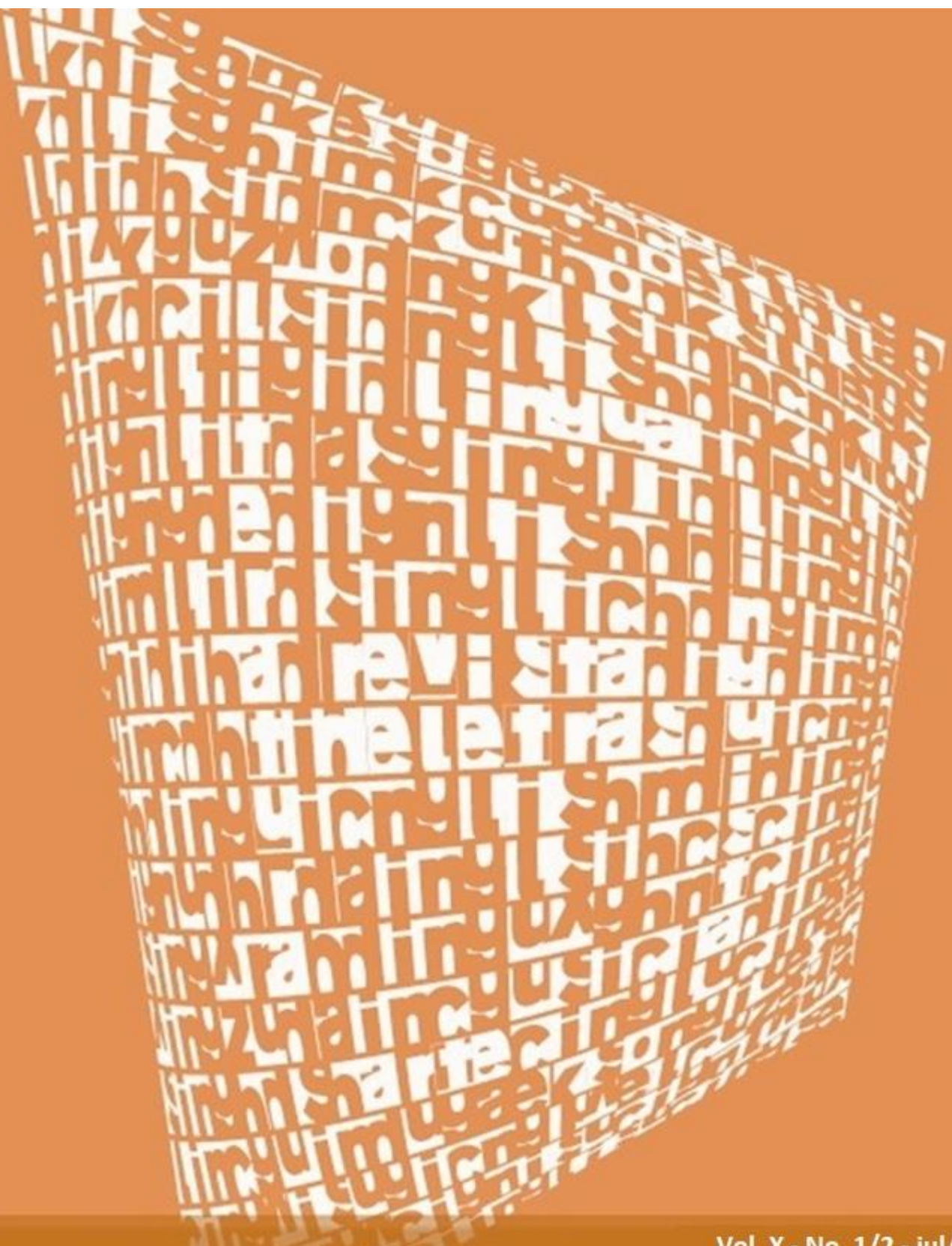




Vol. X - No. 1/2 - jul/2017

Revista de Letras

Revista de Letras – Vol. X – Números 1/2 – Julho 2017

Editora Responsável

Profa. Dra. Alessandra Matias Querido – UCB

Conselho Editorial

Prof. Dra. Carolina Paganine – UFF
Prof. Dra. Cláudia R. Castellanos Pfeiffer – UNICAMP
Profa. Dra. Déborah Christina de Mendonça Oliveira – UCB
Prof. Dra. Luana Freitas – UFC
Prof. Dr. Marcus Vinicius Lunguinho – UnB
Prof. Dra. Mariza Vieira da Silva – UCB
Prof. Dr. Maurício Lemos Izolan – Faculdade JK
Prof. Dr. Paulo Medeiros Junior – UnB
Prof. Dra. Sheila Elias de Oliveira – UNICAMP
Prof. Dra. Susana Souto Silva – UFAL
Prof. Dra. Vera A. de Lucas Freitas – UnB
Prof. Dr. Virgílio Pereira de Almeida – UnB
Prof. Dr. William Alves Biserra – UnB

Diagramação

Revista de Letras

Universidade Católica de Brasília

Reitor

Prof. Dr. Gilberto Gonçalves Garcia

Pró-Reitor Acadêmico

Prof. Dr. Daniel Rey de Carvalho

Pró-Reitor de Administração

Prof. Dr. Dilnei Lorenzi

Diretora da Escola de Educação, Tecnologia e Comunicação

Profa. MSc. Anelise Pereira Sihler

Curso de Letras

Coordenadora

Profa. MSc. Lívia Pereira Maciel Cornélio Rosa

Assessores

Prof. MSc. Wallace Soares Barboza

Profa. Dra. Carolina Coelho Aragon

Ficha elaborada pela Coordenação de Processamento do Acervo do SIBI – UCB.

R454 Revista de Letras [recurso eletrônico] / Universidade Católica de Brasília,
Curso de Letras. – Vol. X, n. 1 (2017) – Dados eletrônicos. – Brasília :
Universidade Católica de Brasília, Curso de Letras, 2017-

v. ; 30 cm.

Semestral

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader

Modo de Acesso: World Wide Web:

<<http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL>>

ISSN 1982-842X

1. Linguagem. I. Universidade Católica de Brasília. Curso de Letras.

CDU 81

Sumário

Artigos

A vanguarda do feio bem expresso: Segall, Mário e Anita	4
<i>Benilton Lobato Cruz (UFPA)</i>	
Antropofagia, alegoria e modernidade em O Rei da Vela, de Oswald de Andrade.....	14
<i>Maria Esther Torinho (UFES)</i>	
Café: as múltiplas faces de um romance	30
<i>Gilson Lucas da Silva (PUC- SP)</i>	
O verdadeiro ocultismo em A História Trágica do Doutor Fausto de Christopher Marlowe.....	40
<i>Fábio Ramos Paz (UCB)</i>	
<i>Michelle Andressa Alvarenga de Souza (UCB)</i>	
Manoel de Barros: a paisagem e a linguagem.....	50
<i>Dóris Helena Soares da Silva Giacomolli (FURG- RS)</i>	

Resumos – Trabalhos de Conclusão de Curso

Quando a literatura traz um novo olhar para a homossexualidade: contos infantis que ajudam a vencer o preconceito.....	64
<i>Allan Max de Oliveira Amaro</i>	
Projeto de leitura e sua aplicação nas séries iniciais do ensino fundamental.....	64
<i>Bruna Cristina da Silva Miquetti</i>	
Tradução Intersemiótica nos quadrinhos de Romeu e Julieta, adaptado por Mauricio de Sousa: quem conta um conto aumenta um ponto?	65
<i>Camilla Lustosa Carvalho</i>	
Uma análise da representação feminina nos Contos da Cantuária de Geoffrey Chaucer.....	65
<i>Camila Pereira Gonçalves Dornas</i>	
Kos ou Kosm? Uma Análise Comparativa Entre Bloodborne e Lovecraft.....	66
<i>Gabriel Ribeiro Leite</i>	
A construção discursiva da identidade no gênero propaganda.....	66
<i>Igor Mateus Batista Marques</i>	
Uma análise comparativa entre o Auto da Barca do Inferno e o Auto da Compadecida: a universalidade literária da obra de Ariano Suassuna.....	67
<i>Claudilene Batista de Barros</i>	
Um estudo da tradução do humor na série estadunidense “How I Met Your Mother”	68
<i>Maicon Fabrício dos Santos Paiva</i>	

A vanguarda do feio bem expresso: Segall, Mário de Andrade e Malfatti

Benilton Lobato Cruz

Resumo: O artigo pretende mostrar o que Anita Malfatti, Lasar Segall e Mário de Andrade têm em comum a partir da análise em torno do feio bem expresso. O ponto de partida é o primeiro romance de Mário de Andrade escrito pouco depois da Semana de 22. É possível ver influências da pintora paulistana e do artista imigrante lituano na obra de um escritor modernista em sua juventude em São Paulo? O idílio *Amar, verbo intransitivo* possui algo especial em sua narrativa: a descrição da personagem principal, ao evocar a pintura, a escultura e os efeitos da música, delineia um quadro a apontar a aceitabilidade daquilo que vamos chamar de o feio bem expresso. Nessa interação entre as linguagens, a pictórica, a musical e a literária, revela-se não só um trânsito entre as artes, mas o questionamento em torno do mimético, fundamentado através de analogias. Essas comparações nos darão pistas da percepção como o amálgama sobre a qual se sedimentam o problema da imitação na arte. Tal recepção ganha destaque quando é a o público o seu termômetro. Dessa forma: a plateia, o ouvinte, o leitor e o espectador aumentam as chances de entendermos os rumos modernistas de Mário de Andrade.

Palavras-chave: Romance; Mário de Andrade; Modernismo.

Abstract: This paper aims to show what Anita Malfatti, Lasar Segall and Mário de Andrade have in common from the analysis about the ugly well expressed. The starting point is the first novel by Mario de Andrade written shortly after the “Semana de 22”. It is possible to see influences of the painter from São Paulo and Lithuanian artist in the work of a modernist writer in his youth in São Paulo? The novel “*Amar, verbo intransitivo*” has something special in his narrative: a description of the main character to evoke the painting, sculpture and music effects outlines, a framework pointing the acceptability of what we call the ugly well expressed. This interaction between languages – pictorial, musical and literary – is revealed not just as a transit between the arts, but the questioning about the mimetic through reasoned analogies. These comparisons give us clues of perception as the amalgam on which it is possible to settle the problem of imitation in art. This reception is highlighted when the public is the thermometer: the audience, the listener, the reader and the viewer increases the chances of understanding the direction of modernist Mário de Andrade.

Keywords: Novel; Mário de Andrade; Brazilian Modernism.

Em uma crítica de arte, defendendo Lasar Segall dos comentários de que a exposição de 1928, feita no Rio de Janeiro¹, não seria “Expressionismo nem nada!”, Mário escreve o termo “[...] deformação sistemática²” para conduzir sua defesa a favor da repercussão da arte moderna do pintor lituano em solo brasileiro. Neste texto, o Expressionismo é definido como um movimento “[...] tão vasto na tese”, de abrangência transnacional a incluir “[...] até os futuristas da Itália e da Rússia, os cubistas da Espanha e da França, os puristas, os construtivistas da Holanda. E até os expressionistas da Áustria e da Alemanha³”.

¹ Cf. LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintura Moderna Brasileira*, 1978, p. 24.

² ANDRADE, Mário de. *Expressionismo*. 1928, p. 02.

³ ANDRADE, Mário de. *Expressionismo*. 1928, p. 02.

O artigo, publicado em um jornal de grande circulação em São Paulo, o Diário Nacional, revela que a recepção do Expressionismo fluía em uma direção a entender uma arte moderna sob o caráter universal, evidente releitura de Segall, acrescidas da noção de arte social e do pressuposto de que o Expressionismo seria um fator decisivo no Modernismo, independente das fronteiras geográficas, desde que rememorasse alguma fonte brasileira, em especial o Barroco – nessa atitude de “tradicionalizar”, típica de Mário de Andrade.

A operação de soma vai adicionar, pois, a questão da arte do feio bem expresso ganhando, portanto, peso, principalmente quando o Expressionismo de Segall aglomera alguma tendência psicológica como pintor de almas. Então, a rede de articulação aos grandes mestres aflora justamente no momento da descrição da professora alemã: Mário se lembrará de Wagner para comentar o “impulso fatal”, a liberdade para a criação verdadeira a corrigir o que é regulado pela teoria, e assim põe em prática, não apenas seu gosto pelo antiformalismo, mas algo que há na teoria de Worringer: a presença de algum motivo estético transnacional reincidente dentro da História da Arte.

A música de Wagner é usada como exemplo de partitura não necessariamente vanguardista, mas questionadora, a ponto de se fazer comparar com a pintura de Segall “desregrada”, porém bem expressa. Ainda nesse texto de janeiro de 1928, ele vai usar a maleabilidade do compositor alemão para comentar e corrigir as regras e assim inserir as exceções, no fenômeno da arte moderna:

Em geral, sucede que os artistas querem fazer uma coisa e a própria realidade objetiva do que fazem sai fora da linha do que pretenderam fazer. Observe-se Wagner, por exemplo. No próprio “Tristão e Isolda”, tem pedaços que contrastam até diretamente com a teoria dele, que nem o duo simultâneo do “Noturno”. Os intérpretes, os críticos se entregam nesses casos aos mais complicados malabarismos intelectuais para ‘explicar’ e botar a exceção dentro da regra. Esquecem-se de que a criação verdadeira possui, pelo menos, essa liberdade que consiste em ser um **impulso fatal** procurando a ‘maneira exata’ de se realizar e não a ‘maneira regulamentar’⁴ (Grifo nosso).

⁴ ANDRADE, Mário de. Expressionismo. 1928, p. 02.

Não é só a questão de arte bem feita ou bem regida. Trata-se de uma teoria posta em ação, fundamentada na visão retrospectiva de Worringer e da questão da força da contemporaneidade da arte baseada na empatia e também em algo percebido em Lothar Schreyer acerca do poder da forma. Se Worringer, enquanto educador e teórico da Estética, considera os aspectos justificados historicamente em artistas geniais atuais e do passado; Schreyer, por sua vez, autor presente na revista *Der Sturm*, colecionada pelo escritor paulistano, evoca o poder da presencialidade da arte.

O professor alemão aplica o seu famoso binômio de abstração e empatia como jogo recorrente na História da Arte, e assim atinge em cheio o leitor da língua alemã Mário de Andrade, pesquisador do Barroco de Aleijadinho em sua predileção por obras em dimensão menores às europeias, principalmente na arquitetura das igrejas e na dimensão das talhas e das estatuetas. O passado colonial brasileiro ensinava que era possível fazer do diminuto algo grandioso.

Por seu turno, assim, do ponto de vista do social, o jovem Carlos Sousa Costa, um dos protagonistas do romance *Amar, verbo intransitivo*, espelha uma sociedade industrial e capitalista em ascensão. O escritor denuncia essa sociedade como um quadro social dissonante, algo já percebido na crônica de 1929, "O culto das estátuas", quando escreve: "Fenômeno bem curioso de psicologia social é a deformação por que passa freqüentemente nas cidades o culto dos mortos mais ou menos ilustres⁵".

O hábito de cultuar os mortos se degenerou do culto das estátuas a favor dos enormes anúncios publicitários a ponto de Mário fazer lembrar que um gigantesco anúncio de cigarro destrói qualquer possibilidade de homenagem a Cristóvão Colombo. A crítica reflete esses abusos na cidade moderna: a publicidade como uma "divindade", a inverter o culto dos heróis. O cigarro teria assumido tal posição.

O idílio marioandradino carrega uma apetência pelo comentário em uma espécie de narrativa que possa tudo abarcar. O trecho da carta a Manuel Bandeira de 1924 diz que: "O livro é uma mistura incrível. Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romance: sou eu. E eu pesquisador⁶". Esse entusiasmo, o do livro ser "uma mistura incrível", conduta de certa forma otimista sob indisfarçável dosagem universalista, concorre evidentemente para um espaço planificado da ação narrativa carregada de elipses e de digressões.

⁵ ANDRADE, Mário de. *Os filhos da Candinha*, 2008, p. 40.

⁶ ANDRADE, Mário de & BANDEIRA, Manuel. *Correspondências*. Org., Marcos Antônio de MORAES, 2000, p. 137.

Porém, o narrador recorre ao artifício da necessidade do reconhecimento da tradição do feio em outras épocas, além de mostrar a preocupação pelo gosto do público, ou seja, o romance, tomado de um tom de manifesto, de certo, prepara o choque em seus leitores.

Umberto Eco escreve em uma *História da Feiúra* que nas artes plásticas e na literatura desde o período clássico até as vanguardas o resultado do feio em si e do feio formal era o choque:

[...] podemos dizer que os artistas da vanguarda às vezes representavam o feio em si e o feio formal, às vezes, simplesmente deformavam as próprias imagens, mas o público via suas obras como exemplos de feio artístico.

Não as considerava como belas representações de coisas feias, mas feias representações da realidade. [...] o burguês escandalizava-se diante de um rosto feminino de Picasso não porque o considerasse uma imitação fiel de uma mulher feia (nem Picasso queria que fosse assim), mas porque o considerava como uma representação de uma mulher.⁷

A mulher era feia e ponto final. E certa forma era necessário remontar e configurar uma tradição do feio bem expresso. Sabemos que, no Brasil, os primeiros artistas a exporem o feio formal diante em um salão para apreciação pública foram os expressionistas: Lasar Segall, Anita Malfatti e Wilhelm Haarberg. A pintora paulista é bem lembrada pela exposição de dezembro de 1917 e de certa forma torna-se o centro da Semana de 22 exatamente com 22 trabalhos em exposição no hall do Teatro Municipal de São Paulo.

Outro problema, algo comum à época, o da mulher protegida, sem voz e “amparada” pela voz patriarcal. Fica evidente que, além daqueles quadros a representar a dilatação das feições tradicionais humanas em proporções deformadas e grotescas, Lobato queria proteger a “promissora” artista paulistana dos efeitos devastadores das vanguardas, no artigo A Propósito da Exposição Anita Malfatti.

O feio, todavia, já havia sido divulgado nos manifestos futuristas italianos e russos, principalmente no Manifesto Técnico da Literatura Futurista de 1912, o qual pode ser lido como “O orgulho do feio” ou “Fazemos corajosamente o feio”⁸. Nesse manifesto um dos pressupostos

⁷ ECO, Umberto. *A vanguarda e o triunfo do feio*, 2007, p. 365.

⁸ ECO, Umberto. *A vanguarda e o triunfo do feio*, 2007, p. 370.

dizia “Nosso objetivo é sublinhar a grande importância para a arte de todas as asperezas, dissonâncias e da pura rudez primordial”.

Portanto, fica claro que o futurismo, “[...] um movimento estético mais de manifestos do que de obras”⁹, sublimava o feio, sem deixar, é claro, de engrandecer a beleza de tempos modernos como a da velocidade, a das massas humanas dirigindo-se ao trabalho, ao lazer ou à revolta.

O debate em torno do feio na arte aparece na narrativa naquela exposição cautelosa da deformação, sistematizada de Elza: “Não é clássico nem perfeito o corpo da minha Fräulein”, a explicação do narrador sobre a deformação da sua personagem retorna ao que fora exposto no aforismo 23 do *Prefácio Interessantíssimo*, de dezembro de 1921, e para este debate Anita Malfatti é lembrada, nisso que de certa forma mostra não só um Mário de Andrade, dentro daqueles seus arroubos pela vontade de comentar, como algo também de seu receio pelo “belo horrível”.

O feio teria, assim, algo de pecado e se torna exceção quando é concebido pela aura atraente do que pode ser sublimado. É isso que liga a feiúra à religiosidade imbricada ao discurso poético que se abre ao debate do famoso *Prefácio*. O escritor aproveita, assim, nossa tradição barroca para corrigir e criticar Anita Malfatti sobre a necessidade de se conhecer mais a fundo o assunto, e assim, avaliar o uso da fealdade pelos modernos, principalmente quando é o plano do social o relevante:

Já raciocinou sobre o chamado, belo horrível?
É pena. O belo horrível é uma escapatória criada pela dimensão da parelha de certos filósofos para justificar a atração exercida, em todos os tempos, pelo feio sobre os artistas. Não me venham dizer que o artista, reproduzindo o feio, o horrível, faz obra bela. Chamar de belo o que é feio, horrível, só porque está expressado com grandeza, comoção, arte, é desvirtuar ou desconhecer o conceito de beleza. Mas feio = pecado... Atrai. **Anita Malfatti falava-me outro dia no encanto sempre novo do feio. Ora Anita Malfatti ainda não leu Emílio Bayard: ‘O fim lógico de um quadro é ser agradável de ver. Todavia comprazem-se os artistas em exprimir o singular encanto da feiúra.** O artista sublima tudo¹⁰. (Grifo nosso).

