se salva” aceitando o objeto como tal; como a alma que, para todas as religiões, deve reconhecer a existência de um Ser que a transcende para beber nas fontes da sua própria existência. Trata-se de um salto do psicológico para o metafísico, salto plenamente amadurecido na consciência da narradora. (BOSI, 2006, p. 452, grifo do autor).

Os narradores claricianos lutam contra suas contradições, numa consciente procura por aquilo que lhes falta – criando, por vezes, um discurso que para Alfredo Bosi beira “um estilo ensaístico”, um exemplo da crise dos gêneros textuais na obra da autora. Em *Água viva* verificamos que a narradora põe-se a dialogar com alguém indeterminado; temos a impressão de que se trata de uma carta, com a qual responde a um possível interlocutor (que bem poderia ser ela mesma, num diálogo interior):

Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante.

Foi assim que vi o portal de igreja que pintei. Você discutiu o excesso de simetria. Deixa eu te explicar: a simetria foi a coisa mais conseguida que fiz. Perdi o medo da simetria, depois da desordem da inspiração. É preciso experimentar ou coragem para revalorizar a simetria, quando facilmente se pode imitar o falso assimétrico, uma das originalidades mais comuns. Minha simetria nos portais da igreja é concentrada, conseguida, mas não dogmática. É perpassada pela esperança de que duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria. (LISPECTOR, 1998b, p. 75-76).

Nesse livro, estamos diante de uma narradora-pintora, que procura do início ao fim uma forma de captar na linguagem a maneira ideal de pôr em cena aquilo que ela consegue com as tintas. No fragmento citado, mais do que verificar as questões de gênero textual, é interessante observar a análise que a narradora faz de sua pintura em diálogo com a proposta de trazer modernidade à tradição. Imaginamos o interlocutor questionando a simetria do equilíbrio das formas, tal qual um modernista da década de 1920. Se “a originalidade mais comum” é o falso assimétrico, é preciso inovar profanando a simetria, de tal modo que a assimetria seja uma possibilidade se olharmos mais de perto. Assim é a obra de Clarice Lispector.

O existencialismo de Clarice leva às últimas consequências o esmiuçamento da alma humana. Com isso, o romance se faz pela mistura de gêneros textuais, desequilibrando conceitos fechados e dogmáticos. Imagino que, nesse momento, duas perguntas venham à sua cabeça:

- deixaria de ser romance por não ter começo, meio e fim?
- ou por não ter personagens e um enredo tradicional?

Eu responderia dizendo que *Água viva* é um romance sobre a descoberta das emoções. Sobre uma relação entre dois sujeitos, eu e tu, que se indeterminam pela resignificação da existência. Há uma tentativa de se autodescobrir, para si mesma e para o mundo. Diante disso, a narradora exterioriza o devaneio também em linguagem, num vai e vem entre eu e escritura, que também passa a ser questionado. É um dos últimos romances, publicado em 1973, que parece bem servir de teoria sobre seu fazer literário: “Tentei classificar o livro: notas? Pensamentos? Fragmentos autobiográficos? Cheguei à conclusão que é tudo isso junto.” (LISPECTOR, 1998b, p. 82). Esse é um fragmento exemplar para a indeterminação dos gêneros, que será evidente no Pós-Modernismo.

A experimentação estética em Clarice, além do formato narrativo – que, para a pesquisadora Lúcia Helena, se trata de um poema em prosa –, também vem marcada pela pesquisa linguística. Uma pesquisa que transcende os limites do dicionário, no sentido de riqueza vocabular, ganhando a profundidade de dar conta do inenarrável. Uma palavra não nascida, que seus narradores buscam, conforme a própria autora diz, desde a placenta. Gabriela Lírio Gurgel, a propósito da criação literária de Clarice Lispector, afirma:

Escrever sobre a palavra é fazer escritura de outra escritura. Paisagem sobre retrato. Criação de outra criação. Um duplo metafórico que se encerra no limite da linguagem. Esbarra-se continuamente com o silêncio de uma falta de significados. Falta exaustivamente discutida que se assemelha a fato por demais conhecido. O estranhamento vem do reconhecimento do que é familiar e, ao mesmo tempo, cego. Círculo que sempre retorna acenando um começo sem início nem fim. A linguagem do outro se interpõe e o desejo é de um fluxo contínuo sem interrupção, sem pausa, sem aviso prévio. O medo de enlouquecimento da narrativa é total nesse lugar escuro, ponto de interrogação de um sujeito que lida com a palavra na emergência de um tempo presente e interdito, um futuro tantas vezes premeditado. (GURGEL, 2001, p. 9).

Na obra de Clarice verificamos esse “fluxo contínuo sem interrupção” movido por um desejo que se pauta pelo agora. Há uma busca constante pela palavra ideal, que estaria pautada pela ausência de significados – uma palavra no escuro. Para relatar o anseio, em *Água viva*, é preciso abrir mão de tudo que aprisiona a linguagem. A libertação dos gêneros textuais parece ser uma das fundamentais medidas para tal intento:

Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real. Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto, e no futuro: a invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro. Desde já é futuro, e qualquer hora é hora marcada. Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. (LISPECTOR, 1998b, p. 13).

A ambientação insólita, no sentido de afastamento da lógica, constrói um significado sem nome para a realidade íntima e mental da personagem-narradora – que transita entre a respiração e o sufocamento do “instante-já”, como ela classifica. Um instante tão fugidivo que imediatamente já passou ao seguinte. Dessa forma, observamos nesse romance um contínuo que é sempre o agora, sempre marcado pela ansiedade presente.

Diante do desejo de se trabalhar com a matéria-prima, a narradora lança a ideia de *it* como coisa sem nome. Um *it* que transita entre o real e o imaginário, o humano e o não humano, a existência e a não existência,

entre o arcaico e o moderno – uma origem que bem pode ser o fim, em função do fluxo contínuo, uma possível ideia de eterno retorno. Não existe na narrativa um acontecimento e um clímax, somente um constante fluxo de ideias e a busca pela não classificação também de si mesma:

Terei de morrer de novo para de novo nascer? Aceito. Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em “ele” ou “ela”. Por enquanto o que me sustenta é o “aquilo” que é um “it”. Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmagô é it mole e vivo, precívél, periclitante. Vida de matéria elementar. (LISPECTOR, 1998b, p. 45).



Perceba que a autora utiliza o termo *it*, do inglês, no intuito de tornar o objeto narrado mais abrangente, excluindo algumas limitações, como gênero (masculino ou feminino).

Em relação à criação linguística, repare que, para Clarice, o verbo *ser* deixa de ser um verbo de ligação, sendo promovido a intransitivo. Ao resignificar o verbo, quer nos dizer que deixou de ser categorizada, voltando ao estado primordial e sem classificação. Com isso, é possível dizer que ela quase alcança seu desejo de plenitude e felicidade.



É importante que você se lembre de que, em língua portuguesa, o verbo de ligação não indica ação: como o nome diz, ele faz a ligação entre dois termos da oração, normalmente sujeito e predicado. Já o verbo intransitivo possui sentido completo em si, ou seja, não precisa de complemento para expressar sua intenção, sendo autossuficiente.

Sendo assim, partindo dos elementos citados, você observou em Clarice Lispector aspectos fundamentais da chamada Geração de 45. Além disso, pode verificar a forma peculiar com a qual ela problematiza a existência humana, libertando-se dos gêneros textuais e do sentimento de mundo que transita entre passado, presente e futuro. Tudo, na narrativa clariciana, é o agora. Esses aspectos a fizeram vanguardista de características literárias que só apareceriam a partir da década de 1980. A seguir, em *A hora da estrela*, veremos de que maneira Clarice perpetua a originalidade de seu estilo narrativo. Antes, vamos praticar!

Atividade 1

Atende ao objetivo 1



Figura 9.3: João Guimarães Rosa.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joaoguimaraesrosa1.jpg>

Leia o trecho a seguir de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa:

– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arbitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram –

era o demo. Povo prascóvio. Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedo. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas... Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente – depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão. [...]
(ROSA, 2006, p. 7).

Identifique as características claricianas de acordo com as tendências estilísticas da chamada Geração de 45, observadas também na obra de Guimarães Rosa.

Resposta comentada

No trecho de *Grande sertão: veredas*, podemos observar uma profusão de palavras inventadas ou que ganham novos sentidos. É possível afirmar que houve, por parte do autor, uma intensa pesquisa vocabular e, além disso, fica evidente o desejo de inovação estética, na medida em que vemos uma aproximação da linguagem do nordestino – desencilhando-se da necessidade de corresponder aos preceitos gramaticalmente corretos. A linguagem está muito próxima da fala coloquial do personagem, revelando também marcas sociais e de como ele se relaciona com o mundo. Diante disso, também podemos comparar a ansiedade de Clarice Lispector ao desejar a palavra exata, que por si só represente a própria existência ou a de seus personagens.