⁹ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, 1997, p. 86.

¹⁰ ANDRADE, Mário de. *Prefácio Interessantíssimo*, in: *Poesias completas*, 2005, p. 64.

O poeta-crítico alimenta o prazer da expressão bem feita do feio e não a expressão do belo horrível, e sobre o comentário de que Anita Malfatti ainda não lera a crítica de Emílio Bayard torna-se algo descabido até porque Anita, enquanto pintora estudiosa do Expressionismo, saberia muito bem do “singular encanto da feiúra”.

O opinativo crítico lembra o narrador do *Amar, verbo intransitivo*, como voz intrometida, a defender o comentário, seja em verso ou na prosa, nisso que é uma característica do escritor paulista: “aplainar”, polir os engruvinhamentos da estética moderna. Um exemplo é uma passagem na qual Carlos é lembrado como um feio cautelosamente: “Carlos está hoje **quase bonito**, desse bonito que pega fogo nas mulheres. Até nas virgens, apesar do físico perfeito de Peri e do moçoloiro” (AVI, p. 85, grifos nossos). O volume dos hormônios masculinos ajuda o sucesso do rapaz junto às mulheres, a biologia dá uma força ao nosso herói “machucador”, termo usado pelo narrador a fim de descrever a violência amainada do menino.

E de Anita Malfatti além da aproximação com a problemática da forma, essa “[...] maneira de pintar sistematicamente deformativa dos pintores expressionistas¹¹”, a qual poderíamos sintetizar como “deformação sistemática”, adequado à maneira como Mário de Andrade via o Expressionismo por volta de 1928, vemos também outra aglutinação em torno do tema social, o que lembra Malfatti: segundo Marta Rossetti Batista (2006) era comum às pintoras retratarem “mulheres e velhos, temas tradicionais na ‘pintura feminina’”.

A fama de retratista de Anita Malfatti parece ter algo em comum com a maneira que o narrador apresenta a personagem Elza, através de um “retrato” muito parecido àqueles da pintora paulista: mulheres com cores vivas, “coloridos de cor real” (AVI, p. 30) uma vez que Anita, seguindo os ensinamentos de Lovis Corinth, na biografia de Marta Rossetti Batista (2006), para as obras iniciais, por volta de 1912, quando a pintora teve uma forte produção de retratos:

A cor e o tipo de pincelada conduzem Anita; muitas vezes pode-se notar nelas a mesma técnica que a aluna admirara em Corinth: a pincelada dada com várias cores, ‘de todas as cores’, sem misturá-las previamente na paleta, aplicadas de uma só vez, a escritura rápida conferindo um elemento aleatório e inesperado nos tons finais da obra.¹²

¹¹ ANDRADE, Mário de. Prefácio Interessantíssimo, in: Poesias completas, 2005, p. 64.

¹² BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço...*, 2006, p. 77.

A descrição de Elza apresenta-se avolumada como uma madona-mãe do amor, em uma espécie de versão feminina da tela “Ritmo”¹³, também denominada de “Torso”, obra de Anita e que hoje se encontra no Museu de Arte Contemporânea na USP, exatamente como nos fala sua biógrafa:

A figura de costas, de formas exageradas, já muito interpretativa em relação à musculatura, é acentuada por zonas de pastel marrom e amarelo, contrabalançadas no fundo por faixas azuis; preocupa-se com o volume e a delimitação feita por linhas curvas e sensuais. As formas do modelo determinam toda a composição do fundo que, como uma reverberação, enfatiza a figura – técnica que parece ter sido testada também por outros na Independent School – e determina intensa movimentação da obra.¹⁴

“Ritmo” ou “Torso”, obra de dois nomes, desenha a representação volumosa de um nu masculino. A narrativa de Mário parece absorver esse corpo exuberante, agora em uma mulher, a despertar em qualquer marido que a viesse desposá-la vinte e um filhos – vinte do maior compositor barroco, Johann Sebastian Bach, e mais um, o Alexandre Magno, este especificamente “triste” porque, sob alguma influência de Machado de Assis, havendo conquistado o mundo, morreria em plena juventude. O excesso reincide sobre o desejo, uma vez que “[...] todas as *personas* da arte são objetos sexuais”¹⁵, evidente na passagem: “Não é clássico nem perfeito o corpo da minha Fräulein. Pouco maior que a média dos corpos de mulher. Cheio nas suas partes. Isso o torna pesado e bastante sensual” (AVI, p. 30), algo de movimento observado no pastel de Anita Malfatti.

Todavia, esse “pouco maior que a média dos corpos de mulher” nos recorda de uma coisa muito importante no reino da pintura: a questão de os modelos não serem, geralmente, nem velhos e nem crianças, mas seres humanos com seus corpos em plena maturidade:

A infância é quase uma caricatura; o mesmo aplica-se à velhice. A criança é uma massa informe e flexível que busca seu desenvolvimento; o velho, outra massa informe e ressequida, que reentra em si mesma e tende a anular-se. **É apenas no intervalo entre essas duas idades, do início da adolescência plena até o fim da virilidade, que o artista submete-se à pureza, à precisão rigorosa do traço,** e que o *poco piú* ou o *poco meno*, o contorno interior ou exterior produz a imperfeição ou a beleza.¹⁶ (Grifo nosso).

¹³ Ritmo (Torso), 1915/15, carvão e pastel, 61 X 46,6 cm, ass. C.i.d.: “ANITA MAFATTI”, s.d.

¹⁴ BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço...*, 2006, p. 154.

¹⁵ PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais*, 1992, p. 43.

¹⁶ DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*, 1993, p. 34.

Portanto, o romance não trata apenas da sensualidade da personagem para despertar a libido de qualquer marido que viesse desposá-la ou de acender o impulso sexual de Carlos Sousa Costa. Está em jogo a presença do olhar plástico de uma tradição assentada no corpo humano como obra de arte, na tela, na escultura ou na narrativa a partir do modelo de uma mulher com suas formas em plena maturidade, fruto do estudo anatômico do manequim, sob alguma ótica em torno do mimético questionado e em “movimento”.

Diderot vai concluir com uma análise até surpreendente para esse tipo de conhecimento: “Estuda-se o manequim anatômico, diz-se apenas para aprender a olhar a natureza, mas a experiência mostra que depois desse estudo torna-se muito difícil vê-la como ela é”¹⁷. Ou seja, no exercício do olhar fica difícil seguir a natureza, e mais do que isso, a “natureza” desses modelos “lá fora” não tem essa forma vista dentro dos estúdios. Diderot recomenda, portanto, aos estudantes das artes plásticas abandonarem o Louvre e observarem mais o mundo vivo das festas populares, as tabernas, as cenas públicas, nas ruas, jardins, mercados e casas.

Não podemos esquecer que em 1917, no Salão Nacional de Belas Artes, Anita Malfatti expõe a tela *Lalive*, para a apreciação pública, pintura de “[...] grandes dimensões, a tela retrata a figura de mulher [...] temática predileta de Anita Malfatti e sem as preocupações nacionalistas do momento [...] com pinceladas ‘luminosas’ no cabelo e no olhar”¹⁸, um quadro que lembra a passagem do “Retrato de Elza” Andradina: “traços muito regulares, coloridos de cor real” (AVI, p. 30), desprovida da perfeição renascentista.

Se a temática predileta de Anita Malfatti é a figuração de mulher, segundo Marta Rossetti Batista, o mesmo é observado em *Amar, verbo intransitivo*, em especial na descrição de Fräulein Elza. Indistintamente, a figuração de mulher não aparece, historicamente, à toa nas telas de Malfatti ou mesmo nas de Segall, ou no texto do autor do idílio de Higienópolis. O tema da mulher surge de momento no qual se discutia formas, fundos e modelos das artes plásticas, e aí é que a literatura de Mário de Andrade aparece como analogia àqueles que pintavam imigrantes, exilados, indigentes, pessoas e mulheres.

Amar, verbo intransitivo transparece como uma versão literária do que encontrávamos no reino das artes plásticas daqueles idos da década de vinte em São Paulo. E o que faz a arte em um lugar de desataque no romance? E aqui poderíamos pensar: *Amar, verbo intransitivo* deixaria de se apegar ao historicismo típico dos do século XIX para se enjeitar como um romance

¹⁷ Idem, p. 35.

¹⁸ BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*, 2006, p. 184-185.

propenso à arte, não por conta do esteticismo que contém ou que defende, mas pelo público que o recebeu, pela perspectiva de um livro que fora escrito não apenas para ser lido, mas para ser um quase manifesto, abordando a linguagem das artes em estado de provocação: o ouvir dissonante da música, o falar criativo do povo, o transitório, traduzindo o tempo presente.

E nessa hora a arte, dinâmica, contraversa e polêmica:

[...] se tornara mais importante do que a história. A história pertencia a uma era de racionalismo, ao século XVIII e [...] ao século XIX. Este último demonstrara grande respeito pelos seus historiadores. Os Guizot, Michelet, Ranke, Macaulay e Acton eram lidos e apreciados, [...] por uma burguesia empenhada em expansão e integração. Nosso século, ao contrário, tem sido uma era anti-histórica, [...] porque os historiadores não conseguiram se adaptar aos sentimentos de sua época, [...] porque este século tem sido mais de des-integração do que de integração. [...] o psicólogo tem sido mais requisitado do que o historiador. E o artista tem sido alvo de mais respeito do que qualquer um deles.¹⁹

Mesmo quando a questão é deslocada do historiador para o artista ou para o psicólogo, a questão histórica prevalece. A arte, concretizando uma leitura de mundo, aponta a interpretação do estético e seus códigos como peças fundamentais na leitura dos fatos. E o romance, como lugar de encontros, nos auxilia a montar o quebra-cabeça. Essa montagem se completa quando analisamos a interação entre as formas de artes, e por conta disso, a visão se abre para um tipo de historiografia avaliada esteticamente, pelas analogias sobrepostas como amálgama da mesma matéria humana: a percepção. A plateia, o ouvinte, o leitor, o espectador aumentam as chances da análise histórica: “Arte exige público/ é uma questão pública. A arte torna-se hoje/ atividade amorosa social. Por isso, artista,/ junta-te ao povo/ e mostra-lhe teu grande coração”²⁰.

¹⁹ EKSTEINS, Modris. *A Sagração da Primavera*, 1991, p. 369.

²⁰ Catálogo lançado em 1983, para acompanhar a exposição de um evento sobre o tema “Expressionismo Alemão e suas repercussões no Modernismo Brasileiro”, organizado pelo Goethe-Institut no Brasil. O trecho de Iwan Goll está na página 06 da seção “Artista + sociedade”.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Estabelecimento do texto Marlene Gomes Mendes. Rio de Janeiro : Agir, 2008.

_____. *Os filhos da Candinha : edição anotada*. Rio de Janeiro : Agir, 2008. (Obras completas de Mário de Andrade).

_____. *Poesias Completas*. Edição Crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte : Itatiaia, 2005.

_____. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org. Introdução e notas Marcos Antônio de Moraes. São Paulo : USP-IEB, 2000. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade; 1).

_____. A Gramatiquinha da Fala Brasileira. In: PINTO, Edith Pimentel. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade : texto e contexto*. São Paulo : Duas Cidades e Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 305-462.

_____. Expressionismo. *Diário Nacional*, São Paulo, p. 02, 10 de jan., 1928.

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo : Editora 34; Edusp, 2006.

DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Tradução, apresentação e notas Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP : Papyrus : Unicamp, 1993.

ECO, Umberto. A vanguarda e o triunfo do feio. (Capítulo XIII). In : *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 365-389.

EKSTEINS, Modris. *A Sagração da Primavera*. Tradução Rosaura Einchenberg. Rio de Janeiro : Rocco, 1990.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintura Moderna Brasileira*. Lasar Segall, Rio de Janeiro : Record, 1979, p. 19-27.

PAGLIA, Camille. *Arte e decadência: de Nefertite a Emily Dickson*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 18. ed. Petrópolis : Vozes, 2005.

Benilton Lobato Cruz Pós-Doutor pela Universidade de Aveiro, Portugal. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2012); Mestre em Letras (Teoria Literária) pela Universidade Federal do Pará (1998); Especialista no ensino do alemão como Língua Estrangeira pela Universidade de Freiburg in Br. Alemanha (Bolsa DAAD); Graduado em Letras e Artes pela Universidade Federal do Pará (1993). Atualmente é professor da Universidade Federal do Pará, Campus de Abaetetuba (Campus do Baixo Tocantins). Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Brasileira Moderna, Literatura Portuguesa, Mário de Andrade, Teoria Literária e Alemão como Língua Estrangeira, Poesia e Poética.

Antropofagia, alegoria e modernidade em O Rei da Vela de Oswald de Andrade

Maria Esther Torinho

Resumo: Este artigo aborda a peça O rei da vela, de Oswald de Andrade, com o objetivo de demonstrar como o autor, utilizando recursos como a ironia, o humor e a paródia, recria um mito do amor romântico, transpondo-o para a cena brasileira, em um cenário alegórico que faz a demolição desse mito e, mais que isso, coloca a nu as leis desumanas do capitalismo selvagem, a decadência da aristocracia em vil união com a burguesia e, em última análise, o servilismo ao imperialismo americano, estando em questão a problemática centro-periferia e, para desestabilizar esse eixo, a periferia deve devorar o centro, nutrindo-se dele, promovendo uma inversão de valores que poderá instaurar uma utopia, para que a periferia adquira valores positivos.

Palavras-chave: antropofagia, alegoria, ironia, Oswald de Andrade, Rei da vela

Abstract: This article analyses the play The king of the candle, trying to demonstrate how the author, using humor, irony and parody, recreates a myth of the romantic love, bringing it to the Brazilian reality, through an allegorical scenery which destroys that myth and unmasks the inhuman laws of the savage capitalism, the decadency of the aristocracy, in a low union with the bourgeoisie class and the bondage in relation to the American imperialism. The play puts in question the problem of center-surrounding, and, to unsettle that axis, the surrounding must use the anthropophagical act to metaphorically eat the center, nourish from it, promoting an inversion of values which can generate an utopia, in which the surroundings can achieve positive values.

Keywords: anthropophagy, allegory, irony, Oswald de Andrade, The king of the candle

Introdução

1929 foi um ano que marcou o calendário mundial em virtude do famoso “crack” da Bolsa de Valores de Nova York, que se espalhou pelo mundo, como uma epidemia, trazendo mudanças radicais no *modus vivendi* e na forma de pensar de toda uma geração. Vários acontecimentos políticos e sociais influenciam o mundo da arte e obrigam a uma nova posição diante da realidade, que deveria ser retratada de forma mais crítica e menos fantasiosa, com interesse pelos problemas nacionais.

No Brasil, diversos problemas socioeconômicos – a crise cafeeira, os problemas do trabalhador rural e, no Nordeste, a seca e suas graves consequências, problemas esses que passaram a ser retratados na prosa, através de uma linguagem brasileira, surgindo, nessa fase, os romances urbano, psicológico, poético-metafísico e a narrativa surrealista.

Após a turbulência derivada da quebra de regras do fazer poético, na primeira fase do Modernismo, a segunda fase caracteriza-se pelo questionamento, pela inquietação social, religiosa, filosófica e amorosa; não se trata mais da renovação dos cânones, mas de um amadurecimento da vanguarda, que agora traça projetos estéticos para a consecução de seus objetivos, dentre os quais estão a renovação da arte brasileira e a retomada dos nossos valores.

Aliando o humor, a ironia e a paródia em um só projeto estético que se pode definir como alegórico, ao mostrar, de forma sarcástica, a engrenagem em que se baseia o esquema

socioeconômico do país, temos a peça de Oswald de Andrade, na qual o personagem central é um agiota, oportunista e sem escrúpulos, que se aproveita das dificuldades financeiras que assolam o país para especulações diversas: especula com o café, com a indústria, com a pobreza reinante e torna-se o *Rei da Vela*. A caracterização é irônica e bastante significativa, já que ninguém pode arcar nem ao menos com o preço da energia elétrica, as empresas do setor fecham e ele lança a indústria de velas, herdando “um tostão de cada morto nacional” (ANDRADE, Op. Cit, p. 36), e servindo como uma denúncia da invasão do capital estrangeiro e do servilismo que imperava em nosso país, através de observações irônicas como “a chave milagrosa da fortuna, uma chave *yale*”. (p. 35).

A primeira cena passa-se no escritório do agiota e o cenário assemelha-se a um zoológico, os devedores estão enjaulados e Abelardo II, empregado de Abelardo I, brande um chicote, como se fosse um domador. Entra um devedor que Abelardo I explora há anos e ele decide executá-lo; vários devedores gritam atrás de uma jaula. Em outra cena, são examinadas as contas dos clientes, dando uma ideia do funcionamento do escritório. No fim, entra Heloísa de Lesbos (noiva de Abelardo), que representa a ruína da classe fazendeira, pois seu pai é um latifundiário falido, de modo que o casamento representa a fusão de duas classes sociais corruptas por meio do sistema capitalista.

No segundo ato, temos o cenário paradisíaco da Ilha onde ocorrerá o casamento de Abelardo e Heloísa, porém diversas situações entre as personagens – o descaramento de Abelardo I ao literalmente “cantar” a futura sogra e, ainda, a cunhada desta, ao mesmo tempo em que é conivente com a rendição de Heloísa ao americano parodiam situações românticas e assemelham-se a um folhetim, no qual a Frente Única Sexual metaforiza os pactos feitos pela burguesia para manter-se no poder, com o predomínio da exploração, a perversão e o vício.

Em plena efervescência do Modernismo, surge a Antropofagia, movimento deflagrado por Oswald de Andrade e que tem início, oficialmente, com o lançamento, por este autor, do Manifesto Antropófago, em cuja origem encontra-se o quadro *Abaporu*, com que Tarsila do Amaral presenteia Oswald por ocasião de seu aniversário. O manifesto foi lido em 1928 na residência de Mário de Andrade.

Antunes (1983, p. 7) faz referência ao quadro afirmando que Oswald e Tarsila consultaram o Dicionário tupi-guarani de Montouya, segundo o qual *abaporu* é uma “palavra composta de *aba* (homem) e *poru* (que come)”, acrescentando que tratava-se de um momento no qual começava a esboçar-se um movimento de reação que resultaria no Movimento Antropofágico, no qual Andrade (s.d.), declara-se

contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. (...) Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem. Contra as elites vegetais. Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Com esse Manifesto, o autor critica a cópia daquilo que vem do exterior, embutido no movimento romântico que idealiza a figura do índio, mas mostra-o “vestido de Senador do Império”, ou ainda, “figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (ANDRADE, s.d.).

Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos.

Segundo Campos (1978, p. 122), para Oswald, “(a) operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem, do valor oposto, em valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizá-lo o tabu”.

Haroldo de Campos (1983, p. 109) assim se expressa sobre o tema:

...com a ‘Antropofagia’ de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo da necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialético com o universal.(...) Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda uma transvaloração: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de uma de apropriação como de desapropriação, desierarquização, desconstrução.

Lima (Op. Cit., p. 133) vê a Antropofagia de Oswald como um percurso que apresenta reformulações no decurso do tempo: “A antropofagia, como filosofia e teoria da História, vai aparecendo dos anos 1940 em diante, reformulada a partir dos rumos tomados pela civilização após a primeira metade do século XX” e afirma que “a relação entre o bárbaro e o civilizado, o primitivo e o moderno, permanece uma questão para o modernista e reaparece nas reflexões sobre essa antropofagia filosófica, porém de maneira diversa” e ainda que

nos textos desse período, o modernista parece alternar entre uma concepção de primitivismo que ora elege com otimismo a não adaptação dos brasileiros (e latino-americanos) aos ‘rígidos’ valores ocidentais, ora propõe um primitivismo de verve naturalizante no qual o homem alcançaria sua verdadeira natureza inclinada ao lúdico e ao ócio através do desenvolvimento técnico (p. 134).

Por sua vez, Nunes (1978) enxerga uma linha doutrinária na obra de Oswald que começa com o Manifesto Pau Brasil (1924) e com o Manifesto Antropófago (1928) e passa por Meu testamento (1944), A Arcádia e a Inconfidência (1945), A crise da filosofia messiânica, Um aspecto antropofágico da Cultura Brasileira: O homem cordial (1950), para chegar finalmente em A marcha das utopias (1953) e afirma que

esse caminho doutrinário leva à utopia: ‘Princípio e fim, a utopia, no pensamento oswaldiano, forma o espaço transhistórico, onde se projetam ‘todas as revoltas eficazes na direção do homem’ – também espaço ontológico, entre o que somos e o que seremos, entre, diria Oswald, ‘a economia do haver’ e ‘a economia do ser’.

Na esteira de Antônio Cândido, Lima (2012, p. 22) considera o Manifesto de Oswald

o momento mais dialético da antropofagia, pois nele Oswald de Andrade apresenta a metáfora cultural da devoração, que produz um deslocamento do problema da cópia e da cultura importada ao propor a deglutição dos modelos estrangeiros e sua transmutação a partir dos dados locais.

Lúcia Helena (1981) divide a literatura brasileira em duas matrizes principais: a *do bom gosto e do bom senso* e a *do muito riso e pouco siso*, sendo que esta caracteriza-se, segundo a autora, pelo aspecto carnalizante, o qual manifesta-se por um estilo dionisíaco e contestador, tendo como sua principal marca a crítica da cultura dominante, na qual pode ser encontrada um acervo de gestos marginais, dentre os quais o riso popular e aberto que desentroniza o poder, sendo que essa linha antropofágica amplia o termo, de modo que ele passa a abarcar toda uma linhagem da literatura nacional, iniciando por Gregório de Matos, passando por Augusto dos Anjos, até chegar a Oswald de Andrade, que dela toma posse.

A antropofagia de Oswald explicita-se quando Abelardo I afirma a Heloísa que “sob a lei da concorrência, os fortes sempre comerão os fracos. Desse modo é que desde já os latifúndios paulistas se reconstituem sob novos proprietários”. (ANDRADE, Op. Cit., p. 37). Abelardo I empresta dinheiro a juros exorbitantes, reformando os títulos enquanto lhe interessa, até que, em dado momento, cobra toda a dívida e leva o devedor à bancarrota. Embora reconheça que sua prosperidade advém da desgraça alheia, acha que não tem culpa, que tudo é decorrente do “regimen capitalista que Deus guarde”, sendo ele “um simples feitor do capital estrangeiro” (p. 38), fazendo uso de muito cinismo para arrematar com a conclusão de que, nos países atrasados o socialismo começa por um acordo feito com a propriedade.

Todo o jogo econômico e financeiro é comandado pelos norte-americanos e ingleses e nele o Brasil faz um papel de mero figurante, em uma verdadeira crítica à subserviência nacional. Porém, ironicamente, Abelardo I, que se considerava forte, também ao final é engolido pela

engrenagem, é traído por Abelardo II, que ocupa seu lugar no negócio e no casamento, mostrando que a engrenagem não muda, continua corrosiva e com imenso poder de destruição; o que muda são apenas as personagens. E que ninguém se considere tão forte que não possa ser suplantado, abatido, espoliado. É a lei do capitalismo selvagem e, nesse contexto, a antropofagia proposta pelo personagem não leva a nada, a utopia não acontece.

Segundo ANTUNES (1983, p. 116), o anarquismo e a utopia

são trabalhados esteticamente, na Antropofagia, com o auxílio sobretudo da sátira. Tanto na Revista de Antropofagia como nas obras ditas antropofágicas é a sátira que, ao lado de recursos a ela ligados, como o humor, a paródia, o grotesco, se impõe como meio de expressão. A própria sátira, dado o seu caráter de crítica e de recusa, tende a uma certa utopia.

De acordo com ANTUNES (Op. Cit. , p. 115), “a radicalização da antropofagia [...] correspondeu à necessidade de um definido posicionamento político”, de modo que “a utopia entrou na visão antropofágica como o elemento que abre perspectivas, que atende às exigências de superação das condições sociais vigentes, constatadas pelos intelectuais que faziam parte do movimento.

Historicamente, tinha-se a noção de um sujeito constituído na tradição ocidental, sendo as relações entre as nações construídas através de um eixo centro-periferia, em que o centro era representado pela Europa e, em tempos mais recentes, pelos Estados Unidos, enquanto os países pobres de qualquer continente representavam a periferia, tendo-se como certa a superioridade do centro em relação à esta, constituindo-se o autóctone da África e da América como o Outro, e o centro, o espelho para esse Outro. Enfim, o centro constitui sempre o modelo e, para romper com esses conceitos, foi necessário um longo tempo até que se começasse a incorporar uma outra noção de sujeito, em que o centro é também repensado a partir das margens, levando-se em conta e valorizando a alteridade e o discurso das margens.

Assim, pode-se pensar a antropofagia não apenas em seu aspecto demolidor das estruturas convencionais, em que o ato canibal aparece como signo da violência, mas também em seu aspecto construtivo, já que ela preconiza uma espécie de transubstanciação na qual o devorador altera-se no ato de devoração, recriando-se e, assim, o discurso ressentido das relações coloniais transforma-se em discurso produtor de identidades reconfiguradas.

Alegoria

Como principal recurso para o projeto antropofágico apresentado por meio da obra, está a alegoria, tendo como aliadas a ironia, a paródia, o sarcasmo, deflagrando, através do teatro, a

antropofagia, na qual está embutida a utopia, capaz, quem sabe de desestabilizar o eixo centro-periferia e reconfigurar a situação.

A palavra alegoria provém do grego *allegoria* (*allos* = outro e *agoreuein* = falar em público), sendo usual, na alegoria, o recurso a personificações ou prosopopeias (v.), em especial de noções abstratas. Etimologicamente, *allegoría* significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”, e veio substituir ao tempo de Plutarco (c.46-120 d.C.) um termo mais antigo: *hypónoia*, que equivalia a “significação oculta”.

A alegoria é, muitas vezes, definida como uma metáfora ampliada, podendo ser entendida como um conjunto de metáforas, com o objetivo de comunicar um determinado sentido, e sua decifração depende de uma leitura intertextual. Ela joga com sentidos duplos e figurados, não havendo limites textuais, podendo ocorrer em qualquer gênero literário.

Ceia (1998) afirma que a alegoria não deve produzir mais do que uma leitura do sentido abstraído, porque é próprio da alegoria não fazer uso da ambiguidade ou da plurissignificação, sob pena de se perder a ilação moral procurada. Uma alegoria necessita de certo imobilismo do sentido.

Benjamin (1984) aponta a importância da alegoria para a visão barroca do mundo, mostrando seu lugar fundamental na arte moderna e afirma que toda a arte moderna é alegórica, na medida em que ela quer revelar um conhecimento que não se mostra à primeira vista. Recusando qualquer ideia de totalidade e de plenitude de sentido (almejada pelas representações simbólicas), a imagem alegórica, por sua incompletude, seria, segundo o autor, a única capaz de dar conta do mundo capitalista, que anula o sujeito e desintegra os objetos.

Dentre os recursos utilizados por Oswald de Andrade, temos algumas imagens que exercem papel importante na obra: a vela, metáfora mais importante da obra e que consta do título e ainda, a jaula, a faca (do personagem Pinote), chave Yale (chave milagrosa da fortuna). A vela, signo ambíguo, que traduz simultaneamente luz (vida), mas que ilumina cadáveres, demonstrando a decadência final que se dá pela morte, da qual não há retorno. A vela confere um ar de dignidade última à morte do passadismo e, ao mesmo tempo, ilumina o cenário para uma nova era, funcionando como a metáfora da modernidade brasileira, conjugando a morte da aristocracia rural e o advento da industrialização, misturando humor e ironia, alegoria e antropofagia em um projeto estético inovador. Dupla ironia: o personagem central como o rei da indústria da vela é uma metáfora que funciona em duplo sentido: tanto ilumina a vida quanto mostra o assassinio dos que foram arrastados à miséria, além de funcionar como uma paródia do regime monárquico, tendo-se, ainda, como imagens alegóricas, a faca do personagem Pinote, em contraposição à foice e ao martelo, símbolos do comunismo e emblemas da luta pela igualdade social.

Os devedores de Abelardo I aparecem em uma jaula - aprisionados pelos problemas financeiros, são “animais” que se entrecrocavam uns com os outros e, especialmente, contra a burguesia; debatem-se, sem esperanças e são metaforicamente mortos (em alguns casos, são levados à morte literal, pelo suicídio decorrente do desespero) e, de qualquer modo, servem de pasto à ganância da burguesia, metaforizada na figura do agiota que, por sua vez, vai unir-se aos aristocratas decadentes e, juntos, entregam-se, de modo subserviente, ao americano, que também metaforiza o imperialismo dos Estados Unidos.

Lúcia Helena (1985) discorre sobre dois projetos em curso na Literatura Brasileira da modernidade: um, o projeto alegórico, o outro, o projeto simbólico, afirmando que a obra de Oswald de Andrade contém um projeto alegórico.

A alegoria moderna, conforme a concepção de Benjamim (1984), rompe com a tradição, valorizando o grotesco, o excessivo, o escatológico. As cenas grotescas, em *O Rei da Vela*, têm início já no primeiríssimo momento, quando Abelardo II brande o chicote e são mostrados os devedores enjaulados.

O projeto estético de Oswald de Andrade é alegórico na medida em que as imagens não funcionam como símbolos, cujo significado é fixo; ao contrário, suas imagens são ricas de ambiguidades, enriquecendo as cenas com sentidos variados, o que concorre para transformar a peça em uma alegoria do país rendido (vendido) ao imperialismo norte-americano. Mas, contrariamente à estética do símbolo, a estética da alegoria não pretende representar a totalidade, optando, antes, pelo fragmentário e lacunar em um universo ficcional descontínuo, tanto em relação ao real como em relação ao imaginário, sendo pautada pelo que Costa Lima²¹ (2000) denominou mimesis de produção, a qual não se propõe a fixar a realidade, mas a vê-la com olhos críticos e em nova configuração.

Ainda de acordo com Oliveira, (Op. Cit., p. 32),

Ao utilizar o ritual canibalístico indígena como matéria-prima para a composição do seu Manifesto, Oswald serve-se da metáfora antropológica para chegar a uma metáfora estético-ideológica. Ideológica no que diz respeito à crítica contundente que o autor faz aos valores socioculturais advindos da sociedade patriarcal.

²¹ Luiz Costa Lima enxerga duas espécies de mimesis: uma, que correspondente aquilo de que Aristóteles fala em *Arte Poética*, a imitatio, e uma outra, relacionada com a diferença, no sentido de exploração ficcional de situações a serem imitadas; à primeira, Costa Lima denomina mimesis de representação e à 2ª., mimesis de produção.

Paródia e ironia

Oswald recria o clássico casal romântico Abelardo e Heloísa (ele, um teólogo francês de século XII, ela, sobrinha de um sacerdote), utilizando-se do humor, da ironia, do sarcasmo (a Heloísa de Oswald é o oposto da heroína romântica: nada tem de pura, nem de romântica); Abelardo I discorre não sobre religião, mas sobre os males do capitalismo, enquanto se dedica a enriquecer à custa do proletariado; o casamento entre os personagens é apenas uma aliança que trará vantagens a ambos: a ela, cuja família encontra-se financeiramente arruinada e a ele, burguês rico, que poderá ascender socialmente unindo-se a uma aristocrata e, ironicamente, ambos têm plena consciência daquilo que o casamento representa.

Segundo Ciabotti (2013, p. 6) a paródia é “radical provocadora de mudanças de expectativas e de perspectivas” e realiza-se “através de um diálogo intertextual – o texto primeiro deixando-se entrever através do texto derivado, porém este deve conter em si os germes de uma subversão de valores e de sentidos”.

Efetuada uma breve avaliação do percurso da paródia pelo tempo e por alguns autores que se ocupam do tema, Ciabotti (Op. Cit., p. 15) afirma que

do seu encaixe no encantamento contemporâneo com a autorreferência (Hutcheon) ao estágio de suicida (Arrigucci), passando pela inépcia em relação à representação moderna da realidade (Sant’anna), pode-se ainda, ponderar que a literatura chegou a esse(s) patamar(es) como reação ao sentido tradicional da mimesis, característica do realismo convencional oitocentista.

Hutcheon (Op. Cit.) considera relevante o papel do leitor no contexto paródico, afirmando que

os leitores são cocriadores ativos do texto paródico de uma maneira talvez mais complexa do que os críticos da recepção (reader-response) argumentam serem na leitura de todos os textos. [...] Conquanto toda a comunicação artística só possa ter lugar em virtude de acordos contratuais tácitos entre codificador e decodificador, faz parte da estratégia particular [...] da paródia [...] que os atos de comunicação não possam ser considerados completos, a não ser que a intenção codificadora precisa seja realizada no reconhecimento do receptor.

Ao transpor as figuras de Abelardo e Heloísa para a cena brasileira da época, o autor empresta-lhes uma nova roupagem, pois o texto está impregnado de paródia e ironia, de um humor cáustico e corrosivo, ao mesmo tempo em que promove também uma verdadeira demolição do mito do amor romântico, ideal burguês por excelência.

Por meio da transformação do par romântico Abelardo-Heloísa em um par antirromântico, ao lado de outros elementos como as personagens Totó Fruta do Conde e outros, e misturando

personagens de diversas camadas sociais, Oswald instaura a carnavalização²², a qual se alia à utopia, através da qual as classes inferiores se emancipariam, a burguesia e a aristocracia deixariam de render vassalagem uma à outra e, no plano das nações, o Brasil se emanciparia, abandonando a subserviência ao imperialismo americano e, ainda mais, o homem usaria o trabalho para voltar ao que seria o seu destino: o ócio.

Mas, como foi dito anteriormente, a peça encontra-se recheada de ditos irônicos, então, passemos à ironia.

A reflexão acerca da ironia e sua conceituação tem início nos primórdios da Filosofia. Em *Arte Retórica* (p. 219), Aristóteles menciona a utilização da ironia com a intenção de abalar a seriedade dos oponentes e explica a função desse recurso: “a ironia quadra melhor ao homem livre do que a bufonaria, pois ironizamos para nos deliciarmos ao passo que bufoneamos para deliciar os outros”. A ironia socrática, utilizada de acordo com o método socrático, que consistia em propor questões para que o interlocutor se confundisse, mostrando-lhe assim, através de um resultado aporético, os pontos fracos de sua argumentação, instigando-o à reflexão e ao alargamento de sua consciência e compreensão.

A principal função da ironia é, de acordo com a conceituação mais corrente, oferecer um contraste entre o significante e o significado, mas ela possui outras funções, além dessa.

Muecke (1995) divide a ironia em duas grandes categorias: a ironia verbal ou instrumental, que consiste em uma inversão semântica, na qual se diz algo com sentido diferente ou contrário e a ironia situacional ou observável, que depende, em grande parte, da situação. Vale ressaltar que o contexto é sempre um elemento importante na interpretação da ironia, embora seja mais agudo e ainda mais importante na ironia situacional, inclusive, deve-se dizer também que a distinção entre ambas não é muito clara – as duas às vezes se confundem, porém a ironia baseia-se sempre em um contraste entre a aparência e a realidade.

Caracterizando-se, portanto, pela dissonância e pela ambiguidade, a ironia questiona um modelo maniqueísta; instaura um discurso polifônico; convida à reflexão, além de conter uma carga afetiva que contribui para a captação do sentido irônico, podendo, ainda, ter como efeito(s) sentimentos como raiva, desprezo, ira ou a simples diversão.

Segundo Alavarce (2008, p. 16), “a ambiguidade é também, propriedade da ironia, que deve ser entendida – em seu modo mais frequente de manifestação – como a figura retórica por meio da qual “se diz o contrário do que se diz”; podendo-se afirmar “que se trata de um significante para dois significados.” Entretanto, a conceituação de ironia, segundo alguns teóricos extrapola esse dizer o contrário pois isso acarreta uma tensão que convida o leitor a uma

²² Carnavalização: conceito de Mikhail Bahktin, que não pretendemos discutir aqui por fugir ao objetivo deste trabalho.

participação ativa, ao mesmo tempo em que “propõe a releitura do mundo, marcada por uma visão muito mais crítica” (ALAVARCE, Op. Cit., p. 17).

Hutcheon (2000) afirma que a principal função da ironia é julgar aquilo que aborda, atendendo a dois propósitos: um, semântico e contrastante e o outro, pragmático e avaliador e aponta para o importante papel do leitor no entendimento da ironia, cabendo a este decidir se uma elocução é irônica ou não, em um processo que ocorre à revelia das intenções do ironista, não havendo garantia de que o interpretador vá “pegar” a ironia de acordo com a intenção do autor; entender ou não a ironia contida em um enunciado depende também, em grande parte, do repertório de experiências do ironista e do interpretador; os dois precisam necessariamente pertencer a uma mesma comunidade discursiva, ter experiência (s) semelhante(s) no que tange ao assunto abordado no enunciado, para que a ironia possa ser captada.

A autora ainda apresenta nove funções da ironia, as quais são colocadas em uma escala, na qual a primeira – a função reforçadora – através da qual enfatiza-se determinado dado do enunciado, apresenta carga afetiva mínima, carga essa que vai se tornando cada vez mais forte até chegar à última, com carga máxima de afetividade; além da função reforçadora, temos ainda:

função complicadora (em um discurso artístico, o uso de uma ambiguidade controlada e avaliada, convidando à reflexão); função lúdica (caracteriza-se por uma provocação benevolente e pode estar associada ao humor);

função distanciadora (permite a ambos os polos do discurso o distanciamento de uma dada situação, para que a mesma possa ser vista por um novo ângulo); função autoprotetora (implica em uma espécie de autodefesa, quando por exemplo, o ironista opta por dizer que estava ironizando para sair de uma situação embaraçosa criada pelo enunciado, ou ainda, transformar um erro em uma piada;

função provisória (aquela que desmistifica verdades absolutas); função de oposição (possibilita que a ironia seja interpretada como insultante e ofensiva ou, em outro polo, subversiva e transgressora); função atacante (quando a carga afetiva chega ao grau máximo, sendo a finalidade mesma da ironia atacar e depreciar aberta e deliberadamente; função corretiva (especialmente quando utilizada com o fim de sátira, ou seja, a motivação positiva para um enunciado atacante seria corrigir erros e vícios humanos.

Pode-se perceber a ironia em diversas situações: a referência à literatura de ficção, que é a que rende no Brasil; a distinção entre família e proletário: família requer propriedades, enquanto prole é de proletário; a prole deve trabalhar; a referência ao socialismo que, nos países atrasados, começa fazendo acordo com a propriedade; a utilidade do dinheiro nas mãos de quem não tem talento, segundo Abelardo I.

Em sua teoria sobre a ironia, Grice (s.d.) ressalta o papel fundamental do interlocutor e propõe os conceitos de implicatura convencional e implicatura conversacional, (o que é comunicado não está no que foi dito, nem está “indicado” por ele, sendo necessário conhecer não

apenas o contexto, mas também quem os enuncia, com que intenção e para qual interlocutor para chegar ao significado.

Para Grice (Op. Cit.), em uma comunicação, o enunciado deve ser suficientemente informativo; não se dizer o que se acredita ser falso; não dizer senão aquilo para o que possa ser fornecida evidência adequada; ser relevante; ser breve, ordenado e claro, evitando obscuridade e ambiguidades. Porém, na implicatura conversacional é possibilitado ao falante quebrar uma dessas máximas conversacionais e, ao mesmo tempo, operar com o Princípio da Cooperação: na ironia, quem comunica quebra, via de regra, mais de uma dessas máximas; sua contribuição não é suficientemente informativa, além de dizer o oposto do que quis dizer, ou seja, ele busca propositalmente a ambiguidade.

Percebe-se, na peça, que é criado, desde o título, um ambiente que contribui para a ironia que ocorre em diversas situações, tais como nomes de personagens – Heloísa de Lesbos, Totó fruta do conde e João dos Divãs. Além disso, a peça encontra-se recheada de frases irônicas: a título de exemplo, o rei da vela vai à falência e transforma-se no rei do fósforo. Esse ambiente irônico reforça a ironia em diversas situações, porque já predispõe o leitor para situar-se em relação ao texto e o leva à compreensão do que está implícito.