A hora da estrela: ser – verbo intransitivo

A hora da estrela, publicado em 1977, ano de morte da autora, é, sem sombra de dúvida, a narrativa em que Clarice dá saltos de originalidade. Nela, a autora consegue acoplar de forma mais bem-sucedida seus anseios teóricos e existenciais. Nós, leitores, estamos diante de Macabéa – uma nordestina, retirante, feliz (apesar de representar muitas das mazelas sociais brasileiras), sem muito conhecimento de si mesma; ela simplesmente é. Clarice dá nome a seus personagens, até mesmo o narrador-escritor possui um nome: Rodrigo S. M. Embora tenha sido caracterizada como novela, novamente o estatuto da narrativa é discutível. Segundo a pesquisadora Cris Amorim:

Que outro autor indagou literariamente e tão profundamente sobre as questões que envolvem a palavra? Que outro autor preferiu a lógica por acreditar na supremacia das sensações, das percepções; por acreditar no mundo do “indizível expressivo”? Que outro autor, senão a “ucraniana escritora brasileira”, extraiu o máximo do dizer em seus “jogos de linguagem” capazes de dar vida ao sentido inusitado pela comparação, pela metáfora e principalmente pela contradição? Que outro autor foi tão livre e por isso mesmo tão antidogmático? [...]

À história de Macabéa se entrecruza a de Rodrigo S. M., a da própria elaboração romanesca e, implicitamente, a de Clarice Lispector. Levando em conta ainda que o número de personagens supera os sete anunciados pelo narrador, seria possível afirmar que essa obra estaria no limiar entre a novela e o romance. Categorizá-la, no entanto, se torna arriscado e, talvez, impróprio: Olga de Sá aponta para o “caráter ensaístico” da narrativa, fruto da especulação sobre os “problemas gerais da linguagem, da arte, da existência e da morte”. E, diante da incorporação de uma realidade social, a lastimável situação do retirante na metrópole, Claire Varin questiona: “Será esse o fruto da experiência da crônica na escritura de Clarice Lispector?”

A hora da estrela não é ensaio, não é crônica, mas, por verter para si elementos do ensaio e da crônica se afasta da conceituação ortodoxa do romance (ou da novela). Tudo é um, provavelmente diria Clarice, cavalo indomável. (AMORIM, 2010, p. 138-139).

Conforme apresentamos no trecho citado, em *A hora da estrela* há uma mistura de gêneros que torna a obra da autora inclassificável. Diante dessa “supremacia das sensações e das percepções”, uma marca importante de escritura da autora é o correlato objetivo.



Correlato objetivo é uma técnica literária que visa a refletir o interior dos personagens através do exterior que os cerca. Dessa forma, nós, leitores, temos a possibilidade de alcançar a profundidade de suas percepções.

Macabéa, como nordestina, coloca-se no mundo ignorando a condição que a sociedade lhe impõe. Sendo assim, não sofre, simplesmente é – de forma intransitiva. Logo de início o narrador-escritor afirma:

Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. De onde no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geleia trêmula. Será essa história um dia o meu coágulo? Que sei eu. Se há veracidade nela – e é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial. (LISPECTOR, 1998a, p. 12).

E com isso Rodrigo S. M. evoca a necessidade de empatia do leitor, que, sendo qual for, está fadado a se identificar com a personagem. Esse estar fora, tão exterior – como o narrador diz –, irá jorrar sutilmente o sangue interior da personagem. Vivenciamos sua alma. Nesse percurso de exteriorização, há uma autoanálise da condição de escritor, uma busca exacerbada pela palavra ideal, pela pontuação ideal, por qualquer marca linguística que dê conta daquela mulher:

História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos – a começar por um dos títulos, “Quanto ao futuro”, que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final. Não se trata de capricho meu – no fim talvez se entenda a necessidade do delimitado. (Mal e mal vislumbro o final que, se minha pobreza permitir, quero que seja grandioso.) Se em vez de ponto fosse seguido por reticências o título ficaria aberto a possíveis imaginações vossas, porventura até malsãs e sem piedade. Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato de desejo frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio, e não vós. Por tudo isto é que não dou a vez. Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo possível de átomos. O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida.

Porque há o direito ao grito.

Então eu grito.

Grito puro e sem pedir esmola. Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo também outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas. (LISPECTOR, 1998a, p. 13-14).

O tempo todo é interessante observar que o narrador-escritor revela a interferência de seus sentimentos na exteriorização da personagem criada e/ou real. Podemos dizer que, ao olharmos pelos olhos de Rodrigo S. M., compadecemos-nos e identificamo-nos com Macabéa, tal qual seu criador. Esse recurso do correlato objetivo faz com que sintamos todo o drama da protagonista. Para entender o processo de forma metafórica, observe o quadro expressionista intitulado *O grito*:

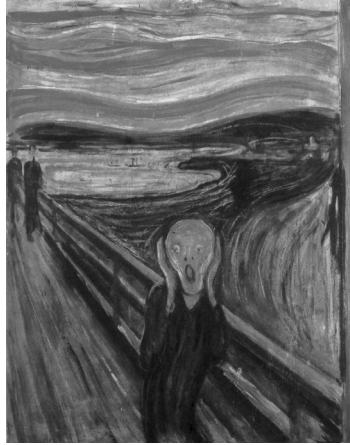


Figura 9.3: *O grito*, de Edvard Munch (1893).

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

Nesse quadro, o observador recebe a sensação do grito pelas ondulações e pelo jogo de cores; essa foi a forma que o pintor encontrou para refletir no exterior a sensação do personagem em destaque – que se encontra em profunda angústia e desespero existencial. É o mesmo sentimento que motivou a estrutura narrativa de *A hora da estrela*:

Clarice Lispector aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e procura criar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação. Para ela [...] é, evidentemente, buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem. (CANDIDO, 1970, p. 126).

A intransitividade existencial de Macabéa, fixada sintaticamente pelo “eu sou”, percorre toda a narrativa. Assim como em *Água viva*, retrata aquilo que não pode ser adjetivado, preso ao it primordial. Quando finalmente chega a morte da protagonista, anunciada desde o início, a personagem continua ecoando:

Tanto estava viva que se mexeu devagar e acomodou o corpo em posição fetal. Grotasca como sempre fora. Aquela relutância em ceder, mas aquela vontade de grande abraço. Ela se abraçava a si mesma com vontade do doce nada. Era uma maldita e não sabia. Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou. Quem era, é que não sabia.

Fora buscar no próprio profundo e negro âmago de si mesma o sopro de vida que Deus nos dá. (LISPECTOR, 1998a, p. 84).

Verificamos, assim, a maneira autêntica de ressignificação trabalhada por Clarice Lispector. Nessa última citação, você deve ter percebido o quanto a poeticidade se dá pela simbologia fetal da personagem. A prosa poética clariciana mantém o tom intimista neossymbolista, na busca imagética e vocabular perfeita. Mais uma vez, nesse livro, é possível ver o quanto a ansiedade de apaziguamento entre tradição e modernidade se perfaz na obra da autora – na medida em que o intimismo e o simbolismo se revelam por um novo modo criador, no qual as palavras anseiam por signos diferentes, libertando-se do clichê da classificação do gênero textual.

Conclusão

Clarice Lispector, como vimos, soube bem equilibrar tradição e modernidade. Constatamos em sua obra uma espécie de intimismo, sempre perpassado por palavras simbólicas que ganham novos valores e sentidos, por vezes, beirando o insólito. Paralelamente, a escritora tornou-se única ao esmiuçar a existência de tal forma que o próprio questionamento reordenou e/ou desorganizou o estatuto dos gêneros literários. Sendo assim, sua grande inovação consiste no modo peculiar com que desarticulou os estilos e as origens das palavras.

==== **Atividade final** ====

Atende ao objetivo 2

Leia o fragmento do romance *Faina de Jurema*, do escritor contemporâneo e pós-modernista Godofredo de Oliveira Neto, publicado em 1981:

Adversativas e aditivas dum prisioneiro

... o barro é duro.
Mãos semeiam
... mas a comida é pouca.
Violão geme
... o capim está seco.

Pernas bambolem
 ... o sorriso não vem.
 Dedos tateiam
 ... mas a água não molha.
 Olhos percutem
 ... e olhares baixam.
 Pés pisam
 ... o chão é de brasa.
 Vozes arrulham. O vozerio é grave.
 Ouvidos ouvem
 ... mas tímpanos se defloram.
 Carnes torram
 ... peles são esburacadas.
 Retinas estouram
 ... meninas cegam.
 Céus se cobrem
 ... as esperanças se anilam.
 O moinho nada...
 Confetes voam...
 Corpos riem...
 Multidões ondulam...
 Cérebros seguem.
 Mas, e, revoam ao longe, lá fora, inexequíveis, os brancos símbo-
 los emplumados da Paz.