No todo, a peça é uma paródia, pela transposição do casal Abelardo/Heloísa para um ambiente atual, em uma situação totalmente antirromântica – casamento por interesse, etc., enquanto a ironia apresenta-se em diversas situações embutidas na peça e da qual a frase de Abelardo II é o exemplo maior “Heloísa será sempre de Abelardo”.

A modernidade de Oswald de Andrade

À época, o texto da peça era considerado inviável para a encenação, devido às inovações propostas pelo autor.

Levin (Op. Cit.) aponta os fatores que concorreram para a decadência do teatro brasileiro no início do século XIX: a morte de Artur de Azevedo, em 1908, que teria representado uma orfandade para a cena teatral brasileira órfã; as revistas de ano, talvez o único gênero capaz de competir com o feudo estrangeiro em que a cidade havia se transformado” (p. 4); a chegada dos filmes, com preços mais atraentes que os do teatro e a ausência de uma política governamental que desse assistência ao setor. Tudo isso concorria para a falência das companhias nacionais, enquanto as estrangeiras tinham tamanho poder que se falava em trust teatral (em 1909, apenas três teatros da cidade do Rio de Janeiro – o Apolo, o Recreio e o Carlos Gomes – eram ocupados por grupos nacionais), porém, se havia uma profusão de salas e exibição de filmes, estes não primavam exatamente pela qualidade, pois

em busca de um resultado lucrativo os temas explorados variavam de assuntos como crônica policial (O furto dos 500 milhões de réis) a dramas moralizantes (Amor de mãe) e posados de propaganda (24 horas na vida de uma mulher elegante), ou então estas três coisas ao mesmo tempo (Um crime no Parque Paulista), além de filmes religiosos (Padre Anchieta entre o amor e a religião); (...), enfim, a base do cinema paulistano era uma linguagem folhetinesca e moralizante. (OLIVEIRA, 1999, p. 66).

Os empresários estrangeiros chegavam a alugar as salas durante meses seguidos, obrigando as companhias dramáticas a se ajustarem às exigências do público e às condições contratuais e os índices de modernização técnica [...] aliados à organização sofisticada das companhias, empurrava os profissionais de teatro rumo a um caminho de renovação sem retorno, às vezes cruel, deixando para trás aqueles que não conseguiam acompanhar as demandas do público, de modo que o teatro passou a apresentar também outras atrações: números de acrobacia, transformismo, shows de ciclistas, dançarinas, domadores de feras, pantomimas, e projeção de filmes, entre outras, espelhando “um desejo de aburguesamento da aristocracia do café”, porém, apesar da variedade de serviços que passaram a ser oferecidos, inclusive restaurante e estacionamento. (LEVIN, Op. Cit, p.7):

a vida elegante ainda se concentrava em torno das companhias líricas, sendo ainda o teatro um fator de identidade: a corrida às salas de espetáculos era, entre outras coisas, a oportunidade que os imigrantes encontravam de expressar seus sentimentos nostálgicos em relação à terra e à cultura natal.

Levin (Op. Cit., p. 10-11) chama a atenção para “a assiduidade com que nossos palcos presenciavam a récita de determinados dramas do século dezenove, que permaneciam em cartaz há mais de meio século” e exemplifica com *A dama das Camélias*, que figurou como título obrigatório por muitos anos, tendo sido encenada por diversas atrizes e afirma:

apesar do afluxo constante das companhias estrangeiras, era comum a reapresentação do mesmo texto por diversas vezes, em línguas diferentes ou em teatros diferentes, já que as Companhias estavam praticamente apresentando peças durante todo o ano, não sobrando tempo para ensaiar novas peças e também devido à distância que separa o nosso país do continente europeu. (exceção feita à Companhia Marchetti que, em 1910, trouxe quatorze peças absolutamente desconhecidas do público).

Afirma ainda que no teatro simbolista havia pouquíssima ação, poucas falas, apenas alguns balbucios, em uma atmosfera imprecisa e incerta, onde a história era mais sugerida que contada, onde as imagens colocadas em cena falavam mais que os próprios atores e então, ele

ressalta a renovação estética vinculada à valorização dos elementos nacionais e apresenta-nos a resposta do próprio Oswald sobre a peça²³:

O teatro procura obter uma equivalência de fatos e não a sua cópia minuciosa e igual. Se um empregado de escritório de usura aparece em *O Rei da Vela* fantasiado de domador de feras, isso explica bem sua função de todos os dias na vida. Os clientes são vistos numa jaula enfurecida porque psicologicamente é essa a sua posição diante do usurário. O teatro deve esclarecer pela invenção de efeitos, pela indumentária, pela síntese, o que a peça não pode totalmente dizer. (p. 175).

Coutinho (2011, p. 22) afirma que “desde o final do século XIX e início do XX, o Brasil passou por uma espécie de ‘afrancesamento’ período conhecido por *Belle Époque* e, na defesa desse ponto de vista, ela cita Pilagallo²⁴ (2009) segundo quem

Antenada na moda e nos costumes ditados pela França, a elite brasileira ganhava um verniz de sofisticação. As cidades cresciam e influenciavam os novos hábitos. Dândis e melindrosas flanavam diante de fachadas art-nouveau, [...] embora tivessem vivido dias melhores, os cafeicultores, também, não podiam reclamar: na virada do século, a oferta podia ser mais excessiva, e o câmbio, desfavorável, mas o governo não os deixava totalmente na mão – afinal, o café brasileiro, responsável por três quartos da produção mundial, dominava a pauta das exportações.

Benjamin (1984) define a vivência de choque que se efetua na sensibilidade do escritor pós-romântico utilizando, para isso, o termo alegoria moderna e, reconhece, na alegoria de Baudelaire, um humor eivado de sisudez e melancolia, índice do sentimento dúbio do escritor modernista no que diz respeito às transformações decorrentes da modernidade.

Vemos em *O Rei da vela* uma alegoria moderna, impregnada de ironia e de sarcasmo, dando forma a um humor pautado por uma irreverência tal que confere à obra um tom carnavalesco, em que se colocam lado a lado o alto e o baixo, diferentes classes sociais, embora a convivência entre pobres e ricos não seja harmoniosa.

Descrevendo a conjuntura em que ocorre o Modernismo, Campos (1974, p. 8) destaca seu desdobramento político e conservador em ambos os campos e afirma:

era ainda um Brasil trabalhado pelos ‘mitos do bem dizer’ (Mário Silva Brito), no qual se imperava o ‘patriotismo ornamental’ (Antônio Cândido), da retórica tribuniária, contraparte de um regime oligárquico, que persiste República adentro. Rui Barbosa, ‘o águia de Haia’; Coelho Neto, ‘o último heleno’; Olavo Bilac, ‘o príncipe dos poetas’, eram os deuses incontestes de um Olimpo oficial, no qual o Pégazo parnasiano arrastava o seu pesado caparazão metrificante, e a

²³ Resposta extraída por LEVIN a partir de ANDRADE, O. O original a lápis, sem título e sem data, pertencente ao Fundo Oswald de Andrade. CEDAE, UNICAMP.

²⁴ Trata-se da obra *A história do Brasil no século 20 (1900-1920)*. São Paulo: Publifolha, 2009.

riqueza vocabular (entendida num sentido meramente cumulativo) era uma espécie de termômetro da consciência ilustrada).

Ao final, tem-se um momento dramático, com a morte do burguês fascista e falido, mas o sarcasmo volta à cena com a substituição de Abelardo I (tanto no negócio e no casamento com Heloísa) pelo burguês socialista, mostrando a podridão do capitalismo: a manutenção da classe operária à margem da sociedade. Representando a tensão entre a tradição e a modernidade, Abelardo II continuará o trabalho de Abelardo I e ficará com Heloísa que “será sempre de Abelardo”. (ANDRADE, Op. Cit., p.85). Aí está a grande ironia da obra: tudo continuará como antes, mudam apenas os atores do drama – ou da farsa?

Oliveira (1999, p. 3-4), para quem “não há, no modernismo heroico de Oswald de Andrade, um projeto político-ideológico propriamente definido”, mas “uma proposta de ruptura estética moderna que esbarrava em uma estrutura social conservadora”, afirma que

para Oswald de Andrade a tradição que se opunha à instauração da modernidade na realidade brasileira, localizava-se no Brasil rural, no modo de vida obtuso das relações patriarcalistas, no naturalismo sem imaginação. É nesse sentido que o escritor investe contra a forma de poder praticado pela oligarquia agrária e parte em defesa do desenvolvimento de uma ordem industrial no país.

Para Candido (apud OLIVEIRA, Op. Cit., p. 32-33), “a grande inspiração de Oswald era o fim da sociedade patriarcal baseada no mito da mulher legítima e da promiscuidade fora da esfera doméstica”. Heloísa metaforiza o servilismo do Brasil ao imperialismo norte-americano e detona a sociedade patriarcal, pois, além de ser transposição de uma figura estrangeira, seu nome – Heloísa de Lesbos – faz referência a uma conduta sexual ambígua e duplamente transgressora: fará um casamento por interesse e flerta com o estrangeiro.

A modernidade do autor também se faz pela paródia, que serve como instrumento ao projeto antropofágico: “a paródia se articula com o projeto artístico moderno, possibilitando o questionamento de (pré)conceitos e uma (re)visão de determinados elementos artísticos e, conseqüentemente, dos papéis desempenhados por eles!”(CIABOTTI, 2013, p. 6).

Enfim, por meio da Antropofagia, Oswald de Andrade radicaliza atitudes estéticas e ideológicas esboçadas pelo movimento de 22, através de uma crítica contundente dos saldos deixados pela rebeldia da Semana. A alegoria e a ironia fazem-se instrumento de contestação da ideologia dominante e como recursos para a efetivação de seu projeto antropofágico, que tem por detrás de si uma utopia implícita, que é a transformação social. Entretanto, na obra, a utopia não se realiza, pois Abelardo I é substituído por Abelardo II e tudo continuará como antes, entretanto o projeto antropofágico permanece como um alerta e uma possibilidade.

Referências

- ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. Tese (Doutorado em Letras/Estudos Literários). Araraquara: UNESP, 2008, 211p. Disponível em: http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bar/33004030016P0/2008/alavarce_cs_dr_ara_fcl_prot.pdf. Acesso em 24/01/2014.
- ARISTÓTELES. **Arte Retórica**. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br>. Acesso em 12/1/2014.
- ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2008, 132 p.
- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago e Manifesto da Poesia Pau Brasil**. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em 2/1/2014.
- ANTUNES, Benedito. **A antropofagia de Oswald de Andrade**. Dissertação de Mestrado em Letras. Campinas: Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Estudos da Linguagem, 1983, 165 f. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>. Acesso em 10/1/2014.
- BENJAMIN, Walter. **A Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978, 128 p.
- _____. **Uma poética da radicalidade**. In: Oswald de Andrade - Obras Completas - v. VII, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, 145 p.
- CEIA, Carlos. **Sobre o conceito de alegoria**. Revista Matraca, nº 10, agosto de 1998, 7 p. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraca/nrsantigos/matraca10ceia.pdf>. Acesso em 12/2/2014.
- CIABOTTI, Eduardo Borges. **“Só não me interessa o que não é meu”: a dimensão paródica do verso oswaldiano em Pau Brasil**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). São Paulo: USP, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br>. Acesso em 12/01/2014.
- COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 289 p.
- COUTINHO, Lis de Freitas. **O rei da vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). São Paulo: USP, 2011, 209 p. Disponível em: <http://www.teses.usp.br>. Acesso em 14/02/2014.
- GRICE, H. P. **Lógica e conversação**, vol. 4. Tradução: João Wanderley Geraldi, s.d. In:
- HELENA, Lúcia. **Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, 213 p.
- _____. **Uma literatura antropofágica**. São Paulo: Perspectiva, 1981, 158 p.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX**. Tradução: Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989, 165 p.

LEVIN, Orna Messer. **Pequena Taboada do Teatro Oswaldiano**. Tese de Doutorado em Letras. Campinas: Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Estudos da Linguagem, 1995, 204 p. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>. Acesso em 12/1/2009.

LIMA, Bruna Della Torre Carvalho. **Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda? Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). São Paulo: USP, 2012, 230 p. Disponível em: <http://www.teses.usp.br>. Acesso em 10/01/2014.

MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995, 265 p.

NUNES, Benedito. **Antropofagia ao alcance de todos**. In: Obras Completas de Oswald de Andrade: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, 228p.

OLIVEIRA, Mara Jaqueline de. **Entre bondes e carroças: tradição, modernidade e utopia em Oswald de Andrade**. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, 1999, 138 p. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br> Acesso em 15/1/2009.

Maria Esther Torinho Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. Possui Mestrado e graduação em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Federal do Espírito Santo (1969) e graduação em PSICOLOGIA pelo CENTRO UNIVERSITARIO UNIFMU (1983). Ex-Professor de Português da Prefeitura Municipal de São Paulo (aposentada). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Ensino de Língua Portuguesa, tendo atuado principalmente nos seguintes temas: ensino de Língua Portuguesa e Inglesa, em escolas da rede pública e escolas de línguas

Café: as múltiplas faces de um romance

Gilson Lucas da Silva

RESUMO: O romance *Café*, do escritor modernista Mário de Andrade, pode ser considerado um projeto de escritura que antecipa a narrativa contemporânea. Este artigo busca empreender uma análise com intuito de verificar a representatividade do mundo narrado em *Café*. Trata-se de uma abordagem descritivo-analítica. Parte-se, inicialmente, de uma breve apresentação de um panorama histórico artístico mostrando a evolução dos modos de narrar, tendo como ponto de partida a distinção entre o gênero épico e romanesco. E por meio de alguns excertos examinados do romance, percebe-se que o processo de criação da narrativa contemporânea já estava presente nesta obra de Mário de Andrade, um romance inacabado cujos manuscritos datam-se entre o início dos anos de 1920 e 1940.

Palavras-chave: narrativa contemporânea, mundo narrado, romance *Café*

RESUMEN: La novela *Café*, del escritor Mário de Andrade, puede ser considerada un proyecto de escritura que anticipa la narrativa contemporánea. Este artículo intenta emprender un análisis con objeto de verificar la representación del mundo narrado en la novela *Café*. Consiste un abordaje descriptivo y analítico. El trabajo comienza con una breve presentación del panorama histórico y artístico exponiendo la evolución de los modos de narración, tiendo como punto inicial la distinción entre el género épico y romanesco. Por medio de algunas citas del texto examinado, se percibe que el proceso de invención de la narrativa ya estaba presente en el obra de Mário de Andrade, una novela inconclusa cuyos manuscritos se fechan del comienzo de los años de 1920 a 1940.

Palabras llaves: narrativa contemporânea, mundo narrado, novela *Café*

1. INTRODUÇÃO

A expressão “as múltiplas faces” sugere um texto convidativo e atraente, portanto, espera-se corresponder às expectativas do leitor ao longo de uma exposição sistemática deste artigo, que tem a pretensão de realizar uma abordagem analítica de alguns aspectos do gênero romanesco em “*Café*”, obra inacabada do escritor modernista Mário de Andrade. De uma forma estrita e metódica, serão focados dois aspectos que configuram a narrativa ficcional para compreender a intencionalidade a que se pretende chegar com tal análise. Num primeiro momento, verificar-se-ão as formas de narrar, a tradicional e a nova forma de narração, no processo de evolução do romance, enquanto gênero narrativo, num contexto histórico-literário; e posteriormente apontar como outros gêneros menores entram na constituição do romance, tornando-o um gênero híbrido com toda a sua complexidade composicional. E diante dessa parte teórica, ver como isso se manifesta em “*Café*”.

É inevitável recorrer a alguns fatos históricos inerentes ao processo de criação artística, assim como algumas questões acerca da linguagem e de gêneros textuais. Pois não se pode falar de modos de narrar sem recorrer ao passado e nem falar de hibridismo textual sem considerar a linguagem em constante transformação. Obviamente não é uma tarefa fácil haja vista inúmeros estudos e pontos de vista de autores que se dedicaram ao campo do discurso literário e da

linguística. Para não abrir o leque de teorizações a respeito de um assunto tão abrangente, correndo-se o risco de sair do foco da análise do romance “Café”, esse trabalho partirá, então, de conjecturas elencadas por Anatel Rosenfeld sobre o romance moderno a partir de um processo histórico, de épocas medievais até os dias atuais; Mikhail Bakhtin que considera a representação da imagem do homem na linguagem; e Georg Lukács que faz explanações sobre a forma do romance.

2. A EPOPEIA E O ROMANCE

O gênero épico consiste na expressão do mundo burguês, de uma cultura fechada onde se dá a resposta antes de formular a pergunta, o mundo grego só conhece soluções; base configuradora do surgimento da epopeia. Esta dá forma à totalidade da vida fechada, buscando responder como a existência pode tornar-se essência. O mundo representado pertence ao passado, pois não há uma relação de continuidade entre o tempo narrado e o tempo da narração. Esse mundo representado do passado é acabado, imutável, absoluto. Contam-se os feitos heroicos de um passado por meio de um herói, que não é um indivíduo em busca de glórias pessoais, mas do destino de uma nação; pois

a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmo épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de torna-se individualidade. (LUKÁCS, 2009, p. 67)

A ideia de homogeneidade do mundo grego está no sentido de uma língua fechada em si mesma, pura, absoluta e completa; considerando uma superioridade da língua grega em relação às demais línguas, não reconhecendo outros falares que não seja a helênica. “É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre *eu* e *tu* é capaz de perturbar a homogeneidade. A totalidade do ser só é possível quando tudo é homogêneo.” (LUKÁCS, 2009, p. 31). Por isso, a linguagem na epopeia é monológica por não haver diferenciação de falares ou de outros idiomas, o que se pode notar na *Odisséia*, por exemplo, onde a fala dos deuses – voz que narra as aventuras dos heróis – é a fala pronunciada indiretamente pela voz da narrativa.

Com desenvolvimento do pensamento ocidental, destruiu-se a essência de totalidade e fechada do mundo tornando-se inviável a construção da ingenuidade épica, emudeceram-se os deuses. O romance se instaura num mundo todo fragmentado com múltiplas concepções de mundo, onde não se cabe mais a épica. As divindades foram banidas; os acontecimentos, a vida

das personagens não é mais guiada por entidades superiores. As personagens dos romances tornam-se indivíduos comuns, controlando cada um, a direção de sua vida. A composição do romance é capaz de penetrar inteiramente nos objetos de sua configuração e aparecer como o sentido imanente do mundo objetivo. Assim “o romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a própria essência” (LUKÁCS, 2009, p.91). Dessa maneira no desenvolvimento do romance, os episódios por que passam as personagens desvelam sua essência que vai aprofundando de acordo com as perspectivas do meio circundante.

Diz-se que o romance é a percepção da forma galileana da linguagem, enquanto a epopeia a forma ptolomaica da linguagem. O romance consiste numa expressão artística, que se configura como um gênero plurivocal, plurilingüístico e pluriestilístico por sua própria natureza. Para Lukács, o romance é a epopeia dos tempos modernos, um gênero ligado a ascensão da burguesia. Bakhtin (2014) discorda implicitamente ao afirmar que o romance não aparece ligado à sociedade burguesa. De acordo com o pensamento de Bakhtin, Fiorin (2008, p. 117) diz que “na realidade, o romance perpassa toda a história da literatura ocidental, da Grécia até os nossos dias. O romance, tal como conhecemos hoje, é apenas uma das formas de expressão do gênero.”

3. TENDÊNCIA ARTÍSTICA NO CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO

O entendimento das formas artísticas de narrar requer ou exige um “mergulho” – mesmo que seja sem profundidade – em determinados períodos da história, onde se afiguraram certas tendências artísticas. Para compreender a obra “Café”, enquanto um romance moderno, faz-se necessário essa visita ao passado, apenas focando a relação entre ideias vigentes da época e arte, para empreender um caminho seguro na análise de questões relacionadas ao âmbito literário, mais especificamente, à imagem da linguagem no romance. Portanto, as ideias do crítico literário Anatol Rosenfeld (1996), sobre o romance moderno, serão de extrema relevância para reconstituição desse filete da história.

As considerações de Rosenfeld acerca do desenvolvimento estético e ético do gênero romanesco apóiam-se em algumas hipóteses propostas por ele. Diz que para cada fase histórica existe um “espírito unificador ou sentimento de vida” que age sobre as atividades artísticas.