DESTINATÁRIO: _____
(Rua, Av., etc.) (Bairro)
 CIDADE: _____ ESTADO: _____
(ou nome da estação móvel, no radiograma) (ou nome da estação terrestre, no radiograma)
 ESTADO GERAL JUREMA MELHOR. LÚCIDA.
 REPENSANDO. DIZ VER NOVAMENTE DUAS FORÇAS
 EM OPOSIÇÃO. ELUCUBRANDO.
 RECEBI SUA CARTA. AQUI TUDO BEM ;
 ABRAÇOS
 DARCI
 NOME DO EXPEDIDOR TELEFONE
 Rua Bairro Cidade

(OLIVEIRA NETO, 1981, p. 43-45).

O fragmento é composto por um poema e um telegrama que se relacionam por meio do sentimento da personagem. Indique as similaridades com a estética vanguardista de Clarice Lispector, em relação à abordagem narrativa e às emoções da personagem.

Resposta comentada

De acordo com o que vimos, a ruptura de gêneros foi uma das grandes marcas de vanguardismo literário na obra de Clarice Lispector. Junto com isso, há uma ansiedade do presente contínuo e imediato. O fragmento revela uma mistura de gêneros dentro do romance. Verificamos um poema que entra diretamente em diálogo com um telegrama. Apesar de separados espacialmente, aproximam-se pela temática e pelo esmiuçamento da psicologia da personagem. Há uma linguagem inovadora, que circula entre o poético e a agilidade do telegrama – que deve ser preciso e carregar significados em poucas palavras, dando conta do agora. O poema também inicia com reticências, um recurso constante na obra da autora, atribuindo o sentido de continuidade: há algo que antecede o início do poema.

Resumo

Nesta aula, você pôde conhecer a obra de Clarice Lispector, apreendendo as principais características da Geração de 45, como a busca pela palavra exata, a riqueza vocabular e a experimentação estética. Viu que ela recupera alguns aspectos de escolas literárias do século XIX, dentre eles o intimismo e o Simbolismo. Mais do que isso, verificou a maneira que Clarice Lispector encontrou de inovar a linguagem modernamente, injetando originalidade ao desequilibrar os gêneros textuais e recriar os sentidos da existência.

Leitura recomendada

A procura da palavra no escuro, de Gabriela Lírio Gurgel, é um sensível estudo sobre a criação da linguagem clariciana. Nele, encontramos uma densa pesquisa da linguagem como um ato primordial, apontando na obra de Clarice Lispector as diferentes formas que a escritora encontrou de dizer o indizível.

Referências

AMORIM, Cris. *A hora da estrela: a face onipresente da morte*. In: _____. *Faces da morte na prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2010. p. 135-160.

BOSI, Alfredo. Da ficção 'egótica' à ficção suprapessoal. Experiências. Clarice Lispector. In: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 450-454.

CANDIDO, Antonio. Raiar de Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice (Ed.). *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 235-263.

GURGEL, Gabriela Lírio. *A procura da palavra no escuro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EdUFF, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a. _____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

OLIVEIRA NETO, Godofredo. *Faina de Jurema*. Rio de Janeiro: Taurus, 1981.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Aula 10

A atualidade do sentido trágico
na obra de Adonias Filho

Roberto de Andrade Lota

Meta

Demonstrar como a presença do trágico se mantém no panorama atual da literatura brasileira, principalmente na obra de Adonias Filho, em que tal conceito é interpretado à luz do valor do seu sentido e não somente de sua composição dramática.

Objetivos

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

1. reconhecer o trágico na acepção formal;
2. explicar a noção do trágico como sentido;
3. correlacionar tais conceitos à proposta estética de Adonias Filho em *Os servos da morte*.

Relembrando os conceitos de tragédia

Antes de começarmos nosso conteúdo, lembremo-nos das aulas da disciplina Bases da Cultura Ocidental. Aula 13, do volume 2 apresenta o conceito de tragédia:

Salvo raras exceções, nas quais se abordam temas históricos, a tragédia grega clássica tem como fonte de seus temas os grandes mitos. E isso ela tem em comum com a épica. Não há, por assim dizer, espaço para inovação temática. Os temas são tradicionais, tirados dos principais mitos da cultura helênica. Você, com toda razão, pode perguntar: mas isso não faz com que tais tragédias sejam muito repetitivas, já que tratam sempre dos mesmos temas? E a resposta é: não! A arte da tragédia não repousa sobre inovação temática, mas sobre a diversidade de tratamentos dados ao mesmo tema. Um mesmo mito era explorado várias vezes por diferentes tragediógrafos. O mito tem um núcleo básico, central, que não muda, mas há elementos secundários que podem ser modificados e há espaço para a criação de novos elementos. E é nesse campo que tragediógrafos podiam exercer suas habilidades e sua criação-inovação. A arte do tragediógrafo, sua excelência, consistia na capacidade de dar um tratamento inovador a um mito tradicional. A inovação não reside no tema, mas na abordagem que dele se faz. (ALONSO, 2014, p. 34).

As reflexões que aqui se fazem sobre a tragédia apontam para um dado muito representativo nos nossos estudos: a importância da forma na composição de uma obra literária. Quer dizer, mais relevante do que o que está sendo dito, é fundamental compreendermos o *como está sendo dito*. O escritor mineiro Autran Dourado, grande romancista e profundo conhecedor da arte helênica (de onde nasceu a tragédia), sobre essa forma de abordagem, chega a dizer, em *Breve manual de estilo e romance*: antes de mais nada, se esqueça do enredo (talvez seja melhor você ler o último capítulo em primeiro lugar), o enredo é um recurso de que se utilizam os romancistas para entretê-lo enquanto eles lhe batem a carteira (DOURADO, 2003, p. 18).

Outro ponto importante que temos que considerar quando levamos em conta a permanência da tragédia na literatura brasileira é o porquê. Em outras palavras, por que se escolhe uma forma que retoma o século V a. C. para se transmitir um conhecimento? Autran Dourado é taxativo sobre essas reflexões: “procure imitar os gregos, que diziam da ma-

neira mais simples e concreta as coisas mais profundas; ao contrário dos modernos, que diziam as coisas mais banais da maneira mais rebuscada e fluida” (DOURADO, 2003 p. 9).

Se, por um lado isso mostra a relevância dos elementos do trágico, ainda não dá, por completo, toda a potência do gênero e do valor da forma. O filósofo alemão Friedrich Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, lembra que foi graças à mitologia (naquilo que ele chama de *mundo intermediário*), em seu processo de formação estética, que os gregos conseguiram suportar as dores da existência, porque viam nos deuses que criaram uma *glória radiante*. Para os gregos, então, a escolha de uma forma que apontasse para a beleza e para o rigor em sua estruturação (no que Nietzsche chamou de *instinto apolíneo*) era, em realidade, um modo de, salvando-se pela arte, o homem se colocar no mundo e, então, nele viver, mas sobretudo a ele sobreviver:

E, nesse perigo iminente da vontade, a arte se aproxima então como um deus que salva e cura: só ele tem o poder de transmutar esse desgosto daquilo que há de horrível e absurdo na existência em representações com a ajuda das quais a vida é tornada possível. Estas são o *sublime*, como dominação artística do horrível, e o *cômico*, como consolo do desgosto do absurdo. O coro dos sátiros do ditirambo foi o ato salvador da arte grega; as crises que descrevemos se esvaíram graças ao mundo intermediário desses companheiros de Dioniso (NIETZSCHE, 2011, p. 62).

Mas a tragédia, como o sabemos, pertence ao gênero dramático, isto é, configura-se como um texto de caráter teatrológico, com a presença de personagens, atos e cenas, e quase nula presença de um narrador. Mas se essas são as suas características, de que modo, no Brasil, houve a permanência de um sentido trágico, em detrimento de uma forma? Em outras palavras, como a forma dramática se converteu em narrativa e como o sentido foi mantido?

Antes de mais nada, precisamos entender a tragédia em sua aplicação ontológica, já que isso contribuirá para observar a relevância de sua manutenção. Segundo o estudioso George Steiner (2006), a tragédia é vista como um modo de o homem se colocar existencialmente no mundo. No início de seu *A morte da tragédia*, ele mostra que o sentido trágico existe a partir do momento em que se compreende um mundo irracional e injusto. Dizendo melhor, essa irracionalidade e injustiça estão na ordem

das coisas que não conseguem ser apreendidas de todo pela capacidade cognitiva humana, não porque falam de um sentido numa circunstância metafísica ou divina, mas porque não se organizam numa relação de causalidade peremptória. Em outras palavras, não são encadeamentos esperados, objetivos, deduzíveis de uma ação, pois para essa visão de mundo as coisas não acontecem sempre a serviço de algo; elas acontecem porque acontecem. Para melhor esclarecer a distinção, vamos usar as imagens dadas pelo próprio estudioso. Ele aponta para duas visões de mundo: a judaica e a grega. Para a judaica, as coisas ocorrem atendendo às vontades de Deus – ainda que lentas ou injustas num primeiro momento. Mas, de qualquer modo, elas sempre se revelam, mais cedo ou mais tarde, justas. Já para a grega, não. As coisas ocorrem por sorte de um “destino temerário, misterioso”. Steiner, lembrando os personagens Antígona e Édipo, afirma:

Antígona está perfeitamente ciente do que acontecerá a ela e, nas profundezas de seu coração teimoso, Édipo também sabe. Mas eles evoluem na direção de seus desastres possuídos de verdades mais intensas que o conhecimento. Para o judeu há uma continuidade maravilhosa entre o conhecimento e a ação; já para o grego um abismo irônico. A lenda de Édipo, na qual o sentido grego da desrazão trágica é tão duramente submetido, serviu ao grande judeu Freud como um emblema da percepção racional e da redenção através da cura. (STEINER, 2006, p. 3).