A Idade Média teve grande influência do mundo grego. Nela a concepção de mundo girava em torno da figura divina, que estabelecia o comportamento das ações humanas. O homem ocupava uma posição fixa no mundo, portanto, não lhe cabia projetar o mundo dos

fenômenos a partir da consciência – sendo esta uma forma não subjetiva da consciência –, uma vez que o indivíduo faz parte da totalidade de um mundo dado, explicado por uma entidade superior. Com a transformação de pensamento da época, o mundo deixa de ser o centro e a consciência não é mais dada por este mundo, mas ao contrário; pois segundo Kant (*apud* Rosenfeld, 1996, p. 78) a consciência, “antes de tudo, prescreve-lhe as perspectivas de espaço e tempo, formas subjetivas da nossa consciência, mercê das quais projeta a realidade sensível dos fenômenos”.

A partir do Renascimento, desenvolve-se uma nova visão de mundo, a concepção antropocêntrica a qual coloca o homem no centro do universo, considerando o homem a medida de todas as coisas como afirmara Protágoras. O mundo dos fenômenos é projetado pela consciência humana, um mundo relativizado por esta consciência apresentado como absoluto. Agora se tem o homem em face do mundo, um pensamento que se afigura no campo das artes, principalmente, na pintura. A perspectiva central (esta coloca a consciência humana no centro), técnica tridimensional que cria efeito de ilusão, é aplicada nas artes plásticas criando-se um efeito de ilusão do real. Procura-se, por meio da perspectiva, reproduzir ou copiar a realidade empírica apreendida pelos sentidos. “*A criação de Adão*”, pintura de Michelangelo no teto da Capela Cestina, ilustra bem a arte renascentista. Nela nota-se o ilusionismo perspectivo central e a ideia de cosmovisão, na qual se vê Adão de forma lânguida sobre um rochedo e o braço relaxadamente erguido em direção a Deus, enquanto Este, no céu, apoiando-se em outros seres, com o braço totalmente esticado, parece buscar o homem. Possivelmente há o afastamento da ordem divina no mundo, dando lugar à consciência humana na constituição dele (mundo). No teatro, o palco à italiana era perspectivo, a encenação consistia na reprodução da realidade sensível, a ilusão era presente. A ilusão espaço-temporal, que aparece no teatro e na pintura, corresponde o tempo cronológico no romance convencional; princípio da causalidade da realidade empírica, ou seja, o que configura o enredo tradicional com seu encadeamento lógico de acontecimentos, com seu começo, meio e fim. Há distanciamento nítido entre o narrador e a personagem instaurada por um “*ele*”. O narrador consiste no eixo norteador da narração, que estabelece a ordem significativa da obra e o do mundo narrado. Na perspectiva ilusionista, mesmo o narrador apresentando-se dentro ou fora do mundo narrado conhecia os contornos íntegros das personagens, como aponta Rosenfeld (1996, p. 91):

No romance do século passado a perspectiva, a plasticidade das personagens e a ilusão da realidade foram criadas por uma espécie de truque: o romancista, onisciente, adotando por assim dizer uma visão estereoscópica ou tridimensional, enfocava as personagens logo de dentro, logo fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente de

cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança (...)

Na dimensão dessa realidade de “aparências”, as personagens eram conduzidas num tempo cronológico de encadeamento causal. É um mundo exterior projetado.

A perspectiva central iniciada pelo homem renascentista dissolve-se com o advento da modernidade. Já não é possível uma visão perspectiva, tão pouco a concepção de um mundo ingênuo, explicado por uma entidade superior. Diante de mundo totalmente despedaçado, uma realidade caótica e fragmentada, um mundo em constante transformação desencadeou o avanço de tecnologias, da ciência e de outros campos. São inúmeros os fatores de transformação do mundo movidos pela ação do homem, mudanças de ordem pessoal e coletiva. A complexidade da realidade fez com que o homem desenvolvesse novas formas de ver o “mundo”. No modernismo, observa-se a adoção de técnicas como o Cubismo, Surrealismo e o Expressionismo, movimentos artísticos, que ora deformam, reduzem e eliminam o ser humano, ora apresentando uma realidade absurda, objetos irrealis. Nota-se uma “desrealização” – termo cunhado por Rosenfeld – na pintura, em que a realidade sensível, empírica é abolida, a pintura deixa de reproduzir esse “real”; portanto, há uma negação do realismo, que procura retratar a realidade do mundo apreendida pelos sentidos. No teatro, o distanciamento do leitor/espectador perante a encenação encurta-se, o que se apresentava como ilusão da realidade mostra-se um jogo cênico, palco, cortinas, uso de máscaras, etc.

Diante disso, percebe-se uma reviravolta no romance moderno. Com a abolição da perspectiva espaço-ilusão correspondente ao tempo cronológico e com o desenvolvimento da psicologia no plano da consciência, o romance volta-se para o espaço e tempo – antes formas dadas como absolutas – como formas relativas e subjetivas desta consciência. Dessa maneira a arte na modernidade nega a realidade empírica, essa realidade de aparências tidas como uma unidade absoluta. O que importa é a vivência subjetiva do tempo, e não mais o tempo do relógio, o romance moderno faz uso de recursos ou técnicas capazes de representar a experiência psíquica. O que se observa é a submersão na corrente psíquica da personagem implicando numa verdadeira mutilação do ser humano. A fragmentação das pessoas ou de objetos, os desejos, aflições, pensamentos do presente, passado e projeção para o futuro se fundem numa espécie de simultaneidade, que não é possível a partir da apreensão da realidade pelos sentidos. Ampliando esse ponto, Rosenfeld (1996, p. 95) diz que

Os indivíduos – quase totalmente individualizados – são lançados num turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde – montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana.

A realidade toda fragmentada, a desmontagem do ser humano, um mundo caótico onde os valores estão em constante transição, tornou-se necessário à obra artística, no caso em questão do gênero romanesco, a adaptação estética incorporando outras técnicas. Embora a narração seja inerente ao romance, o ato de narrar tornou-se complexo. O romance perdeu muitas de suas funções para outras manifestações artísticas, como o gênero fílmico com todos seus efeitos áudios-visuais, reportagem e outros meios da indústria cultural, como aponta Adorno (2012, p. 56), acrescentando que “o romance precisaria se concentrar naquilo que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta não constrange à ficção do relato”.

A partir das ideias aqui expostas, será apresentada uma leitura possível de “Café” tendo ponto de partida o modo de narrar moderno em oposição ao modo tradicional (convencional), mobilizando também conceitos não elencados anteriormente. Na medida do desenvolvimento da análise, ambas as formas de narrar serão contrastadas, quando necessárias, alicerçadas nas teorias de Bakhtin assim como em conceitos do campo da linguagem cinematográfica. A expressão “as múltiplas faces” a que se refere o título e, retomada na introdução do artigo, está relacionada à composição do romance como um todo, abarcando ora gêneros textuais que o constitui, ora os outros que estão no fio do discurso narrativo e no objeto narrado.

4. A VIDA DE UM CANTADOR NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO

O romance “Café” de Mário de Andrade divide-se em duas partes “A noite de sábado” e “Duas irmãs”. Na primeira parte, conta-se num pequeno lapso de tempo a vida do cantador de coco Chico Antônio na Paraíba; seu encontro na infância com o pai adotivo, sua vida errante de aventureiro em outros estados e, o abandono da mulher para vir para São Paulo com o desejo de ver o pai que viera se instalar na grande metrópole. Em São Paulo, Chico Antônio, andarilho baudelairiano, deslumbra-se com a monstruosidade de uma cidade em pleno desenvolvimento. Na segunda, a chegada de Chico Antônio no interior de São Paulo na fazenda Santa Eulália, onde há a ocultação do boêmio, dando lugar aos conflitos familiares. Quinzinho e sua mulher Dona Eulália, e suas filhas Vivi e Clara com seus respectivos maridos Celeu e Fernando, são as personagens nos numerosos conflitos do drama cotidiano num palco que se alterna entre a vida na cidade e a vida na fazenda.

O romance é a diversidade social manifestada artisticamente na linguagem, o qual muitas vezes agrupa línguas, vários falares e vozes. A oralidade permeia todo o romance “Café”, embora

haja poucos diálogos. Apesar de ser escritura, a manifestação da palavra oral constitui-se num dos fatores do romance que o configura como uma arte moderna, onde se privilegia a diferenciação de falares sociais dentro de uma língua. A língua por sua natureza é dialógica, como afirmara Bakhtin. Nesse romance de Mário de Andrade, se dá essa relação dialógica entre a narrativa romanesca e a ópera numa linguagem de tonalidade oral cantada pela personagem Chico Antônio, como se pode perceber no excerto abaixo:

(...) multiplicando versos feitos, sobre sertão, despedidas, bois, amor e trabalhos de engenho, numa lucilação humana em que todo o Nordeste se animava com fragor. Olé, sabiá! Oh sabiá da mata! Simeão! Simeão!...Isabel erguera a cabeça, acordada, engolia o canto, “vô-m’imbora! vô-m’imbora! Bela mandô me chamá! Trancelim bateu mancá!...(ANDRADE, p.54)

Ocorre uma fusão entre linguagem literária e a linguagem operística pela oralidade musical de Chico Antônio. Esse diálogo entre linguagens se nota também dentro do próprio trecho destacado, onde esse ritmo musical do nordeste (coco) requer uma resposta. Como assinala Fiorin (2008, p.24) “o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem, é o princípio constitutivo do enunciado. Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado”. Isso só é possível no romance moderno, o que não ocorre na épica e nos romances monológicos, onde impera uma voz una. Além da “invasão” da ópera na construção do romance, outros gêneros textuais entram na sua composição estrutural e no mundo narrado, operando como uma verdadeira colagem intertextual.

Aliás estava se dando um fenômeno notável entre as gentes de raça negra do Estado e especialmente da capital: uma espécie de seccionamento sistematizado contras as outras raças. Rareavam cada vez mais as uniões físicas entre negros e indivíduos de outra cor. Apesar da vastíssima proporção de letões, sírios, estonianos, alemães, russos, polacos, sempre o italiano inda predominava aqui. Ora, o italiano jamais demonstrara, mesmo vindo viver em terras americanas, a mesma atração alvoroçada que, por exemplo, franceses e portugueses demonstram diante do corpo negro. Simples questão de tendência fisiológica, pois que apesar de bastante raro os casamentos entre pretas e italianos (o contrário ainda mais raro), não criara aqui o mais mínimo preconceito social de cor, capaz de preparar uma futura questão negra, que nem nos Estados Unidos. (ANDRADE, p. 123)

No trecho acima, é elementar se tratar de um editorial, um gênero textual presente nos jornais. Aqui o jornalista não apenas informa, mas expõe uma opinião sobre o fato contado com uma visão subjetiva obviamente. Comenta do rareamento das uniões entre pessoas da raça negra e pessoas de outra raça na cidade de São Paulo. A relação dialógica entre o romance “Café” e o jornal é notório. Da mesma forma que o leitor abre o jornal e acompanha o editorial ou qualquer seção que lhe interessa, o leitor do romance “Café”, ao abri-lo, se depara não apenas com este tipo gênero, mas com tantos outros que fazem dele uma mescla de gêneros.

Certamente “Café” pode ser considerado uma criação além de seu tempo. Mário de Andrade conseguiu criar uma obra que antecipa a narrativa dita didaticamente “contemporânea”, ao englobar nesse romance diversas técnicas e recursos, que caracterizam o romance da “Geração 00” da Literatura Brasileira. O escritor já vislumbrava o futuro no romance nacional contemporâneo, onde o recurso de técnicas do gênero fílmico está presente. São várias as técnicas que o cinema apresenta na construção de imagens e sons, quanto aos movimentos e posicionamentos da câmera: *travelling*, panorâmica, trajetória. Ex: *close*, contraste, câmera alta e baixa, plano de câmera, etc. Em “Café”, é recorrente a apropriação de recursos cinematográficos na construção da perspectiva visual, aberta na narrativa por meio do uso de dessas técnicas: cortes, plano de imagem, mudanças de foco, elipses no tempo, vão conduzir continuamente em movimentos acelerados a personagem Chico Antônio para um ambiente cinematográfico. Algumas passagens do romance são mostradas logo abaixo:

Andava rápido mas com dificuldade por causa daquele povarêu maravilhoso, como nunca vira. Luzes vermelhas, azuis, verdes, apagavam, acendiam, casas iluminadíssimas, pra que tanta luz? enfieiras de bondes, moças passeando, misturada formidável, Chico Antônio sorriu. (...) mas que rua incomparável! Muitas moças lindas, enfeitadas, automóvel que acabava mais, buzinas, uma porta era teatro, músicas, deléns de mais bondes enormes chegando, Chico Antônio estava bem tonto. (ANDRADE, p.66-67)

Neste trecho, ou melhor, nesta “cena”, é nítida a semelhança com o cinema. Esta cena panorâmica do centro da cidade é dada pelo olhar de Chico Antônio, como se este fosse um movimento da câmera focalizando ao mesmo tempo todas as imagens da cidade. Diferentemente do cinema, a representação dos acontecimentos que ocorrem simultaneamente na escrita se apresentam de forma seqüencial; e essa percepção da simultaneidade se dá no momento da leitura, ou seja, é algo intrínseco a ela. Notam-se também a simultaneidade temporal e um corte repentino dos eventos sem qualquer marcação linguística que evidencie tal mudança.

Mas seu João não dava tento nisso, abraçando mais, beijando com frases. Chico Antônio era pra ele uma esperança acumulada em admiração, desde os tempos em que, parido sem mãe nos carnaubais do Açu, um dia o menino surgira na praia do açude seridoense, já gasto de experiência e envilecido pela magrém (...) (ANDRADE, p. 46-47)

O cinema adota algumas técnicas para este corte no tempo, que podem ser de maneira abrupta ou com o desvanecimento aos poucos de imagens, recorrendo assim ao passado. A passagem do texto acima mostra um momento atual do encontro de Seu João com Chico Antônio na estação de trem e, depois, a lembrança pela memória do coqueiro quando foi encontrado pelo

seu pai adotivo no sertão da Paraíba e suas peripécias chegando ao tempo atual. Na retomada do tempo presente, as ações estavam em fluxo contínuo, o que demonstra que não houve um congelamento das ações das personagens quando ocorreu o recuo no passado. Não há sequer uma marca gramatical e, tampouco, a intromissão de um narrador, que demarcassem o corte temporal. Isso se dá de modo sutil como a segunda técnica do cinema acima mencionada.

Na segunda parte do romance em “Duas irmãs”, esse corte no tempo ocorre com mais nitidez e diferentemente da primeira. Quando Chico Antônio é apresentado por seu João ao Quinzinho, dono da Fazenda Dona Eulália, que diz: “dá bom camarada se não for cachaceiro”. Esta expressão abafa a voz do cantador, lhe traz reminiscências da cultura do Nordeste comparando como a de São Paulo, ao mesmo tempo, ouve-se o mugido de um boi. Essa cena marca textualmente uma volta ao passado com a paralisação dos eventos. Conta-se a mudança da família de Quinzinho da Fazenda Dona Eulália, instalando-se em São Paulo e depois o retorno à fazenda.

Dá um bom camarada se não for cachaceiro – brincou o dono da fazenda, desabrido e antigo, olhando aquele corpo forte. Chico Antônio que andara de mão em mão já numa desconfiança irrespirável, sentiu-se inteirinho nu com a frase, foi horrível. (...) perdera o uso da voz. (...) De repente um uivo medonho de boi estremeceu o espaço, a fazenda se encheu de pavor. (ANDRADE, p.148,150)

É momento da narrativa em que Chico Antônio sai de cena, ficando oculto; e a vida da família de Quinzinho “rouba” toda a segunda parte do romance. Esse ocultamento do cantador de coco significa que há um congelamento da cena atual para um retorno ao passado, para serem narrados os acontecimentos concomitantes de Quinzinho e sua família à vida de Chico Antonio. A narrativa volta ao presente e recomeça no ponto em que havia parado. O tempo de todos esses eventos não é determinado na narrativa, os eventos não são cronologicamente delimitados.

E Quinzinho olhara o tamanho de Chico Antônio, esquisito para um nordestino, e dissera aquela frase desabrida:
- Dá bom camarada se não for cachaceiro.
Depois se arrependera, porque seu João era bom e o moço tinha simpatia no corpo. (...) Não durou muito outro berro mais eficaz agora pela atenção já despertada subiu triste lamentosíssimo botando um pressentimento em tudo. (ANDRADE, p. 240, 241).

Outros dois gêneros que entram na composição na segunda parte no romance são o teatro e o folhetim. Pode se dizer hipoteticamente que, em “Duas irmãs”, a trama se assemelha ao gênero dramático, a própria rede de intrigas configura-se como uma encenação teatral muito próximo dos dramas urbanos de Nelson Rodrigues. De acordo com Rosenfeld (1996, p.112) “a máscara, enquanto símbolo do teatro, tem precisamente a função paradoxal de anular a máscara

superficial dos papéis sociais.” O comportamento do casal Vivi e Celeu, que não trocam sequer uma palavra no carro, porém, ao chegar à festa na casa do chefe dele, Vivi torna-se uma mulher atenciosa e não desgruda do marido em meio um ambiente social. Dona Eulália, uma dona de casa submissa, toda dedicada em cuidar e manter a paz na família; ao ir para cidade se ela transforma, começa a se maquiar, usar vestidos caros; deixa transparecer seu verdadeiro ser, talvez, antes suprimido pelas convenções sociais. Casa da família cercada por uma atmosfera de aparências, isso se nota numa biblioteca, que serve apenas como algo decorativo, ninguém lê.

Observa-se também a entrada do folhetim na composição do romance. Um gênero que era vinculado ao jornal sendo publicado em episódios, como se fosse uma telenovela, e só depois era publicado em formato de livro. Era um gênero desvalorizado destinado à camada popular. A vida das classes ricas era o cenário de quase todos os romances, o que causava um deslumbramento no leitor popular. Os conflitos amorosos, a inveja, o ciúme, ou seja, a vida privada da classe alta está presente em “Duas Irmãs”.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “Café”, Mário de Andrade vai além da escrita modernista, estilo que provocou a ruptura com os modelos elitizantes de linguagem, e elabora um novo modo de escrever inaugurando, assim, uma Literatura contemporânea. O projeto de ser uma obra cantada pelo povo, misturando o canto e linguagem literária, fez de “Café” um experimento considerado uma obra prima, como pretendia Mário de Andrade.

O romance “Café” consiste num grande paradoxo, pois ao mesmo tempo que é uma obra estruturalmente inacabada, é bastante completa.

Referências

ADORNO. Theodor W. **Notas de Literatura I**. 2ª. Ed. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2012.

ANDRADE. Mário de. **Café**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

BAKHTIN. Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. 7º Ed. São Paulo: Hucitec editora, 2014.

FIORIN. José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Editora Ática, 2008.

LUKÁCS. Georg. Teoria do romance. 2ª. Ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

NAGAMINI. Eliana. **Literatura, televisão, escola**. São Paulo: Editora Cortez, 2004.

ROSENFELD. Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: Texto/ Contexto I. 5ª. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

Gilson Lucas da Silva Possui graduação em Letras - Português e Inglês pela Universidade Bandeirante de São Paulo (2008). Pós graduação (lato Ssensu) em Língua Portuguesa e Linguística pelo Centro Universitário - FIEO em 2009 e Pós graduação (lato sensu) pelo Centro Universitário - UNIBERO em 2011. Lecionou no colégio Dom Pedro II em Taboão da Serra entre 2011 e 2012 e foi professor substituto na Fundação Bradesco em Osasco em 2014. Atualmente é mestrando em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC SP.

O Verdadeiro Ocultismo em *A História Trágica do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe

Fábio Ramos Paz

Michelle Andressa Alvarenga de Sousa

Resumo: O período renascentista, que na Itália teve início em meados do século XIV e se estendeu a outros países ao longo dos anos, foi o momento em que o homem procurou realizar a ruptura da civilização com os valores estritamente teocentristas da Idade Média. Não como a dissolução dos valores da Igreja, mas com a percepção do homem como dotado de importância, o Renascimento provocou diversas mudanças na sociedade não apenas no âmbito religioso, mas também interpessoal. A ascensão da Reforma Protestante e a forma como esta chegou à Inglaterra junto ao humanismo renascentista causou grandes reviravoltas na área não apenas científica, mas humana, de forma geral. A volta dos valores da Antiguidade pode ser vista por diversas perspectivas e como o esotérico também se fez presente no movimento traz a vários estudos literários e antropológicos a indagação de até onde o homem é capaz de ir pelo conhecimento. Obras como *A História Trágica do Doutor Fausto* apenas reforçam a imagem do homem renascentista em busca de um conhecimento que a humanidade não pode ceder.