Entendendo a força do sentido trágico, outra consideração deve ser feita: a mudança da forma dramática para a narrativa. Esse processo nasce, mais claramente, com os românticos alemães do século XVIII. Para não nos determos em pormenores e ficarmos com a visão geral, pode-se dizer que os alemães desse tempo perceberam a impossibilidade de superar os gregos em sua potência. Perceberam o grande valor artístico-filosófico desse povo, mas, para não sucumbirem diante disso, impuseram o conceito da História, que levaria em conta a seguinte premissa: os gregos foram insuperáveis – mas no seu tempo! Hoje, baseando-se no que eles fizeram, pode-se criar uma nova arte, mas não imitá-los, pois os tempos são outros. *A partir daí, o romantismo consegue livrar-se daquilo que poderia ser a sua ruína: a imitação da arte grega, resgatada pelo pensamento do classicismo oitocentista.* A estratégia do romantismo alemão é bem traduzida no binômio *absorção-inovação*. Tal binômio mostra que a absorção dos conceitos da arte grega servirá

como elemento de inspiração. Já a inovação evitará que tal olhar para o passado se revele uma cópia das formas antigas. A criação se dará como elemento de vigor na obra literária.

Com isso, entende-se por que a literatura se afastará do gênero dramático. Haverá, digamos (com reservas), uma *atualização* da forma teatrológica para a narrativa, embora ainda conserve o sentido (como fala Steiner) pretendido pela tragédia.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

Ao dizer que a tragédia lida com emoções e não com ações, aproximamo-nos ou afastamo-nos do pensamento aristotélico? Por quê?

Resposta comentada

Essa afirmação se afasta do pensamento aristotélico, porque, para o pensador, tragédias se realizavam a partir de um desenrolar temporal configurado nas relações de início, meio e fim, e não na auscultação da alma e dos conflitos humanos.

O sentido trágico

Em sua obra *O nascimento do trágico*, Roberto Machado (2006) chama de *filosofia do trágico* o elemento que estabelece a *essência* do trágico, responsável não pela organização arquitetônica – como queria Aristóteles na epopeia –, mas pela visão e pelo vigor trágicos que desabaram sobre o homem.

A partir dessas condições, trágico passa a desempenhar o sentido do *princípio da tragicidade*, visto que agora ele irá transcender os aspectos do gênero, filiando, assim, o texto literário a uma mundividência. É o

que afirma Anatol Rosenfeld, no prefácio à edição brasileira de *A tragédia grega*, de Albin Lesky:

Sempre quando se fala nesta obra de “o trágico”, este termo não se refere aos que escrevem ou representam tragédias, mas à categoria estética ou ao princípio filosófico do trágico que encontram a sua expressão mais pura na tragédia, embora possam manifestar-se, também, no romance, na música, nas artes plásticas, às vezes até na comédia, para não falar da tragicidade de situações da vida real. O conceito ultrapassa de longe a concretização específica na tragédia. (LESKY, 2010, p.14).

Tais considerações desembocam numa própria revisitação do olhar sobre a tragédia, pois agora não mais se desenvolvem papéis relativos à encenação e ao espetáculo, mas se preenche de pulsões anímicas o gênero, dotando-o, em último e maior grau, de uma “interpretação ontológica” (MACHADO, 2006, p. 44). É nessa ontologia que a tragédia se afasta das considerações políticas e se aproxima dos dramas da existência humana.

Aqui já se observa um fenômeno curioso: a construção de um raciocínio dialético para com os elementos do trágico. Esse dialetismo se inicia com Platão e se desdobra em Kant, com a sua tentativa de conciliar as antinomias. Deve-se lembrar, contudo, que Platão, de maneira, digamos, inversa (ou pela negação), foi usado pelos modernos alemães para a nova concepção da tragédia. Isso porque havia no grego o germen da construção dicotômica, porquanto Platão, não vendo na tragédia um documento ontológico, busca segregar a poesia da filosofia. Pois bem, ao criticar a tragédia, alegando que ela, por imitar uma realidade que seus artistas não conhecem – pois o “poeta imita qualquer coisa sem saber o que é” (MACHADO, 2006, p.45), o filósofo acaba por expulsar os poetas da República, suprimindo a tragédia da vida política em nome de uma cidade ideal.

Em resumo, vemos que a tragédia é um gênero que não busca a sua construção debruçando-se num enredo, na história em si, uma vez que está em diálogo com um mundo não organizado pelo encadeamento lógico das ações. Na leitura de uma tragédia, então, o que se observa, logo de início, são as ações já terminadas e os personagens de frente com as emoções suscitadas pelos seus atos. Quer dizer, a tragédia lida com as emoções e não com as ações. Assim, longe daquele conceito mítico de-

envolvido por Aristóteles – que vislumbrava as tragédias a partir de um desenrolar temporal configurado a partir das relações de início, meio e fim –, as tragédias se fundamentarão na auscultação da alma e dos conflitos humanos.

Façamos aqui uma breve apresentação de duas obras fundamentais no legado grego: a *Oresteia*, de Ésquilo, e *Antígona*, de Sófocles. Na *Oresteia*, observa-se a transgressão a todos os elementos de ordem estabelecidos (religioso, político, ético) quando Orestes assassina sua mãe, que articulara a morte do marido, o pai do herói. De seu ato, será ele (Orestes) perseguido pelas Erínias e julgado diante de Atenas. Já em *Antígona*, podemos enxergar a rebeldia da heroína contra a condição de deixar insepulto o corpo do irmão. Arriscando a própria vida, ela resolve enterrá-lo.

Em comum, essas tragédias levam o homem a realizar uma reflexão que aborde a vida, o destino e as intenções dos deuses. Acerca da legitimidade ou não dessas intenções, o homem se rebela (*hýbris*) e tenta se impor. Não que ele, necessariamente, vença, mas ao lutar contra o destino que lhe parece por demais pesado, o homem se afirma no mundo, afirma a sua potência e a sua humanidade. Ele pode não ser forte o suficiente para subjugar os deuses, contudo, a sua queda não se realiza pela desistência ou pela lassidão da vontade. A tragédia, nesse sentido, busca mostrar o homem melhor do que ele é.

Albin Lesky, em *A tragédia grega*, lembrando Goethe, diz que “todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (2011, p. 31). Se Goethe, como conclui Lesky, aponta para dois polos diametralmente opostos, ele não resolve quais são os elementos que se encontram em cada extremidade. Essa é a questão que deve ser perseguida, observando-se que, a despeito das antinomias, o radicalismo (que se converterá em unidade dialética) sempre se realiza.

É nesse contexto dual que a crítica destrutiva de Nietzsche se implantará sobre o modo interpretativo dos clássicos, para daí desenvolver uma análise original sobre o modo de operação da tragédia grega. Isso se dará porque, enquanto os estudos clássicos perseguiam a ordem, a simetria, e a perspectiva uniforme herdada do Renascimento, o filósofo alemão desviará seu olhar para outra perspectiva, revolucionando, assim, a visão partidária na exegese do gênero trágico. É claro que para entendermos de que modo Nietzsche se mostrará como um autor singular, antes é preciso entender de que maneira se enxergava a realidade

da tragédia. Lembremos que a revolução homérica deu conta da criação de deuses imortais (*atanatós*). Com o sentimento de aversão à morte dos deuses olímpicos, a realidade circundante passa a ser considerada sempre a partir desse pólo interpretativo. Isso ocorre porque não mais se consideram os opostos como elementos complementares da realidade possível; não se enxerga mais, a partir daí, que a vida só existe porque se configura como contrária à morte.

Bom, partindo dessa relação que se clarifica na poesia de Homero, Nietzsche proporá que as duas naturezas dos deuses sejam reconciliadas para que, assim, se possa ter uma visão holística da cultura helênica clássica. Seguindo esse pressuposto, o filósofo irá consorciar a imagem de perfeição, de luz e de simetria (representada na figura de Apolo) à imagem de imperfeição, de trevas e desequilíbrio (representada em Dionísio, o deus não olímpico).

Dessa maneira, Nietzsche observa que a cultura grega é fundamentalmente trágica, pois vive, sob o impacto dessas duas forças, uma tensão dramática: a desordem dionisíaca com a simetria apolínea. Com essa teoria, o filósofo rompe com toda a tradição epistemológica dos helenistas, principalmente com Aristóteles, que, com sua lógica, nunca aceitaria uma unidade dual. Assim, a favor do vitalismo da obra de arte, Nietzsche reconhece, na tragédia, a obra de arte mais completa, pois ela, para a qual convergem os elementos do canto, da palavra e da dança, mostra-se não na forma, mas na força.

Sobre essa perspectiva, pode-se entender a obra de Adonias Filho, que desenvolve em seu sentido mais essencial a conciliação de todos os elementos contraditórios na composição da completude da existência humana. Talvez consciente dessa vitalidade, o autor não tenha se preocupado em fazer uma composição arquitetônica da tragédia ática, mas em desenvolver um sentido trágico a partir dos mais diversos recursos narrativos, que vão desde o coro grego, passando pelo fluxo de consciência e pela falsa terceira pessoa. Diante disso, analisemos a composição temático-estrutural do livro *Os servos da morte*.

O trágico em *Os servos da morte*, de Adonias Filhos

Apresentação do autor

Adonias Filho foi um imortal da Academia Brasileira de Letras. Leia abaixo parte da biografia sobre o autor que consta no *site* da ABL:

Quinto ocupante da Cadeira 21, eleito em 14 de janeiro de 1965, na sucessão de Álvaro Moreyra e recebido em 28 de abril de 1965 pelo Acadêmico Jorge Amado.

Adonias Aguiar Filho, jornalista, crítico, ensaísta e romancista, nasceu na Fazenda São João, em Ilhéus, BA, em 27 de novembro de 1915, e faleceu na mesma cidade, em 2 de agosto de 1990.

Filho de Adonias Aguiar e de Rachel Bastos de Aguiar, fez o curso secundário no Ginásio Ipiranga, em Salvador, concluindo-o em 1934, quando começou a fazer Jornalismo. Transferiu-se, em 1936, para o Rio de Janeiro, onde retomou a carreira jornalística, colaborando no *Correio da Manhã*. Foi crítico literário dos *Cadernos da Hora Presente*, de São Paulo (1937); crítico literário de *A Manhã* (1944-1945); do *Jornal de Letras* (1955-1960); e do *Diário de Notícias* (1958-1960). Colaborou também no *Estado de S. Paulo* e na *Folha da Manhã*, de São Paulo, e no *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro [...].

Adonias Filho faz parte do grupo de escritores que, a partir de 1945, a terceira fase do Modernismo, se inclinaram para um retorno a certas disciplinas formais, preocupados em realizar a sua obra, por um lado, mediante uma redução à pesquisa formal e de linguagem e, por outro, em ampliar sua significação do regional para o universal.

Originário da zona cacauzeira próxima a Ilhéus, interior da Bahia, Adonias Filho retirou desse ambiente o material para a sua obra de ficção, a começar pelo seu romance de estreia, *Os servos da morte*, publicado em 1946. Na obra romanesca, aquela realidade serviu-lhe apenas para recriar um mundo carregado de simbolismo, nos episódios e nos personagens, encarnando um sentido trágico da vida e do mundo. Desenvolveu recursos altamente originais e requintados, adaptados à violência interior de seus personagens. É o criador de um mundo trágico e bárbaro, varrido pela violência e mistério e por um sopro de poesia. Seus romances e novelas serão sempre a expressão de um dos escritores mais representativos e fascinantes da ficção brasileira contemporânea. (ACADEMIA, 2018).

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

1. O que se pode entender como o sentido trágico para George Steiner?

2. Ainda segundo o estudioso, quais são as imagens pelas quais se cristalizou o sentido trágico?

3. Explique o binômio absorção-inovação utilizado pelos românticos alemães do século XVIII.

Resposta comentada

1. O sentido trágico é uma acepção ontológica, ou seja, leva em consideração o modo como o homem se coloca no mundo. Assim, sua visão da realidade que o cerca recheia o texto não mais de desdobramentos do enredo, mas sim de uma percepção emocional.

2. O encurtamento da vida heroica, a exposição do homem à criminalidade e o capricho do inumano, a queda da Cidade.

3. Esse binômio aponta para a ideologia dos alemães do século XVIII, que, para não sucumbirem diante da potência criativa dos gregos, reconhecem o poder da História. Assim, considerando que os gregos foram insuperáveis no seu tempo, os alemães perceberam que eles poderiam servir de base não para uma imitação, mas para uma atualização a serviço da inventividade do contemporâneo, ou seja, absorviam as ideias gregas e as inovavam na atualidade.

A estrutura clássica em *Os servos da morte*.

Como a força da tragédia grega está na estrutura e não no enredo em si, faremos um estudo do romance sem a inicial apresentação de resumos; conforme formos apontando seus traços estéticos mais relevantes, mencionaremos – se for necessário – parte do enredo. Sugerimos, todavia, quando possível, a leitura do romance.

Os servos da morte

A perplexidade da crítica literária diante da primeira obra de Adonias Filho foi de fato bastante pertinente. *Os servos da morte*, com seu espírito visceral, agônico e mortuário, gera no leitor uma espécie de dor muda que vai se ampliando página a página, quando se acompanha a derrocada físico-moral da família de Paulino Duarte. Esse sentimento lembra o que afirma Temístocles Linhares, na orelha da obra, em sua sexta edição, de 1986: “Não se pode lê-lo sem uma espécie de respeito”.

O romance se constrói sobre o signo que já se explicita no título: os personagens que são asseclas dos desígnios da morte. Tornemos esse signo mais claro. A personagem Elisa, após a falência da família, se vê obrigada a casar com Paulino Duarte, rico e feroz criador de cavalos. Após o enlace, e incitado a remir as dívidas do pai de Elisa, Paulino se percebe vítima de um ardil, já que enxerga que o casamento só se deu por razões econômicas. A partir daí, Paulino se mostra um ser cada vez mais agressivo e possessivo, tornando a vida da mulher um inferno. Com ele, Elisa tivera três filhos: Rodrigo, Quincas e João, que, parecendo-se a cada dia mais com o pai, mais lhe amargurava o coração. Ela, por conta da grande miséria existencial em que vivia, arquitetava um plano para minar Paulino. Uma vez sendo incapaz de vencê-lo pela força, resolve levar para frente sua empresa a partir de dois métodos: em primeiro lugar engravidaria de outro homem, para que a vergonha pudesse aniquilar o marido; e, em segundo, conduziria esse filho, como arauto de uma vontade e intento demoníacos, ao parricídio. A gravidez se consuma e dela nasce Ângelo, o anjo da morte predestinado a cumprir a vingança de Elisa.

Para a construção desse drama trágico, Adonias se vale de dados expedientes narrativos, como a polifonia e a refletorização. Tais procedimentos vão se construindo para a realização da natureza integral do homem.



Refletorização e polifonia

Refletorização é um conceito que pode ser compreendido como o filtro somático na representação de uma cena ou de uma personagem, isto é, são as perspectivas sensoriais as responsáveis pela imagem que se narrará.

Já a polifonia é um conceito definido pelo russo Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostóievski*, que leva em consideração a sinfonia de vozes que se dá a partir da plenivalência de todas elas, sem que haja, por isso, uma que se soerga com maior relevância. Bakhtin, entretanto, reconhece o valor de composição organizacional da qual o narrador é dono, de modo – é claro – a ser capaz de dar mais atenção a uma ou mesmo à outra voz. A inovação reside, contudo, no fato de não haver, por parte do narrador, um juízo de valores sobre a condição das vozes, mesmo porque a voz do narrador valerá tanto quanto a do próprio personagem.

Seguindo na composição trágica, a história se constrói também a partir da lembrança. Cego (como resultado de um candeeiro aceso que Elisa lhe jogou no rosto), Paulino lembra a vida que foi e escuta pela voz de Elisa os sons do passado que, contudo, não quer continuar morto.

Há, nessa obra, outro recurso que se mostra como fundamental na construção da auscultação interior: o monólogo narrado, que consiste na reprodução do pensamento do personagem, tendo o narrador a única preocupação de organizá-lo esteticamente, não lhe cabendo a intervenção ideológica. Em outras palavras, se no fluxo de consciência o pensamento é narrado como se fosse o fluxo de rio que rompe a represa que o cerceava os movimentos e, se no discurso indireto livre, já havia um posicionamento ideológico do narrador, no monólogo narrado temos ciência da integridade essencial do pensamento do personagem que se desenvolve a partir da estruturação física e organizacional do narrador. Isso ocorre, por exemplo, a partir da reprodução do pensamento de Elisa. Nessa construção em que ficamos diante da perspectiva

existencial da mulher, embora gramaticalmente se construa com a terceira pessoa (a falsa terceira pessoa), estamos diante das pulsões emocionais da personagem:

Sacudiu a cabeça numa crise de choro e compreendeu, pelos gritos dos filhos, que devia ser meio-dia. Paulino Duarte não tardaria em chegar para o almoço. Com uma caneca, os gestos impetuosos, lavou os olhos e os lábios ainda doridos. Foi à sala, pôs os pratos na mesa, chamou os filhos. As quatro crianças se sentaram nos bancos que ficavam um de cada lado da mesa (AGUIAR FILHO, 1986, p. 27).