Palavras chave: Conhecimento. Ocultismo. Renascimento.

Abstract: The period that contemplates Renaissance, which had its start in Italy around the XIV century and got extended to other countries as the years went by, was the moment when man wanted to make a rupture between civilization and the strictly teocentrist values from the Middle Ages. Not acting towards the values of the Church, but showing how man was important, the Renaissance provoked lots of changes in the society not only around the religious scope, but also the interpersonal one. The ascendance of the Protestant Reformation and the way it arrived at England with the humanism from Renaissance caused huge overturns not only in scientific areas, but also human, in a general way. The throwback of values from the Antiquity can be seen through various perspectives and how esotericism is also present at the movement makes a lot of literary and anthropological studies question what are man's limits regarding the search for knowledge. Works as *The Tragical History of Doctor Faustus* just reinforce the image of the Renaissance man searching for a knowledge that humanity cannot give.

Keywords: Knowledge. Occultism. Renaissance.

INTRODUÇÃO

O período renascentista iniciado na Itália do século XIV causou grandes mudanças culturais e sociais. Com a afirmação do pensamento antropocêntrico não apenas na civilização italiana, mas também nas outras nações influenciadas pelo momento, diversas esferas da humanidade perceberam que práticas alternativas para a procura do conhecimento poderiam ser viáveis, e isso é exposto pela obra *A História Trágica do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe. A obra foi produzida em um peculiar contexto inglês com interessantes características esotéricas desenvolvidas desde a Antiguidade e praticadas também fora da ficção.

1. O RENASCIMENTO ITALIANO

Não se pode dizer que o Renascimento foi um período de ruptura com os poderes da Igreja Católica, mas o momento em que o homem passou a explorar suas capacidades e os elementos que o rodeavam (SICHEL, 1977). A visão teocentrista, ou seja, focada nos ensinamentos religiosos, deu lugar ao pensamento livre do ser e à exploração de novos conceitos até então “inapropriados” à concepção do século XV. Agora, “a arte vai se voltando mais para a realidade, valorizando o homem e colocando-o como centro ao redor do qual gira o mundo” (CADEMARTORI, 1997, p.17).

Conforme afirma Sichel (1977), o Renascimento pode ser definido de acordo com duas palavras: emancipação e erudição. A sociedade estava em um estado de emancipação no qual suas ações iam contra grande parte do pensamento medieval antes imposto. Grandes navegações, a rejeição a autoridades e o florescimento de uma nova arte são características desse período, enquanto vários foram os eruditos que se levantaram e, literalmente, imaginaram e criaram com o objetivo de espalhar suas obras.

Foi na Itália (séc. XIV) que as primeiras linhas do Renascimento surgiram para depois serem disseminadas. Houve o início do pensamento intitulado “humanista”, no qual, de acordo com Cademartori (1997), há uma nova concepção de homem como capaz de maiores reflexões acerca da natureza e também de si próprio. As ideias medievais dos humanos submissos às imposições religiosas foram questionadas e rejeitadas por aqueles que preferiam a elevação do homem como ser no universo, levando, assim, a religião a posicionar-se em segundo plano. O humanismo não separou a fé da civilização, como defende Védrine (1971), mas as novas ideias, o então recente período de expansão e descobertas da sociedade italiana e suas características antropocêntricas realizaram, na verdade, uma conexão entre vida, religião e cultura.

Ao início do período renascentista, muito do que foi almejado, na verdade, foi a volta da razão e da sociedade “clássica” ao dia-a-dia. A Antiguidade e o modelo que ela ofereceu quanto ao pensamento reflexivo e racional são considerados como intrínsecos ao Renascimento (BURCKHARDT, 2009), mas não únicas em si. O motivo pelo qual tais ideias se encaixaram à Itália do século XVI seria a forma como o país estava já conectado às vontades antigas. “Não se trata de copiar servilmente os antigos, mas de utilizá-los para inventar um tipo de reflexão que corresponda às novas exigências da vida cívica” (VÉDRINE, 1971, p.25). Poucos foram os que inicialmente acreditaram na aceitação do clássico como passível de ser aproveitado, estando entre o pequeno grupo Leonardo da Vinci e outros grandes representantes do movimento (VÉDRINE, 1971).

No âmbito artístico, as obras renascentistas tiveram grande valor não apenas por suas novas formas e conceitos, mas também pela ideia de originalidade e gênio. Enquanto na Idade Média o tema era valorizado, ou seja, a noção religiosa por trás de cada expressão, no Renascimento a própria arte ganha valor e seus autores também são elevados a níveis de admiração (CADEMARTORI, 1997).

O pensamento renascentista se espalhou nas mais diversas áreas da sociedade italiana. As grandes viagens e todas as outras vertentes de reflexões “físicas” fizeram parte das descobertas talvez “impossíveis” (até impensáveis) se ainda na Idade Média. “O abalo produzido por Copérnico quando revelou a que Terra não era o centro do universo, mas apenas um dos muitos que giravam em torno do Sol, foi talvez o maior golpe que o intelecto desferiu contra a Ortodoxia” (SICHEL, 1977, p.11).

Já na literatura, foi enorme a forma como as novas interpretações do homem e do que o circunda se tornaram evidentes. Dante Alighieri (1265-1321) foi senão o maior autor renascentista não apenas da Itália, mas de todo o contexto do movimento. Ao escrever *A Divina Comédia*, o autor realizou a separação entre Paraíso, Inferno e Purgatório através das interpretações do homem renascentista (BURCKHARDT, 2009). Algo importante a ser considerado de Dante Alighieri é que, mesmo sem a *Comédia*, ele já seria considerado um ponto de ruptura entre a Idade Média e o Renascimento por seus poemas escritos anteriormente, mas a obra citada conseguiu alcançar maiores proporções por características únicas, além das ideias próprias do autor:

[...] Dante é o primeiro artista, no pleno sentido da palavra, porque, conscientemente, deu forma imortal a um conteúdo igualmente imortal [...] a *Comédia* tornou-se há muito tempo alimento cotidiano de todos os povos ocidentais. Seu plano e idéia central pertencem à Idade Média, e nos dizem respeito apenas do ponto de vista histórico. Essencialmente, porém, o poema é o princípio de toda a poesia moderna, em razão de sua riqueza e elevada plasticidade na descrição da natureza humana em todos os seus níveis e variações (BURCKHARDT, 2009, p.287).

Então, Dante é um exemplo real da figura do homem renascentista não apenas a partir de suas palavras, mas também por estar junto às percepções de gênio e artista proprietário de sua arte, ao contrário do que havia na Idade Média, como diz Cademartori (1997), já que o artista, até então, era apenas um instrumento das obras de Deus, sem as noções de originalidade e propriedade intelectual. A ruptura com a cultura da Igreja mudou estas concepções e proporcionou a pessoas como Dante o reconhecimento hoje instituído.

No Renascimento, a literatura contribuiu não apenas para a reflexão do ser e do que a ele está relacionado, mas também para o âmbito linguístico das obras. A partir do momento em que

um amplo vocabulário proporciona uma grande gama de ideias a serem disseminadas e discutidas, o reconhecimento de novos vocábulos que surgiram (inicialmente) na Itália renascentista é imprescindível. Como observado por Sichel (1977, p.10), “a literatura é, antes de tudo, uma influência suavizante e civilizadora; inintencionalmente, porém, tem outro poder, não mais profundo, mas de alcance mais longo – a faculdade de propagar palavras e ampliar os horizontes”.

2. A REFORMA PROTESTANTE ALEMÃ

Enquanto na Itália do século XVI já estavam, há muito tempo, correndo ideias humanistas e a defesa da Antiguidade como meio de alcançar a reflexão que o país precisava, estava iniciando na Alemanha o movimento conhecido como Reforma (Protestante), liderado por Martinho Lutero (1483-1546). Lutero não era adepto ao pensamento da Igreja Católica quando se colocava em discussão as indulgências pagas pelos fiéis e a intermediação da palavra de Deus por um representante que não a própria Bíblia (VÉDRINE, 1971). Lutero não pregava a dissolução do Cristianismo, mas sim o fim de práticas até então impostas aos cristãos e a liberdade desses aos preceitos do clero.

Erasmus de Roterdã (1466-1536), em contrapartida a Lutero, defendia as noções humanistas em várias áreas, mas tornou-se bastante reconhecido por seu trabalho em *Livre Arbítrio*, onde defende a Antiguidade nas concepções religiosas e exalta, de certa forma, o livre-arbítrio que o homem possui (NASCIMENTO, 2006). O apreço pelos valores antigos ficou evidente no autor, e como afirma Alexandre Frasato Barros (2008, p.253), Erasmus “defendia sim uma Reforma, mas no interior do catolicismo, aproximando os homens, vivendo como uma comunidade, defendendo um retorno aos princípios e às práticas do cristianismo primitivo”. Com isso, a discussão entre Roterdã e Lutero se perpetua, já que em 1525, um ano após a publicação de *Livre Arbítrio* (1524), *Servo Arbítrio* é lançado e, através deste texto, Lutero expôs como as suas convicções cristãs eram importantes à sociedade Alemã do século XVI e como o livre-arbítrio e outros “humanismos” iam contra o que é encontrado na Bíblia (NASCIMENTO, 2006).

Interessante ressaltar que a Reforma Protestante não se limitou ao âmbito religioso e muito menos foi prevista como algo que alcançaria tamanha proporção, já que, como afirma Védrine (1971, p.48), “quando Lutero afixou as suas teses [...] não sabia sem dúvida que a história ia tomar um rumo novo. Com a Reforma, não se trata já de cultura, mas numa

transformação radical da fé e duma reestruturação da sociedade''. Assim, a Reforma vai além de discussões religiosas e atinge outras partes da civilização.

3. O OCULTISMO RENASCENTISTA

O Renascimento não foi apenas um momento para que novas noções do Deus cristão fossem formuladas, mas também útil às definições do paganismo e ocultismo.

Antes, é necessário expor, como faz Burckhardt (2009), que o paganismo já se encontrava até mesmo na Igreja Católica antes do período renascentista. Os rituais que envolviam o culto aos santos e seus restos mortais, relíquias sagradas e também a adoração à mãe de Jesus Cristo eram formas de desviar os fiéis dos “verdadeiros” ensinamentos cristãos não-pagãos. Então, o paganismo já se encontrava no catolicismo antes mesmo da explosão antropocêntrica.

Na Itália, a astrologia e as superstições que envolviam o zodíaco para a consulta de elementos da natureza já estavam enraizadas na sociedade desde a Idade Média, e isso não foi esquecido conforme a Renascença retomava os valores da Antiguidade e os adaptava a Modernidade. A fantasia (BURCKHARDT, 2009) era capaz de “apaziguar” muito da civilização italiana. Até mesmo a Igreja se utilizava dos astros para a elaboração de planos e certezas, com exceção das partes às quais o homem não deveria consultar, de acordo com Pio II, que seriam os sonhos, os prodígios e a magia.

Ao longo dos séculos, as pessoas se dedicaram ao estudo e crença do esotérico, levando em consideração sua simbologia e ritos. O ser humano busca resolver mistérios que, por não terem respostas concretas, provocam o devaneio do homem e fazem esse reconhecer sua falta de inteligência (RIFFARD, 1996). Então, todo o conhecimento oculto do mundo é indagado e são as formas esotéricas que muitas vezes propõem o caminho às soluções. Tais ideias e práticas foram adaptadas ao Renascimento, sendo que “o esoterismo renascentista vê o mundo como um macrocosmo, funcionando por antipatias e simpatias, repleto de poderes ocultos” (RIFFARD, 1996, p.90).

Com o culto ao que muitos chamam de “oculto”, vêm definições e ideias próprias de época que por muitos são resumidas a um único termo: imaginação. No Renascimento, “considera-se a imaginação como uma força mágica” (RIFFARD, 1996, p.579).

No século XVI, reina a imaginação. Não como idéia louca, mas como atividade nobre pela qual uma alma forte submete ao seu poder os fracos e se torna senhora deles. Donde todas essas histórias de feitiços, de mau-

olhado, de bruxas. Imaginar é magnetizar, enviar forças vivas para o interior do espírito de outrém (VÉDRINE, 1971, p.70).

Então, a crença no fantástico não foi apagada da civilização renascentista, e também continuou a vigorar as histórias da presença de demônios e fantasmas na sociedade italiana dos séculos XV e XVI, algo que influenciou a Renascença e a Itália, com as noções de demônios exercendo poder sobre as discussões da civilização, como observa Burckhardt:

As pessoas estavam convencidas de que Deus concedia, por vezes, a maus espíritos de toda sorte um grande poder destruidor sobre determinadas parcelas do mundo e da vida humana; a única restrição a esse poder consistia no fato de que o homem, tentado pelo demônio, podia ao menos fazer uso de seu livre-arbítrio para resistir à tentação (2009, p.464).

4. O CONTEXTO RENASCENTISTA INGLÊS

É importante realizar aqui a contextualização da Inglaterra renascentista para a análise de uma obra escrita para o teatro elisabetano do século XVI. Em território inglês, o Renascimento teve seu início entre os reinos de Henrique VII e Henrique VIII. O pensamento humanista foi a característica renascentista que primeiro se firmou na Inglaterra, ao contrário da arquitetura e das artes plásticas, como na Itália (GREENBLAT; LOGAN, 2006, p. 488). Com isso, a educação do país e suas discussões passaram a ter novos focos de interpretação que não o medieval.

Já a Reforma Protestante chegou à Inglaterra após questões políticas do reino de Henrique VIII. Como expõem Greenblat e Logan (2006, p.491-492), pela impossibilidade de ter um filho homem junto a Catarina de Aragão, Henrique VIII pediu à Igreja a anulação de seu casamento para unir-se a Anne Boleyn e gerar seu herdeiro. Graças aos preceitos do catolicismo, a recusa do pedido foi inevitável. Com isso, o reino inglês rompeu com a Igreja Católica e adotou o protestantismo, esse que demorou anos para realmente ser consolidado na Inglaterra. Com a morte de Henrique VIII (1547), houve a ascensão de seu filho Eduardo ao poder, mas a morte deste (1553) deu início ao reinado de Mary. Católica e filha de Henrique com Catherine, a nova rainha estabeleceu novamente o catolicismo ao país, mas sucumbiu à morte em 1558, sem herdeiros, “cedendo” a coroa a Elizabeth I, fruto do casamento de Henrique com Anne e fiel ao protestantismo já defendido por seu pai.

Foi na Inglaterra renascentista do século XVI que Christopher Marlowe escreveu *A História Trágica do Doutor Fausto*. Na obra, a magia oculta torna-se evidente, com características de ritos repugnantes a muitos que valorizavam a magia da verdadeira sabedoria, noções essas que serão analisadas a seguir.

5. O OCULTO EM A HISTÓRIA TRÁGICA DO DOUTOR FAUSTO, DE CHRISTOPHER MARLOWE

Christopher Marlowe (1564-1593), ao escrever *A História Trágica do Doutor Fausto* (1588/1592), fez uma adaptação para o teatro inglês (VILLA, 2006) da já conhecida história alemã *Historia von Dr. Johann Faustus* do século XVI. O enredo das duas histórias se mantém semelhantes: Um médico procura por conhecimentos fora de seu alcance racional através de medidas ocultas. Assim, com a invocação de um demônio e a promessa de dar sua alma após vinte e quatro anos de conhecimento humanamente inalcançável, o homem ao longo do tempo sofre as consequências de tal ato.

O que Doutor Fausto utiliza para invocar o demônio Mefistófoles é chamado de “goeteia”, magia realizada para o culto da maldade (MIRANDOLA, 1996, p.599). Riffard (1996), expõe a forma como a goeteia se opõe a “magheia”, sendo a última a magia que procura a sabedoria pelo divino, o natural, o bem. O que Fausto provoca também é citado por Villa (2006) que descreve o ritual do personagem na cena III como forma de goécia:

Fausto desenha o círculo de proteção com a representação dos astros e dos signos zodiacais; escreve anagramas do nome de Jeová; utiliza fórmulas que parodiam os usos da missa sagrada e em latim; conhece os nomes dos demônios e os utiliza na invocação. No século XVI o uso tão preciso desse temido ritual não poderia senão causar penetrante horror (2006, p.14).

Na sociedade renascentista, o culto a demônios era totalmente exterminado não apenas pelo Cristianismo, mas também pelas outras áreas da magia. Mirandola (1996) diz que nenhum filósofo “sério” se dedicou aos estudos da goeteia, essa considerada “alta” na hierarquia do ocultismo e também “falsa” pelo culto aos maus espíritos. O que Fausto fez ao selar o acordo com Mefistófoles e Lúcifer foi tornar-se voluntariamente submisso do oculto. “[...] a falsa magia torna o homem escravo e o consagra aos poderes malévolos” (MIRANDOLA, 1996, p.600). Além disso, a expectativa que Fausto possuía de ser salvo por Deus ao longo da tragédia de Marlowe pode ser vista como completamente inútil (até mesmo por não ter atendido à sua vontade), já que os estudos da magia mostram que a goeteia, “entregando o homem aos inimigos de Deus, afasta-o de Deus” (MIRANDOLA, 1957, p.600).

Ao querer adquirir o conhecimento das mais diversas áreas do saber, Fausto inclui-se em um grupo citado por Villa (2006) e insere-se nas características do homem renascentista:

[...] o Fausto marloviano seria, então, uma mistura daquele Fausto prototípico com as lendas sobre figuras históricas [...] de modo que à difusa figura do doutor medieval se reúnem não só aquelas prerrogativas antigas do temível conjurador de demônios, mas também a crescente indisposição pública com o humanista da

Renascença, que dominava vários campos do saber, tanto técnicos e práticos como metafísicos e ideais (2006, p.19)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Renascimento italiano foi um período de grandes descobertas para o homem não apenas em relação a natureza, a arte e ao próprio ser, mas também ao que dizia respeito às forças ocultas até então repudiadas por aqueles que se atinham a valores cristãos já enraizados na Idade Média.

A Reforma Protestante iniciada na Alemanha e a forma como ela chegou a Inglaterra junto com o humanismo renascentista fez com que a sociedade de Henrique VIII passasse por situações escandalosas, mas que ao longo dos anos proporcionassem grande capacidade crítica ao misturar católicos, protestantes e até mesmo esotéricos em um mesmo espaço.

Em *A História Trágica do Doutor Fausto*, Christopher Marlowe transcende as barreiras da tradição e retrata o homem renascentista na imagem de alguém com predileção ao oculto, já que a razão humana não era (ou é) capaz de proporcionar o conhecimento necessário para a completa compreensão do universo.

A prática da magia, seja ela magheia ou goeteia, foi procurada por muitos na Itália e na Inglaterra renascentistas, mas também repudiada pelos mais céticos. *Doutor Fausto* é a representação de um ser na passagem do conhecimento medieval para o da Renascença em um contexto peculiar da civilização inglesa, e hoje é tomado como uma das maiores tragédias do teatro elisabetano, dotado de práticas ocultas aplicadas por muitos na vida cotidiana.

Referências

BURCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália**: Um Ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CADEMARTORI, Lígia. **Períodos Literários**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

GREENBLATT, Stephen; Logan, George M. **The Sixteenth Century**. In: GREENBLATT, Stephen; ABRAMS, Meyer Howard. *The Norton Anthology of English Literature*. Ninth Edition, vol. 1. WW Norton & Company: London, 2006.

MARLOWE, Christopher. **A História Trágica do Doutor Fausto**. São Paulo: Hedra, 2006.

MIRANDOLA, Giovanni Pico della. **De la Dignité de L'homme**. In: RIFFARD, Pierre A. *O Esoterismo*. São Paulo: Mandarim, 1996.

NASCIMENTO, Sidnei Francisco do. **Erasmus e Lutero**: O Livre Arbítrio da Vontade Humana. Recuperado em 22 de maio, 2016, de <http://www2.pucpr.br/reol/index.php/rt?dd99=pdf&dd1=479>.

RIFFARD, Pierre A. **O Esoterismo**. São Paulo: Mandarim, 1996.