A vingança é o ponto que se mostra fundamental no romance. Ela atinge no homem sua constituição mais essencial, fazendo-o paulatinamente viver uma vida que não é vida, pois não subsiste, que não se realiza, contudo não se finda. Paulino vive perseguido, em memória, pela imagem de Elisa e, na realidade somática, é perseguido por Ângelo. Após reduzir a alma de Paulino a um pequeno feixe de luz, Ângelo, na derradeira hora do pai, lhe recusa a água que poderia amortecer sua morte causada por uma febre alucinante e apenas o observa morrer. Realizando o rito mortuário que se iniciou desde antes de ser gerado, Ângelo sente-se livre da influência da mãe, a ponto de se tornar mais humano e não mais se observar cindido entre duas naturezas. Analisando todas as vidas que teve de destruir para aniquilar o pai, Ângelo, agora sem a interferência da mãe morta, passa a refletir sobre os acontecimentos:

Da completa ruína que alcançara Celita – miséria provocada por ele, e tão somente por ele – poderia brotar em si a certeza do eu, a convicção da liberdade. Sentir-se senhor do próprio sangue, alcançar-se como um responsável, isso, apenas isso, era tido o que pedia como consequência da desgraça que presenciava.

No entanto, ainda que se julgasse uma forma invisível para os próprios olhos, num volume sem consciência, compreendia aquele pedido como se derivando da vontade de vingança. De início, trabalhando sobre a consciência de Rodrigo, preparava a vingança, premeditava para Celita um destino tremendo, a resposta para a recusa, o pagamento por haver exumado a sombra da morte. Agora, vendo-a tombada sobre o leite de ferro, ve-

rificava que não era de todo um perdido. Poderia ainda viver, existir, existir, mas que seria preciso para tanto? Que seria preciso agora? Descer, unir-se à ideia de que sacrificara Rodrigo, Lisinha, Claudinha, simplesmente para vingar-se. (AGUIAR FILHO, 1986, p. 239).

Os personagens estão sempre no limiar da existência, por isso a vingança de Elisa-Ângelo se realiza, pois todos se afinizam na dramatização do tema da morte. Todos os personagens, em algum grau, são seus mensageiros e seus servos. Rebelam-se contra essa predestinação, mas não atingem êxito. Suas essências gritam forte dentro do peito, na tentativa de subsistirem ao exterior que as corrompe (seja o espaço, as coisas ou as pessoas). Assim, a revolta contra a violência e a dureza é paga com a mesma dureza – é na brutalidade que se tentará existir; agredindo-se a todos e a si mesmos, os personagens gastam suas energias físicas num desenfreado animalismo. A vingança, assim, constitui-se como uma forma de vida; ao mesmo tempo como propósito e danação, pois ao passo que alimenta, destrói, como um câncer que se origina nas mais recônditas fibras.

A Atualidade trágica em Adonias Filho

A proposta do trágico em Adonias Filho se casa às estruturas temático-ontológicas da *Oresteia*, de Ésquilo. Não se tratará, entretanto, de uma relação direta entre personagens e acontecimentos, como se cada um equivalesse a outro, específico. Tal semelhança se dará num sentido epistemológico maior e mais amplo.



Em termos absolutamente sucintos, a *Oresteia* divide-se em três peças: *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Na primeira peça, narra-se o retorno vitorioso do rei Agamêmnon a seu reino após dez anos de intenso combate em Troia, e o seu assassinato, mancomunado por sua mulher, Clitemnestra, junto com o amante, Egisto. Na segunda peça, tem-se o castigo da rainha e de seu amante pelas mãos do príncipe Orestes e de sua irmã, Electra. Já na terceira peça, vemos o julgamento de Orestes, tendo as Erínias

como promotoras da Justiça e Apolo na defesa, já que ele também sustenta a ação vingativa de Orestes. Por esse ponto, vai se percebendo que a perspectiva apolínea é a perspectiva do *Logos* e do masculino, ao passo que a das Erínias é a do *Eros* e do feminino.

O ponto primeiro que deve ser trazido à luz quando queremos tecer uma relação de sentido entre *Os servos da morte* e a *Oresteia* é perceber que entre eles há, ainda que apresentado de formas distintas, o tema da vingança.

Em *Os servos da morte*, tudo se desencadeia a partir de um matricídio (ainda que simbólico) de Elisa, perpetrado por ela mesma, como parte do plano de vingança contra o irascível marido. Para isso, após uma gravidez adúltera, gera o maligno arauto responsável pela destruição de Paulino Duarte, Ângelo, que, após sevir a todos no interior da casa em que morava, na fazenda Baluarte, consegue concluir o plano de desgraçar o pai. Sua empresa, contudo, não se realiza unicamente de seus esforços. Ele conta com a ajuda de duas entidades femininas que se complementam: a mãe morta e Celita.

Na atitude de Ângelo, ele cumpre um dever (digamos divino) que é matar aquele que destroçou a sua mãe. A Paulino, entretanto, ele nada devia, de modo que a culpa pela consecução desse fato é nula. A culpa, a dor e o sofrimento não o perseguem. Pelo contrário, Ângelo passa a se sentir feliz e sem mais estar acometido pelas doenças e pelas febres que tanto o atormentavam.

Mas como ele contou com Celita? Celita era a esposa de Quincas, que fora levada a morar em Baluarte após a cegueira de Paulino Duarte. A cegueira representava a fraqueza, a decrepitude, de que o antes imbatível e indaquiável fora acometido. Sem força para lutar contra vontade firme e brutal dos filhos, ele tem de aceitar a presença daquela mulher em sua casa: a primeira mulher que se instalaria naquela casa após a morte de Elisa. Paulino Duarte não queria lembranças ou a presença de nenhuma mulher naquele espaço em que ele era o senhor absoluto. Mesmo quando Ângelo era pequeno e chegou a ele Etelvina, indicada para cuidar também das outras crianças da casa, ele a rejeitou. Celita é parte importante na destruição de Paulino. Mas como isso se realizará?

Precisamos lembrar que Celita partilhava do mesmo desconheci-

mento da brutal essência dos Duartes e do mesmo objetivo de transformação daqueles homens que uma vez tivera Elisa. Porém, com o decorrer dos dias, esses esforços e intenções minaram, devido a tanta destruição, sofrimento e violência que ela observava naquela casa. Tomada por algum impulso que lhe parecia externo, ela começa a observar as semelhanças entre Ângelo e Anselmo (o pai biológico), até que fala, abertamente, para Paulino e para os filhos deste que Ângelo era um filho ilegítimo. Essa fala, no âmago do antigo patriarca, é o golpe derradeiro em sua já destrozada moral.

Essa será a perdição de Celita, pois, ao realizar essa destruição de Paulino, irrompe sobre ela a necessidade da vingança, já que realiza o parricídio. A Rodrigo, o primogênito, caberá a responsabilidade de promover a vingança. Rodrigo, então, instigado por Ângelo, tenciona matar Lisinha, a única filha de Celita, o que seria sua total desgraça. Com o plano realizado, nada mais resta à mulher senão voltar à sua antiga casa, para perto do avô.



Lisinha

Filha de Celita, recebera o nome da avó, Elisa, que, aqui, está sendo usado como epíteto.

O que observamos até aqui é que a morte de Elisa se demonstra como um matricídio simbólico por ser ela a grande mãe daquela casa. Sua destruição gera um efeito dominó de sofrimento e desgraça interminável. A força dessa maldição é tal que todas as mulheres presentes em Baluarte sofrem da desgraça. Celita, que assumiria a posição de Elisa, padece dos mesmos sofrimentos, nascidos da mesma ingenuidade. Consorciada à imagem de Elisa, ela confunde-se em suas atribuições e caracteres, a tal ponto de, quando Ângelo tenta violentá-la, somente a evocação do nome de Elisa pode livrar-lhe do ato insano. Mas se ela se associa a Elisa, também poderia tomar-lhe o lugar e, por isso, sua morte é inevitável. Celita-Elisa funciona, assim, metaforicamente, como Clitemnestra-Egisto: é a mãe e o usurpador.

O que aqui se demonstra é o duelo das antinomias representadas pelo patriarcado e o matriarcado, com claro pendor valorativo para o primeiro. E é nesse exato ponto que ressoa a discussão, de cunho teológico e político, entre Apolo e as Erínias. Nas *Eumêmidas*, no momento do julgamento de Orestes, o deus solar afirma que não há crime na morte da mãe, porque quem dá a vida é o pai, e, para ratificar sua argumentação, cita o próprio nascimento de Atenas, das meninges de Zeus, dispensando a figura da mulher.

Rodrigo, então, ao matar Lisinha, era como se matasse a própria mãe, Elisa, e vingasse o seu pai. Como Orestes, sua vingança é terrível, mas inadiável. Por isso, no caso de Ângelo, não há a punição pela morte de Paulino, visto não ser ele o filho legítimo, não lhe correr nas veias o mesmo sangue. O assassinato não tinha a perversidade de um parricídio.

A questão de Rodrigo, contudo, é um pouco mais complexa do que a simplicidade de se achar que o assassinato é apenas motivado pela perversidade. Em realidade, ele estava buscando realizar um ato próprio ao dever paterno. Thereza Domingues explica:

Do seu ponto de vista doentio, Rodrigo teve ainda muitos outros motivos (pessoais e transpessoais) para cometer o crime: o desejo de ver cumprida a vontade paterna, que não queria mulheres na Baluarte, o horror que lhe provocava qualquer criança recém-nascida, depois que, em menino, assistira ao parto da mãe, provocando a morte dela, e, sobretudo, a motivação transpessoal de ser ele o atual representante do patriarcado sombrio, na família – o “filho-do-pai” que, finalmente, assumia seu lugar (DOMINGUES, 2006, p. 141).

O tema da vingança em *Os servos da morte* só acontece porque há a maldição que perdura por gerações. Como na família de Atreu, a desgraça perdura tanto na descendência extirpada de Tiestes como na desonra de Menelau e no assassinio de Agamêmnon. Não é diferente na família dos Duarte, em que tudo é dor e sofrimento.

Miguel Duarte, pai de Paulino, fora tratado como um títere nas mãos de Juca, que lhe arranja uma mulher desvairada, Lica, para que dessa ruínosa união nascesse um filho, que se prestaria aos propósitos vingativos de Juca, contra Gumercindo, pai de Anselmo. Dessa forma, o homem trama, conscienciosamente, uma forma mordaz de vingança que perduraria por anos, e que não mediria esforços para ser realizada. Por

isso, desde muito cedo, ele tratava Paulino como um animal, para que a selvageria e a dureza estivessem presentes quando fosse necessário. Contudo, com a morte de Miguel Duarte, Paulino se sente livre para agir da maneira que melhor lhe aprouvesse e, nesse momento, expulsa Juca da casa onde moram, sem ter por ele nenhum tipo de pena, preocupação ou remorso.



Paulino e Juca

Paulino realiza contra Juca uma ação que caracteriza o homem da tragédia: impor-se contra a vontade arbitrária dos deuses.

Tendo total controle de sua vida, Paulino Duarte se estabelece como um homem de posses, o que atrairia Elisa, que se consorcia a ele homem por interesse em sanar a dívida financeira de seu pai, como também por sentir uma afeição inexplicável por Paulino. Como já demonstramos alhures os desdobramentos desse encontro, podemos chegar ao ponto que ora nos interessa: a relação que se estabelece entre Paulino, Elisa e Ângelo. Como no *Édipo*, a relação existente aqui será a de um triângulo, mas de teor essencialmente possessivo, já que Paulino não entende como pode haver uma relação tão densa entre Elisa e Ângelo, ao ponto de o filho ter todas as características da mãe:

Ele quis examinar-lhe o rosto, procurar um sinal de Elisa nos traços delicados, na doçura da fisionomia inocente. [...] A morta havia deixado no filho um sinal diabólico – e Paulino Duarte começou a sentir que a vingança se prolongaria, que o ódio de Elisa estava presente e vivo nos olhos daquela criança. (AGUIAR FILHO, 1986, p. 72-73).

Ele, Paulino Duarte, que teve tão similar início de vida, com sua mãe morrendo na hora do seu parto, não pode experienciar o toque suave de uma mão materna acariciando-lhe a fronte dorida pelo sofrimento que

lhe impunha a existência:

[...] desejava por tudo que a alma de sua mãe aparecesse, e fosse boa, e tivesse as mãos macias para alisar seu rosto sempre ferido pelos bofetões do pai. Desejava e pedia, pedia muito – e as nuvens sempre correndo, a lagoa parada como uma terra (AGUIAR FILHO, 1986, p. 52).

Diante de tanta dor, restaria a Paulino Duarte o descanso na escuridão que não lhe permitira ver mais as mazelas de que se cercava. Sua cegueira, portanto, deveria vir como um bálsamo, mas, ao contrário, vinha como mais um elemento portador de profundos sofrimentos. Diferentemente de Édipo, para quem a cegueira já era uma forma de reparação, para Paulino era uma profunda forma de desolação, pois não ver o mundo não o retirava do mundo, pelo contrário, enfatizava drasticamente, em seu coração e em sua memória, as potências do sofrimento, ou seja, a presença fantasmagórica de Elisa.

Na formação de um espírito livre para tomar as rédeas de sua vida, a presença da divindade precisa necessariamente ter, de duas, pelo menos uma postura: compreender o ser que age como um indivíduo autônomo e, nessa autonomia, ser capaz de projetar para o mundo sua potência de viver; ou colocar-se à parte do mundo, a fim de que, após o ato criativo em que o sopro nas narinas humanas deu início à grande travessia do ser, não se impeça o caminhar tateado, vagaroso e quedo do homem, ainda que constantemente para frente.

Na tragédia grega, os deuses não se eximem de sua participação, de modo que a moira e o fatalismo representam a natureza menos livre do homem, em sua romagem pela terra. Essa condição colocada como incontestável dá ao herói trágico, muitas vezes, circunstâncias que lhe martirizam a existência, revelando, por isso mesmo, certos traços de sua personalidade que, artisticamente, fundamentam uma obra que aponta a aspectos para além de epistemológicos, mas com fins fortemente ontológicos.

A força divina, dessa forma, pode encontrar diversas maneiras de se realizar, sejam elas a partir da presença explícita da deidade ou pelas forças de condução do herói a determinado lugar, circunstância ou situação. No caso de *Os servos da morte*, essa transmutação dos elementos das divindades decisórias do caminho humano assume a forma de Elisa

Vê-se que o procedimento de Adonias Filho, em *Os servos da morte*, é a encenação do drama de forma distinta da de Ésquilo. No grego, há a encenação das pulsões contrárias: patriarcado e matriarcado, *Logos* e *Eros*, celeste e telúrico, na respectiva identidade com os elementos masculinos e femininos. Na contraposição das forças opostas, o objetivo é se atingir uma complementaridade, sem perder a essência individual dos elementos presentes no processo de unificação.



Sobre os elementos masculino e feminino

Além das várias fontes conhecidas sobre esse tema, sugerimos as leituras dos livros de Junito Brandão (*Helena: o eterno feminino*) e Johan Jacob Bachofen (*Mitología arcaica y derecho materno*).

Em *O romance dramático de Adonias Filho*, Ronaldes de Melo e Souza mostra que Adonias Filho absorve de Ésquilo três condições essenciais:

1. o máximo de paixões aflitivas para efetivar a catarse;
2. a morte que se insurge contra a nadificação;
3. o mal que não é vencido pela astúcia da razão, porque nasce do erro passional.

Em *Os servos da morte*, as duas primeiras considerações ocorrem. Como já discutimos a primeira, falemos da segunda.

A questão que suscita a grande dor nos personagens é a presença de um verdadeiro drama, o derramamento do sangue familiar jorra na sequência da obra, que pode, nesse ponto, ser entendida como consequência de existência. Perseguidos todos por uma grande maldição, o grande combate contra a nadificação do espírito se perceberá a partir das condições passionais da existência em detrimento das questões emocionais. E, nesse sentido, muito se pode aprender com a *Oresteia*.

Mas como essa justiça pode ser feita? Para entendermos as implica-

ções desse processo, precisamos resgatar a afirmação de Jaa Torrano, em seu estudo e tradução da *Oresteia*: “Em termos estritamente humanos e civis, portanto, a guerra é vista como uma demanda e a expedição como um recurso perante o tribunal” (2004, p. 23). Quer dizer, se a guerra é um procedimento, digamos legal a ser aplicado a fim de se chegar à justiça, o modo violento de proceder seria – como é fácil de inferir – uma forma igualmente válida. Tal consideração no contexto da obra do tragediógrafo grego gera as implicações nos assassinatos e no desejo de vingança produzidos a partir disso. Tal efeito em Adonias Filho, ganhando um matiz sutil, reafirma esse conceito, porque a violência é sempre uma forma de se estabelecer a ordem, e o sacrifício, uma forma válida para se chegar aonde sedeseja. Vejamos por outros pontos.