SICHEL, Edith. **O Renascimento**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

VÉDRINE, Hélène. **As Filosofias do Renascimento**. Porto: Publicações Europa-América, 1971.

VILLA, Dirceu. **A Trágica História de Vida e Morte do Doutor Fausto**. Prefácio. São Paulo: Hedra, 2006.

Fábio Ramos Paz Licenciado em Letras Inglês pela Universidade Católica de Brasília e recém aprovado no mestrado em Teoria Literária pela Universidade de Brasília.

Michelle Andressa Alvarenga de Souza Professora de Literaturas de Língua Inglesa e de Literatura Brasileira na Universidade Católica de Brasília. Mestre pela Universidade de Turim (2012) e graduação em Letras - Inglês pela Universidade de Brasília (2010).

Manoel de Barros:

A paisagem e a linguagem

Dóris Helena Soares da Silva Giacomolli

RESUMO: Nesta leitura da obra de Manoel de Barros, onde se sobressai a paisagem do pantanal mato-grossense, tentaremos identificar a relação que existe em seu trabalho, e sua apreensão dessa paisagem por uma nova combinação de palavras e figuras de linguagem, num intentar não somente de representar o sujeito-lírico interior, mas que o percebe, por fim, derramar-se na paisagem; “liquefazejar-se”, num trabalho poético que é mais a fixação de uma nova imagem do que o poeta vê que propriamente uma descrição dessa paisagem. Realçaremos, especialmente, o diálogo dos seus textos com as palavras, buscando conhecer alguns recursos utilizados pelo autor no seu fazer poético, no qual os objetos e seres rasteiros ao redor “animizam-se.” O poeta desliza sobre as palavras, como as lesmas sobre seu líquido que, ao moverem-se, vão abandonando sob o corpo parte desse líquido, diminuindo, assim, o atrito por onde passam. Assim o faz o poeta Manoel de Barros: transforma o universo cotidiano em palavras, o lugar-comum em poesia e, nesse espalhar-se, sossega das atribulações; espraia-se e projeta-se enquanto subjetividade lírica.

Palavras-chave: Manoel de Barros. Michel Collot. Natureza-paisagem. Palavras. Poesia.

ABSTRACT: In this reading of the Manoel de Barros’ work, where the landscape of the Mato Grosso marshland stands out, we will try to identify the relation that exists in his work, and his apprehension of this landscape by a new combination of words and figures of language, in an attempt not only to represent the inner lyrical subject, but which perceives it, at last, to pour into the landscape; “become liquid” in a poetic work that is more the fixation of a new image that the poet sees than properly a description of this landscape. We will especially emphasize the dialogue of his texts with the words, seeking to know some resources used by the author in his poetic making, in which objects and creeping beings around “animate themselves.” The poet slides over the words, like the slugs on their liquid that, when they move, leave behind part of that liquid, thus reducing the friction where they pass. So does the poet Manoel de Barros: he transforms the everyday universe into words, the commonplace in poetry and in this spread, quiet of tribulations; spreads and projects himself as lyrical subjectivity.

Keywords: Manoel de Barros. Michel Collot. Nature-landscape. Words. Poetry.

1 INTRODUÇÃO

Tentei descobrir na alma alguma coisa mais profunda
do que não saber nada sobre as coisas profundas.
Consegui não descobrir.
(Manoel de Barros)

A primeira vez que li Manoel de Barros, *Livro das ignoranças* (1994), senti que o mundo podia ser simples, que uma pessoa poderia derreter, escorrer pelos muros, igual à gosma das lesmas, numa sensação próxima ao surrealismo e aos relógios moles de Salvador Dali. Quem escreveria coisas como: “Respeito as oralidades. Eu escrevo o rumor das palavras.”? – Manoel de Barros, o poeta do Pantanal. Meu sentimento foi de surpresa, de bicho que escorrega de dentro da casca para se mostrar a um universo de prazer:

Toda vez que encontro uma parede

ela me entrega às suas lesmas.
Não sei se isso é uma repetição de mim ou das lesmas.
Não sei se isso é uma repetição das paredes ou de mim.
Estarei incluído nas lesmas ou nas paredes?
Parece que lesma só é uma divulgação de mim.
Penso que dentro de minha casca
não tem um bicho:
Tem um silêncio feroz.
Estico a timidez da minha lesma até gozar na pedra (BARROS, 1994)

Como achar palavras para falar sobre a poesia de Manoel de Barros? Em suas próprias palavras, em entrevista dada a André Luís Barros, Manoel de Barros não está procurando expressar-se através da poesia, mas tentando apenas encontrar-se: “Sou um ser abúlico, tenho minhas contradições e tento me encontrar através da poesia.” (BARROS, 1996, p. 1)

Tentando encontrar-se, Manoel de Barros dialoga com os objetos e seres rasteiros ao redor, numa dimensão fugidia, fazendo-os “animizarem-se” não intentando, com isso, somente representar seu sujeito interior, mas termina por fazê-lo. Por fim, quando se derrama na paisagem; “liquefazeja-se.” A palavra *anima* é originária do latim e pode ser traduzida por alma. A raiz latina *animus* é cognato em grego de *anemos*, vento, respiração; e do sânscrito *aniti*, ele respira. Em italiano e espanhol, a palavra *anima* é traduzida como alma. É essa alma que transborda nos poemas do poeta pantaneiro, nos deixando num sentimento de ambiguidade, em outra percepção da realidade. Porque colocou sua alma a observar o que o rodeava, deixou-a transbordar e contagiar os objetos ao redor, encantou-se e encantou: “Passava os dias ali, quieto, no meio das coisas miúdas. E me encantei.”²⁵ Porque olha, Manoel de Barros nos faz olhar também, porque sente, o poeta espalha esse sentimento que vai além da paisagem que o rodeia, faz com que chegue até nós, os leitores, pois

a poesia de Manoel de Barros nos encaminha para as relações entre a palavra e as coisas, típica da poesia moderna, e responde a ela com uma semântica diferenciada. Para o poeta, estudar a poesia é mergulhar no espaço do mundo. Olhando para as coisas que o cercam, o poeta sente. (GONÇALVES, 2012, p. 20)

À medida que uma lesma anda, abandona sob o corpo parte do líquido, o que diminui o atrito com as folhas ou a madeira por onde ele passa. Guardando as diferenças mas comparando, na mesma proporção, Manoel de Barros, apropriado para a vida em ambientes úmidos, vai

²⁵ Trecho de entrevista *Manoel de Barros faz do absurdo sensatez*, ao Jornal Estado de São Paulo em 18.10.1997.

colocando as palavras no papel e vai transformando o mundo num lugar mais suave e harmonioso, aparando arestas e deixando um rastro brilhante que marca por onde passou.

2 MANOEL DE BARROS

Nascido em Cuiabá no Mato Grosso, em 19 de dezembro de 1916, à beira do Rio Cuiabá, fazendeiro, advogado e poeta, assim Manoel de Barros se significa:

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando eu era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto.

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação.

Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. (BARROS, 2010, s/n)

O poeta se descobre e se encontra num tempo longínquo, quando a criança que era se apropria do seu ser e, num amálgama com a natureza, se faz paisagem; fazendo-se paisagem, reconstrói aquilo que vê, inventa e rearranja a paisagem, se mescla, se acha, comunga.

São muitos a descrever e biografar Manoel de Barros. Falar desse poeta faz com que as pessoas passem a comungar desse mesmo mundo mágico e brilhante, dos seres e de coisas cristalinas e transparentes, diáfanas e vivas, das lesmas e sapos, das árvores e dos pássaros pantaneiros.

Vieira (2009) assim se refere a Manoel de Barros e a essa mescla do humano com a paisagem vista por Manoel de Barros:

Proveniente de uma região considerada de periferia no contexto cultural brasileiro, Manoel de Barros é um poeta mato-grossense, cuja obra tem como cenário o Pantanal, um mundo mágico que se revela por meio de coisas banais em seu estado primitivo. [...] No Pantanal de Barros se mesclam o humano, o animal, o vegetal e o mineral; água, terra e ar se penetram, tudo apodrece e renasce ao mesmo tempo. O ambiente pantaneiro, deste modo, não é apenas um pano de fundo pitoresco, e sim material a ser reinventado e transformado, assim

como a infância e os seres do chão, temas geradores de sua poética. (VIEIRA, p. 10, 2009)

A própria biografia do poeta Manoel de Barros é uma poesia, escrita por ele, quando tenta descrever-se, contar-se. Ele próprio é um dos seres observáveis:

Não sou biografável. Ou, talvez seja. Em dez linhas. Nasci em Cuiabá, 1916, dezembro. Me criei no Pantanal de Corumbá. Só dei trabalho e angústias pra meus pais. Morei de mendigo e pária em todos os lugares da Bolívia e do Peru. Morei nos lugares mais decadentes por gosto de imitar os lagartos e as pedras. Publiquei dez livros até hoje. Não acredito em nenhum. Me procurei a vida inteira e não me achei - pelo que fui salvo. Sou fazendeiro e criador de gado. Não fui pra sarjeta porque herdei. Gosto de ler e de ouvir música - especialmente Brahms. Estou na categoria de sofrer do moral, porque só faço poesia (BARROS, Rio de Janeiro, 2006) ²⁶

3 MICHEL COLLOT E A PAISAGEM

Segundo Michel Collot, paisagem não é a natureza, pura e simplesmente, mas o que tem existência própria.

Collot é professor de Literatura Francesa na Universidade de Sorbonne Nouvelle – Paris III. Ele conduz o centro de pesquisas da Universidade, o departamento chamado Escritas da Modernidade, de onde propõe ao leitor um novo olhar sobre a relação do homem com a natureza, diferente daquele do período romântico onde a natureza interagia com o eu lírico, já que a natureza, no Romantismo, expressava aquilo que o eu-lírico estava sentindo no momento narrado, podendo estar presente desde as estações do ano, como formas de passagens, às tempestades, ou dias de muito sol. Em Collot (2013), “a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem” (COLLOT, 2013, p.12). A literatura, para Michel Collot, reflete a relação entre o homem e a paisagem:

A paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade (COLLOT, 2013, p.15).

Paisagem é, antes de tudo, um modo de ver, uma relação própria de cada um com o mundo exterior, quanto mais não seja, um ponto de vista único. Ao estar nessa presença, o poeta vê como que ideias a lhe surgir, pois “a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de

²⁶ Contracapa do livro *Poemas rupestres*.

vista.” (COLLOT, 2013, p. 17) Nesta visão do mundo, única, o poeta vê o que está fora, vê “um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito.” (COLLOT, 2013, p. 19). Porquanto, afirma Collot (2013) em *Pensamento-paisagem*, a paisagem aparece “como um lugar de emergência de uma forma de pensamento”, pois “a experiência sensível é fonte de sentidos.” (COLLOT, p. 21) Além do horizonte há um mundo que se pode ver e todo ele é paisagem. Como o mundo lhe é manifestado vai expressar sua subjetividade, seu modo de ver.

O pensamento-paisagem é um trabalho de imaginação, o que não se alcança, mas o que se imagina. É um ato perceptivo, muito particular, é o que não se enxerga, uma forma de pensamento, não podendo ser percebido somente como imagem estática, fixa, mas também o som, o cheiro e o tato. É a quebra da dicotomia da objetividade e subjetividade, é a saída em direção ao mundo, quando o sujeito-lírico vai para fora, em direção ao mundo e há uma transfusão entre ele e o que percebe. “A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço” (COLLOT, 2013, p. 26)

Em Manoel de Barros, vê-se não o sujeito que se expressa num foro íntimo, mas que se encontra; não aquele que expressa o estado de alma, mas que olha para a paisagem e vê uma abertura, uma natureza que se expressa, que se mostra.

A experiência da paisagem, revelando a secreta continuidade que une o mundo ao corpo e o corpo ao espírito, convida-nos a redefinir as relações entre natureza e cultura. Essa experiência resulta de uma interação entre o corpo, o espírito e o mundo, e se inscreve no prolongamento das trocas que nosso organismo mantém com o meio natural. (COLLOT, 2013, p. 40)

O poeta não está no contexto da flora e da fauna, não é um elemento da paisagem que melhor exalta a sua realidade, mas um ser que olha e que empresta sua alma ao que vê, um sujeito que é tocado e afetado por ela, que procura nela a humanização: “Quisera humanizar de mim as paisagens. [...] Que eu possa cumprir esta tarefa, sem que o meu texto seja engolido pelo cenário.” (BARROS, 2000). A paisagem não expressa aquilo que o eu-lírico está sentindo no momento narrado, mas, ao contrário, o eu-lírico expressa a natureza, a vida e alma, mostra aquilo que esta sente no momento narrado; é o resultado de uma interação a que se refere Collot (2013). Como observa Vieira, dessa interação poeta Manoel de Barros-natureza, a paisagem-natureza é reinventada e demudada pelos olhos do poeta,

No Pantanal de Barros se mesclam o humano, o animal, o vegetal e o mineral; água, terra e ar se penetram, tudo apodrece e renasce ao mesmo tempo. O

ambiente pantaneiro, deste modo, não é apenas um pano de fundo pitoresco, e sim material a ser reinventado e transformado, assim como a infância e os seres do chão, temas geradores de sua poética. (VIEIRA, 2009, p. 10)

A linguagem de Manoel de Barros é um dos elementos que o poeta lança mão para interagir com a natureza, para refletir sobre ela, a partir do seu campo de visão particular.

Em Barros, a poesia local dá origem a um linguajar inovador, repleto de neologismos, que, no limite da agramaticalidade, liga a língua portuguesa a suas raízes mais profundas, a seus mistérios mais primitivos, instaurando um mundo tão novo como o que existia no momento seguinte ao da criação, ainda não organizado, em metamorfose, em estado de nascimento. (VIEIRA, pp. 10-11, 2009)

Essa interação com a natureza-paisagem, por meio do discurso poético, se dá de tal maneira que ele é capaz de transmutá-la em lugar idílico, comparável ao paraíso adâmico.

4 MANOEL DE BARROS DÁ ALMA À NATUREZA-PAISAGEM

“Em poesia que é voz de poeta,
que é a voz de fazer nascimentos
o verbo tem que pegar delírio.”
Manoel de Barros

O eu-lírico interage com a natureza, emprestando-lhe o seu mais puro estado de espírito: “Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores.” (BARROS, 2010)²⁷ Andrade Jr. (2004-05) associa a escritura do poeta à visualidade, assemelhando o trabalho poético ao trabalho fotográfico, que é menos a reprodução do que vê, e muito mais descobrir uma realidade que os nossos olhos não capturam.

A poesia aí nasce da observação de uma paisagem comum, a da Cordilheira dos Andes, distante e perdida no horizonte, capaz, no entanto, de provocar a inspiração poética, que não advém como uma iluminação e sim como uma iluminura (como um pequeno ornato), que nos sugere a importância do detalhe na obra de Barros. Seu olhar procura sempre o pequeno, o sem importância, e dessa forma transgredir o lugar-comum da poesia grandiloquente. O verso que nasce da iluminura parece representar o olhar de um fotógrafo que enquadra a paisagem e vê a realidade como um desenho composto por linhas. Por isso, a imagem poética é a transgressão da imagem perfeita (ANDRADE JR. p.3, 2004-2005)

²⁷ Notas de orelha; Comentários sobre o autor.

Nessa fixação de construir uma imagem pelas palavras, o poeta percebe não o grandioso, mas o pequeno, as coisas do chão.

Manoel de Barros é um pesquisador infatigável de novas fórmulas, um inventor de um novo código, uma nova maneira de expressar-se, na busca da perfeição da linguagem e da pureza original. Através da recriação da linguagem, combinando palavras, cria imagens estampadas nas páginas poéticas; novas imagens, significados e valores de um conhecido mundo, reinventando-o, fazendo-o novo, como em seus primórdios:

O poeta manipula a linguagem para “desformar” o mundo e reconstruí-lo pela palavra poética, trazendo uma nova perspectiva de olhar o mundo, plena de liberdade, de uma imaginação sem limites. E a imagem é o recurso para transcender a linguagem. O poema, em sua coexistência dinâmica com os contrários, diz mais do que a verdade, ele cria a verdade; ele não descreve a coisa, ele a coloca diante de nós. (VIEIRA, 2009, p. 16)

Um exemplo é o poema *Ruína*, no qual o poeta mostra sua ânsia em reconstruir, construir o que foi desconstruído:

Um monge descabelado me disse no caminho: “Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa quer servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho do monge estava perto de ser canto.) Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo.” E o monge se calou descabelado. (BARROS, 2005, p. 31)

Coube ao poeta tratar as palavras, acariciá-las, transformá-las, dar-lhe um novo tratamento artístico, para transmutá-las numa magnífica e surpreendente forma. No documentário *Só dez por cento é mentira*, (2008)²⁸ Manoel de Barros comenta seu trabalho poético, nos diz que, quando publica um livro, fica vazio, oco, por uns cinco meses e só volta a escrever quando o vazio desaparece para dar espaço a “um novo estado de espírito”. Então escreve duzentos ou trezentos versos, para deles conseguir extrair trinta que lhe agrade; diz ele que “escrever é cortar” e conta, para ilustrar, que um escritor italiano, querendo ser poeta, escreveu um livro de poemas e ao começar a cortar as palavras excedentes, sobra somente uma. Escrevemos, diz Manoel de Barros, para tentar atingir a perfeição e para isso se deve cortar

²⁸ Site oficial: <http://www.sodez.com.br/>
URL do vídeo: <https://youtu.be/xvz14rthe3M>

palavras, “tem que cortar na carne, tem que doer, tem eu sair sangue, a perfeição está nos detalhes.”

O poeta pantaneiro descreve como reúne as palavras, aleatoriamente, e que depois de recolhê-las, as escolhe, seleciona as que ficarão mais próximas ou mais afastadas, fazendo surgir, dentre as escolhidas, uma epifania, num reinventar da realidade. Compara sua poesia a uma aparição súbita, um aparecimento já em essência das variações e alterações das realidades linguísticas:

Se estou em estado de ânimo, vou enchendo uns cadernos com idioma escrito. Anoto tudo. Não tenho método nem métodos. Se encontro um caracol passeando na parede, anoto. Uma coisa vegetal que nasce no abdômen de um muro, anoto. Falas de bêbados e de crianças. Resíduos arcaicos pregados na língua. Pedacos de coisas penduradas no ralo. Os relevos do insignificante. A solidão de Vivaldi. Corolas genitais. Estafermos com indícios de árvore. Vespas com olho de lã. Homem na mesa interrompido por uma faca. Pessoas afetadas de inúteis e de limos. *Ovuras* de larvas transparentes mas antes de serem ideias. Desvios fonéticos, semânticos, estruturais, achados em leituras. Pessoas promíscuas de águas e pedras. Uma frase encontrada em Guimarães Rosa: ‘A poesia nasce de modificações das realidades linguísticas’. Para o poeta a frase é uma epifania. Anoto guardadores de *teriscos* (mistura de *teréns* com *cisco*). Pessoas que têm gala em seu amanhecer. O osso de uma fala minada de harpas. Ponho no caderno tudo que habita à minha beira. Hesíodo. Lama gemente e ávida. Um útero de lanhos brancos. O próprio viveiro de ínfimos. Um canteiro de vermes estrábicos. No meu caderno, a lua encosta uma casa no morro – e a dorme. Existem muitas mágicas desse tipo. No começo era o verbo. O verbo era sem sujeito. Depois vieram as borboletas, as prostitutas e as virtudes teologais. Pintavam coisas rupestres com *bisons*. A esse tempo nem os Persas e nem os Medas conheciam bem os despejos dos esgotos. Esperavam Homero. Homens entravam e saíam dos crepúsculos carregando pedras para fazer pirâmides. O verbo foi-se encarnando. Hoje o homem tem partes com peixe. E estuda a perfeição de seus aniquilamentos. Também eu ponho no caderno trastes, pregos enferrujados, formigas carregadeiras. Se a arte é o homem acrescentado à natureza – como escrevia Van Gogh a seu irmão Théo –, eu preciso de *desreinar* também. Preciso de ser de outros reinos; o da água, o das pedras, o do sapo. Tudo isso botava névoas no meu caderno. Ali até se *enficavam* patos. Esse chão de poleiro perturba a ordem gramatical e o entendimento entre os homens. Anoto tropos. Palavras que normalmente se rejeitam, eu caso, eu *himeneio*. Contiguidades anômalas, seguro com letras marcadas em meu caderno. De repente uma palavra me reconhece, me chama, me oferece. Eu babo nela. Me alimento. Começo a sentir que todos aqueles apontamentos têm a ver comigo. Que saíam dos meus estratos míticos. As palavras querem me ser. Dou-lhes à boca o áspero. Tiro-lhes o verniz e os voos metafísicos. Corto o desejo de se exibirem às minhas custas. As palavras compridas se devem cortar como nós de lacreia. O verso balança melhor com palavras curtas. Os ritmos são mais variados se você trabalhar com dissílabos, com monossílabos. Exemplo: ‘Parou bem de frente pra tarde um tordo tor-to’. São 30, são 50 cadernos de caos. Precioso administrar esse caos. Preciso imprimir vontade estética sobre esse material. Não acho a clave, o tom de entrada. Não acho o tempero que me apraz. O ritmo não entra. Há um primeiro desânimo. Aparecem coisas faltando. Um nariz sem venta. Um olho sem lua. Uma frase sem lado. Procuro as partes em outros cadernos. Dou com aquele

caracol subindo na escada. E era aquele mesmo, do primeiro caderno, que então passeava uma parede. Percebo que existe uma unidade existencial nos apontamentos. Uma experiência humana que se expõe aos pedaços. Meus cadernos começam a criar nódoas, cabelos. As ervas sobem neles. Caretas palavras estão doentes de mim. Minhas rupturas estão expostas. Quem pode responder pelas rupturas de um poeta senão a sua linguagem? Tenho que domar a matéria. O assunto não pode subir no poema como erva. Desprezo o real, porque ele exclui fantasia. O erotismo do chão se enraíza na boca. Aproveito do chão assonâncias, ritmos. Aproveito do povo sintaxes tortas. Guardo sugestões de leituras. Estruturo os versos. E só dou por acabado um poema se a linguagem conteve o assunto nas suas devidas escolhas. As nossas particularidades só podem ser universais se comandadas pela linguagem. Subjugadas por um estilo. E isso é tão velho como abrir janelas. Acho, por fim, que jamais alcançaremos o veio da criação. As palavras embromam em vez de aclarar. O poço está cada vez mais escuro e mais fundo. Até a eternidade. Amém (BARROS, apud BORGES e TURIBA, 1989, p. 40).