Em *Os servos da morte*, o fato de Ângelo ter de se vingar justifica o fato de ele poder eliminar todos ao seu redor, até chegar ao seu objetivo maior: Paulino. Quer dizer, na obra de Adonias Filho, o efeito da violência é de fundamental importância para se conseguir o objetivo maior que se tem em mente. Igualmente na *Oresteia*, o sacrifício de Ifigênia por seu pai, Agamêmnon, é completamente justificado, ficando-o livre das obrigações de reparação, já que o efetuara também por conta dos desejos dos deuses, aqui representados por Ártemis. Essa ação, contudo, gerará a reação de Clitemnestra, que não aceitará, de formas alguma, o sacrifício da filha a fim de salvaguardar o exército grego. Por isso a rainha se vinga. Se a guerra, portanto, é fundamental, a violência precisa decorrer de uma condição de agressividade e ferocidade. Em Adonias Filho isso atinge um estágio de profunda identificação.

Nesta parte, já se começa clarificar a distinção entre as potências femininas e masculinas, a ponto de se verificar a predominância dos elementos apolíneos sobre a força das Erínias.

Na construção dessa identidade *essencialmente viril e estranha à condição feminina*, as personagens de Adonias Filho precisam transformar todos em arautos de sua vontade, seus asseclas e servos. São Elisa e Celita as mulheres que passam a dar motivo de ação para os personagens masculinos. Escondidas atrás das potências dos homens, elas os colocam como seus títeres, sem que percebam a influência do *anjo* que pode tender para o mal e para o bem. De qualquer modo, o homem, muitas vezes, apenas pressente essa influência, mas não consegue explicá-la. Por pressenti-la se acovarda e foge, porém não para um mundo externo de onde não exista aquela presença, mas sim para o seu próprio mundo interno, a ponto de expurgar a participação feminina. Esse é o rito que

realizam todos os homens de *Os servos da morte*.

Os personagens masculinos dessa obra de Adonias Filho são colocados, frequentemente, diante da força feminina e, por agirem exclusivamente no primado da razão e do celeste, não configuram (ou não entendem) a união que deve haver entre as duas potências: masculina e feminina.

Paulino, como Agamêmnon, possui, ao seu lado, a Clitemnestra que lhe prepara a morte e a vingança, sem o peso do remorso, pois que se assentaria na justiça de o rei ter dado a sua filha, Ifigênia, em holocausto. Tal qual Elisa é destruída por Paulino, a vingança se demonstra não somente digna como necessária. É Clitemnestra quem fala em resposta ao coro, o que se poderia ouvir da boca da própria Elisa:

Não me envergonho de contradizer
Muitas palavras antes oportunas.
[...]
Este meu combate, *não sem plano prévio*,
Pela porfia pristina, *veio, com o tempo*.
(ÉSQUILO, 2004, p. 201, v. 1372-87, grifos nossos.).

Após o horror a que é submetido o coro, Clitemnestra-Elisa afirma não só a premeditação, mas também o zelo e a perícia no assassinio do marido, como se tivesse cumprindo uma missão. A realização do ato, de forte teor significativo, se revela mais intensa quando a mulher não se preocupa com a opinião do coro. O que mais lhe era caro era o fato de o marido estar morto.

As deidades femininas das Erínias aqui se colocam com fervor, pois que a satisfação com a morte do marido, em certo ponto, irrompe com a própria queda do patriarcalismo. Condições dessa natureza dão azo às discussões que vão para além do campo unicamente literário, atingindo as circunstâncias sociais e teológicas, visto que são essencialmente a manifestação de uma nova forma de se posicionar na sociedade e no mundo.

Conclusão

Diante da composição de tantos traços estruturais que serão deradeiros na construção da qualidade artística, Adonias Filho consegue compor uma obra original, forjada no símbolo do rigor e do vigor de forma e conteúdo, valendo-se para isso da ressignificação dos elementos da tradição.

Em sua obra, o enredo não funciona como um elemento de maior destaque, mas dele não se prescinde, de maneira que se mantém o valor climático da história, sem desconsiderar o valor epistemológico do saber literário. Açulando sempre a atenção do leitor, a obra vai se desdobrando num desenrolar episódico e narrativo, que esconde, deliberadamente, os constructos do conhecimento helênico, com o objetivo de soerguer uma forma inédita, uma vez que o autor não persegue a forma clássica da tragédia, mas seu sentido.

O que existe, então, nessa obra, é a escolha do trágico, pois somente ele, com suas pulsões dramáticas, poderia, a partir da *hýbris* e da catarse, debruçar-se com profundidade na essência e na consciência anímica do homem, revelando sua natureza dual, apolínea e dionisiaca, que se digladiava constantemente, sem nunca construir uma síntese perfeita. Em outras palavras, a dialética da natureza humana nunca se realiza em síntese, pois, se assim o fosse, não se consubstanciaria em forma autêntica, uma vez que se buscaria sempre um equilíbrio, que, para o homem real, mostra-se quase como uma utopia.

Os servos da morte, de Adonias Filho, constrói, assim, um sentido novo de identificação da realidade anímica, a partir da revalidação dos elementos do trágico. Esse procedimento arquitetônico-conteudístico reserva a seu autor, indubitavelmente, o epíteto de um dos maiores escritores da literatura universal.

==== **Atividade final** =====

Atende ao objetivo 3

1. Qual é a relevância do monólogo narrado para a força narrativa?

2. Mostre o caráter dual em Ângelo.

3. Levante uma hipótese para o fato de Adonias Filho não ter escolhido a forma dramática da tragédia.

4. Mostre a relação entre Orestes e Rodrigo.

Resposta comentada

1. O monólogo narrado consiste na reprodução do pensamento do personagem, tendo o narrador a única preocupação de organizá-lo esteticamente, não lhe cabendo a intervenção ideológica. Em outras palavras, se, no fluxo de consciência, o pensamento é narrado como se fosse o fluxo de rio que rompe a represa que o cerceava os movimentos e, se no discurso indireto livre, já havia um posicionamento ideológico do narrador, no monólogo narrado temos ciência da integridade essencial do pensamento do personagem, que se desenvolve a partir da estruturação física e organizacional do narrador.

2. Seu nome parece apontar para uma figura angélica. Seu comportamento inicial, tão diferente da selvageria dos irmãos, também parece mostrar um ser *elevado*. Contudo, Ângelo se revela um emissário da morte. Com um caráter demoníaco, serve aos propósitos mortuários da mãe na derrocada moral de Paulino Duarte.

3. Possivelmente, consciente da vitalidade do sentido trágico, o autor não tenha se preocupado em fazer uma composição arquitetônica da tragédia ática, mas desenvolver um sentido trágico a partir dos mais diversos recursos narrativos, que perpassam desde o coro grego ao fluxo de consciência e à falsa terceira pessoa.

4. Ambos, após a morte do pai, precisam perpetrar a vingança contra

as suas assassinas mães (simbólicas ou não). O primeiro mata Clitemnestra e seu amante Egisto. Livra-se da punição, pois é absolvido por Apolo. Já o segundo desconta a vingança em Lisinha (diminutivo de Elisa), neta de sua mãe, Elisa, e filha de Celita.

Resumo

Nossa aula consistiu na rememoração dos conceitos de tragédia. Após isso, fizemos a interpretação do sentido trágico, elemento que subsiste à forma trágica, essencialmente dramática. Compreendendo esse fenômeno, traçamos uma análise na obra *Os servos da morte*, de Adonias Filho, a fim de reconhecer como se deu a atualização dos elementos de sentido do trágico na literatura brasileira contemporânea.

Leitura recomendada

Sugerimos a leitura de outras duas importantes obras de Adonias Filho: *Memórias de lázaro* e *Corpo vivo*. Dentro da bibliografia, também sugerimos a leitura das tragédias de Ésquilo e Sófocles, como os estudos específicos de Ronaldes de Melo e Souza e o livro *A morte da tragédia*, de Steiner.

Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Biografia*: Adonias Filho. Rio de Janeiro: ABL, 2018 1990. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/adonias-filho>>. Acesso em: 27 out. 2016.

Adonias FILHO, AGUIAR. *Os servos da morte*. 6. ed. São Paulo: Difel, 1986.

ALONSO, André. *Bases da cultura ocidental*. v. 2. Rio de Janeiro: Fundação Cecierj 2014. Modelo provisório.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Helena: o eterno feminino*. Petrópolis: Vozes, 1989.

DOMINGUES, Thereza C.A. As múltiplas faces de Os servos da morte, de Adonias Filho: uma leitura interdisciplinar. 1 ed. Viçosa: Editora UFV, 2006.

DOURADO, Autran. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ÉSQUILO. *Oresteia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2004

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. 2. ed. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2011.

SÓFOCLES. *Édipo Rei/ Antígona*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

SOUZA, Ronald de Melo e. O romance dramático de Adonias Filho. In. SANTOS, Wellington de Almeida (Org). *Outros e outras na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Caetés, 2001.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