Só as palavras não são suficientes para que Manoel de Barros possa expressar seu universo; as palavras dele “aprenderam a gostar do cisco, isto é, da palavra cisco” e até, e inclusive, com ela, faz poesia. (MARTINS, 2008) Na poética de Manoel de Barros há uma nova maneira de expressão, onde se misturam uma velha linguagem, palavras esquecidas, o arcaico do sertanejo, do pantaneiro, com o culto, palavras clássicas da língua:

O encanto das frases de Manoel provém dessa fusão da linguagem arcaica do homem do sertão com a melhor tradição clássica da língua: “Fico louvoso”. Vá o leitor aos dicionários em busca desse adjetivo. Talvez não o encontre. Pois Manoel de Barros sabe onde e como inventar. De um músico²⁹, ouvi certa vez uma definição da arte de Manoel de Barros: “ele abre a linguagem por dentro, e a deixa escancarada” Não encontro forma mais acabada de dizer o essencial. (MÜLLER JR., 2003, p. 277)

Da metalinguagem, a linguagem que descreve sobre ela mesma, que se utiliza do próprio código para explicar-se, Manoel de Barros faz amplo uso para exprimir sua arte de compor através de versos; usa da própria palavra para descrever sua obra: “Uso a palavra para compor meus silêncios.” E afirma que gosta mais das palavras novas, pois não gosta “das palavras fatigadas de informar.” Diz Maria Cristina de Aguiar Campos, em *Manoel de Barros: O demiurgo das terras encharcadas*, que o trabalho do poeta consiste em “em valorizar e recuperar o que ele denomina de virgindade das palavras” e, para isso “se conecta a uma nostalgia da unidade mítica perdida entre homem e natureza,” (CAMPOS, 2007, p. 215) provocando uma inovação vocabular, fazendo poesia com e sobre a linguagem.

²⁹ O músico é Paulo Brandão, do extinto Aquarela Carioca.

O artesão da poética gosta de se expressar por meio de metáforas, figura de linguagem que produzam sentidos figurados, comparações implícitas e duplos sentidos.

A profusão de metáforas em seus livros tira o fôlego e remete a uma esfera mental de analogias inusitadas. Ele nos engana com o propósito explícito de criar ‘inutensílios’, quando na verdade vai tecendo uma teia sutil de signos sobre a fala primal da natureza ‘quase’ selvagem. Não há como escapar das tramas da cultura. O poeta busca sempre a gênese da linguagem, sua estrutura íntima, o isomorfismo entre verbo e carne – a pureza desde sempre perdida e reconstruída no imaginário coletivo. (DAMAZIO, 1993)

A metáfora, comparação abreviada em que o conectivo comparativo não está expresso, mas subentendido, vem fazer parte constante do universo dos poemas do escritor sul-mato-grossense. A escritura poética manoelina nos apresenta a uma placidez que tem mãos: “A placidez já põe a mão nas águas” (BARROS, 1994) e a uma chuva que pode modificar as cores: “A chuva deformou a cor das horas.” (BARROS, 1994), e a uma voz que tem chão: “No chão de minha voz tem um outono.” (BARROS, 1994) Assim, através de novas formas e aproximações, Manoel de Barros consegue uma representação do que não se tem uma imagem.

Podemos relacionar o vocábulo animismo, no sentido de dar alma ou ânimo, ao fazer poético de Manoel de Barros, às suas construções originais que dão vida ao tempo que vai e não volta, pois “o tempo só anda de ida, (MARTINS, 2008) e corpo ao silêncio: “No ermo o silêncio encorpa-se.” (BARROS, 1994) “Se o tempo não é humano, eu humanizo. Amarro o tempo no poste para ele parar. Boto a Manhã de pernas abertas para o sol. Me horizonte para os pássaros. Uma ave me sonha. O dia amanheceu aberto em mim.” (MARTINS, 2008) No poema *mundo pequeno*, de *O livro das ignoranças*, o poeta mostra um horizonte capaz de enrubescer e besouros que pensam: “Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco, os besouros pensam que estão no incêndio.” (BARROS, 2004, p.75) Assim, o tempo, o mundo, o silêncio, a manhã, os besouros e o dia adquirem novos poderes, uma nova alma, tornam-se seres vivos que realizam, que fazem.

Ao aproximar elementos diferentes, o poeta cria novas ideias, novos sentimentos, outro jeito de enxergar a natureza-paisagem, a natureza-inocência, uma natureza que faz, que ensina, inocentemente: “A inocência da natureza humana ou vegetal ou mineral me ensinaram mais. Quem não conhece a inocência da natureza não se conhece.” (MARTINS, 2008)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência da paisagem é analisada pela sua disposição de acender um arrebatamento, é a saída em direção ao mundo – pensamento de poeta lírico – e que, nessa saída, vê o mundo aproximar-se de seu interior. Manoel de Barros escreve o que vê, o que sonha, o que se lhe manifesta; as paisagens presentes no cerne do seu ser, mas que não se desassocia de seu eu, não se desprende do mundo, não se separa de si. Quanto aos seus procedimentos estilísticos e temáticos ele os utiliza para nos revelar uma natureza-paisagem em transmutação, repleta de manifestação da vida humana, uma natureza surreal e primitiva, que se põe a falar, a sentir e a ensinar.

Se paisagem é um modo de ver, uma relação própria de cada um com o mundo exterior, o ponto de vista de Manoel de Barros é único. Na presença da paisagem, ele a descreve, as ideias lhe surgem, ela começa a ser o espaço percebido por Manoel de Barros, um espaço ligado a um ponto de vista, único, mágico. A paisagem fornece ao poeta um modelo para pensar a complexidade de uma realidade, e ao fazê-lo, o poeta faz dela uma nova imagem, mágica, criada pelo trabalho de imaginação; não o que se alcança, mas o que se imagina.

Referências

Bibliografia eletrônica

ANDRADE JR., Antonio Francisco de. *Com olhos de ver: poesia e fotografia em Manoel de Barros*. Cadernos de Letras da UFF – PIBIC – GLC, nos 30-31, 2004-2005. Disponível em: <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/30-31/artigo4.pdf>.

MÜLLER JR. Adalberto. *Manoel de Barros: O avesso visível*. REVISTA USP, São Paulo, n.59, p. 275-279, junho/agosto 2003. Disponível em: <file:///C:/Users/D%C3%B3ris/Downloads/13295-16268-1-PB.pdf>.

BARROS, André Luís. *O tema da minha poesia sou eu mesmo*. Jornal do Brasil. Caderno Ideias. Entrevista, Rio de Janeiro, 24 ago. 1996. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/4780/o-tema-da-minha-poesia-sou-eu-mesmo>.

CASTELLO, José. *Manoel de Barros busca o sentido da vida*. O Estado de São Paulo. Caderno 2. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/castel11.html>.

GONÇALVES. Wellington Bueno. *Manoel de Barros: o poeta das coisas sem importância*. Uma poesia sobre nada, Curitiba, 2012. Disponível em: http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/1245/1/CT_LBHN_VII_2012_20.pdf.

MARTINS Bosco. *Entrevista com Manoel de Barros: Três momentos com um gênio*. 2014. Publicada na edição 117 da revista Caros Amigos, em 2008. Disponível em: <https://www.carosamigos.com.br/index.php/grandes-entrevistas/2675-manoel-de-barros>.

SILVA, Fernanda Martins da. *Pensando a Tênuê fronteira entre História e Literatura a partir da Obra do Poeta Manoel de Barros*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH São Paulo, julho 2011 Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1301010704_ARQUIVO_anaisanpuh2011s.p.pdf.

Referências bibliográficas

BARROS, Manoel de. *Para encontrar o azul eu uso os pássaros*. Cuiabá: 2000.

_____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Poemas Rupestres*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2006.

_____. *Menino do Mato*. São Paulo: Leya, 2010.

_____. *Memórias inventadas – As Infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2010.

BORGES, João; TURIBA. *Manoel de Barros, Bric-à-Brac*, [s.l.], p. 35-41, 1989.

CAMPOS, Maria Cristina de Aguiar. *Manoel de Barros: O demiurgo das terras encharcadas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

CASTRO, A. de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*.

Campo Grande: FUCMT-UCDB, 1992.

COLLOT, Michel. *Pensamento e paisagem*. In: _ poética e filosofia da paisagem. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

_____. *Paisagem e literatura*. In: _ poética e filosofia da paisagem. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

_____. *Lugares românticos e descrição poética*. In: _ poética e filosofia da paisagem. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

_____. *O sujeito lírico fora de si*. Tradução de Alberto Pucheu. Terceira margem. Revista do programa de pós graduação em ciência da literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes. Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano IX, nº 11, 2004.

DAMAZIO, Reynaldo. Nono livro sintetiza todo o universo simbólico do poeta. Folha de São Paulo. Livros. São Paulo-SP, 14 nov. 1993.

VIEIRA, Tania Regina; AGUIAR. *A (re)criação do idioleto manelês*. Rev. Let., São Paulo, v.49, n.1, p.9-28, jan./jun. 2009.

Dóris Helena Soares da Silva Giacomolli Autora do romance O QUE QUEREM OS DEUSES uma odisséia asteca. Doutoranda da FURG- RS- História da Literatura- Mestre em Literatura Comparada na Universidade Federal

Resumos

Quando a literatura traz um novo olhar para a homossexualidade: contos infantis que ajudam a vencer o preconceito³⁰

Allan Max de Oliveira Amaro

Diante da capacidade criativa do ser humano de estabelecer novas perspectivas de convivência social que favorecem à construção da cultura, vê-se ainda que as identidades e marcadores sociais criados há séculos ainda permanecem como forma de julgamento e marginalização dentro, também, do ambiente escolar. Pensando nisso, a literatura infantil está estabelecendo um novo olhar sobre a heteronormatividade e a família, e assim ajudando a vencer o preconceito em relação à diversidade sexual. Este trabalho procura mostrar como a literatura pode ser um importante instrumento conscientizador dentro da escola, onde se concentram a maior quantidade de diferenças. Por meio da análise do livro *Heather has two mommies*, mostraremos que é possível inserir temas sobre gênero e sexualidade na realidade infantil. A sua linguagem, escrita e visual, possibilita que a criança consiga enxergar além do que é apresentado diretamente. Consequentemente, extraindo o fictício e usando-o para a composição da realidade infantil é que a essência educativa da literatura ajuda a construir e preservar uma sociedade livre da marginalização ocasionada pelo preconceito às mais diversas subjetividades dos sujeitos.

Palavras-chave: Cultura. Sociedade. Ambiente Escolar. Literatura Infantil. Homossexualidade.

Projeto de leitura e sua aplicação nas séries iniciais do ensino fundamental³¹

Bruna Cristina da Silva Miquetti

Este trabalho pretende demonstrar a importância de inserir a leitura em sala de aula nos anos iniciais do ensino fundamental, além de apresentar ideias de como o professor pode incentivar a leitura, formando assim potenciais leitores e sujeitos com pensamento crítico. Serão apresentados os conceitos de alfabetização, escolarização e letramento e, por fim, três projetos literários realizados em escolas públicas que tiveram sucesso em seu objetivo de melhorar a

³⁰ Resumo de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Católica de Brasília, no dia 06 de junho de 2017, sob orientação da Profa. MSc. Michelle Andressa Alvarenga de Souza.

³¹ Resumo de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Católica de Brasília, no dia 05 de junho de 2017, sob orientação da Profa. Dra. Carolina Coelho Aragon.

qualidade de ensino como um todo e aproximar as crianças do mundo da leitura. Concluimos que trabalhar a leitura em sala de aula desde cedo é fundamental para formar leitores e consequentemente cidadãos conscientes e atuantes na sociedade.

Palavras-chaves: Leitura; Ensino; Alfabetização

Tradução Intersemiótica nos quadrinhos de Romeu e Julieta, adaptado por Mauricio de Sousa: quem conta um conto aumenta um ponto? ³²

Camilla Lustosa Carvalho

Este trabalho teve como objetivo explorar a adaptação do clássico de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, para a história em quadrinhos da *Turma da Mônica*, verificando as ocorrências de Tradução Intersemiótica nas principais cenas da versão adaptada. Para tanto, a pesquisa foi estruturada à luz das teorias de Adaptação (HUTCHEON, 2006) e Tradução Intersemiótica (PLAZA, 2003). Com isso, depreendeu-se que mais do que dizer que adaptações são releituras, é necessário compreender o verdadeiro significado disso, aceitando como válido esse modo de contar histórias e reconhecendo-o como um bom caminho no qual os leitores em formação podem começar a trilhar seus passos.

Palavras-chave: Adaptação; Tradução Intersemiótica; Romeu e Julieta; História em Quadrinhos; Turma da Mônica.

Uma análise da representação feminina nos Contos da Cantuária de Geoffrey Chaucer ³³

Camila Pereira Gonçalves Dornas

Este trabalho tem como principal escopo fazer uma análise da representação feminina em três contos da obra os Contos da Cantuária, de Geoffrey Chaucer. Por meio de uma pesquisa bibliográfica acerca da posição da mulher na era medieval, buscamos discutir o impacto das questões sociais da idade média nos textos escolhidos e questionamos o ideal feminino da tradição burguesa e da tradição cortês. Visamos, com isso, demonstrar que Chaucer foi um

³² Resumo de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Católica de Brasília, no dia 05 de junho de 2017, sob orientação da Profa. MSc. Michelle de Abreu Aio.

³³ Resumo de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Católica de Brasília, no dia 05 de junho de 2017, sob orientação da Profa. MSc. Michelle Andressa Alvarenga de Souza.

escritor que explorou além das vertentes literárias da época, sobretudo de origem francesa, em sua representação da mulher nos textos: Conto do Cavaleiro, Conto do Moleiro e Conto da Mulher de Bath.

Palavras-chave: Chaucer. Mulher. Idade Média. Tradição burguesa. Tradição cortês.

Kos ou Kosm? Uma Análise Comparativa Entre Bloodborne e Lovecraft ³⁴

Gabriel Ribeiro Leite

O objetivo deste artigo científico é a identificação e análise entre as relações das obras “*The Call of Cthulhu*”, “*The Shadow Over Innsmouth*”, “*Nyarlatheotep*” e “*The Dunwich Building*”, do escritor estadunidense H. P. Lovecraft, com as mecânicas de jogabilidade e a narrativa presente no jogo eletrônico *Bloodborne*. Para tal fim, serão definidos os conceitos do gótico, terror e horror, terror cósmico, a mitologia criada a partir dos contos de H.P. Lovecraft, *The Cthulhu Mythos* e narrativa de jogos, utilizando teorias de Birkhead (1921), Hogle (2002), Savoy (2002), Ralickas (2009), Steins (2016) e os conceitos constantes de Narrativa em jogos eletrônicos (SALEN, ZIMMERMAN, 2003).

Palavras-chave: Bloodborne. Terror e horror. The Call of Cthulhu. Terror Cósmico. H.P. Lovecraft.

A construção discursiva da identidade no gênero propaganda ³⁵

Igor Mateus Batista Marques

A presente pesquisa visa investigar como o discurso forma, reforma e reafirma a identidade do sujeito na pós-modernidade. Com base na teoria da Análise do Discurso Crítica – ADC desenvolvida por Fairclough (2003), a análise foi feita com três propagandas que demonstram como acontece essa produção de identidades através de imagens e *slogans*. O objetivo principal

³⁴ Resumo de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Católica de Brasília, no dia 08 de junho de 2017, sob supervisão da Profa. Dra. Alessandra Matias Querido.

³⁵ Resumo de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Católica de Brasília, no dia 08 de junho de 2017, sob orientação da Profa. Dra. Christine Maria Soares de Carvalho

é mostrar que o gênero propaganda não só estimula o consumo do produto, mas também a adequação a valores impostos por meio de seus discursos.

Palavras-chave: Discurso; identidade; diferença; representação; propaganda.

Uma análise comparativa entre o *Auto da Barca do Inferno* e o *Auto da Compadecida*: a universalidade literária da obra de Ariano Suassuna³⁶

Claudilene Batista de Barros

O presente artigo tem por objetivo promover uma análise comparativa entre o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente e o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, no intuito de afirmar a universalidade literária presente na obra do autor brasileiro, caracterizada pela presença de traços da literatura ibérica renascentista, desmistificando a ideia de que sua obra seja regionalista. Foram utilizadas, como base para fundamentação teórica, as obras de Victor Hugo, Mikhail Bakhtin e Lígia Vassalo. Considerando, sobretudo, as afirmações do próprio Suassuna em algumas entrevistas, disponibilizadas em periódicos e vídeos, foi possível compreender que o autor, embora valendo-se de elementos da cultura popular nordestina, busca tratar de temas universais que permeiam a existência humana, distanciando sua obra do neo-naturalismo que caracteriza o regionalismo.

Palavras-chave: Literatura. Universalidade. Cultura Popular. Regionalismo.

³⁶ Resumo de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Católica de Brasília, no dia 05 de junho de 2017, sob orientação do Prof. Dr. Robson André da Silva

Um estudo da tradução do humor na série estadunidense “How I Met Your Mother”³⁷

Maicon Fabricio dos Santos Paiva

O objetivo deste trabalho foi descobrir as principais dificuldades na tradução (legendagem/dublagem) do humor no seriado *How I Met Your Mother* através da análise de trocadilhos e referências culturais coletadas no seriado. Também procuramos descobrir o motivo pelo qual certas expressões foram adaptadas e não traduzidas literalmente para a língua de chegada. O trabalho foi dividido em sete tópicos: a introdução, as teorias do humor, os elementos culturais e as nuances linguísticas que dificultam a tradução do humor, as definições e teorias acerca da tradução audiovisual, a metodologia usada no desenvolvimento deste artigo, a análise dos dados coletados no seriado e as considerações finais. Desta forma, concluímos que a dublagem e a legendagem apresentam inúmeros desafios. As escolhas lexicais, estilísticas e até filosóficas constituem, por si mesmas, grande parte da dificuldade da tradução.

Palavras-chave: Tradução. Humor. Tradução Audiovisual. Referências Culturais. Trocadilhos.

³⁷ Resumo de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Católica de Brasília, no dia 07 de junho de 2017, sob orientação da Profa. Dra. Alessandra Matias Querido.